

# I WANNA BE YOUR PUNK: O UNIVERSO DE POSSÍVEIS DO PUNK, DO D.I.Y. E DAS CULTURAS UNDERGROUND

Paula Guerra<sup>1</sup> e Will Straw<sup>2</sup>  
Universidade do Porto, Portugal / McGill University, Montreal, Canadá

*So messed up/ I want you here/ In my room/ I want you here/ Now we're gonna be/ Face-to-face/ And I'll lay right down/ In my favorite place/ And now I wanna/ Be your dog/ Now I wanna/ Be your dog/ Now I wanna/ Be your dog/ Well c'mon/ Now I'm ready/ To close my eyes/ And now I'm ready/ To close my mind/ And now I'm ready/ To feel your hand/ And lose my heart/ On the burning sands.*  
The Stooges, I Wanna Be Your Dog, 1969.

## I WANNA BE THERE

Assumimos este editorial sob a forma de trajeto pelos *transbordantes possíveis* abertos pelo *punk*. Começamos pelo seu ideário: o *punk* avoca-se como uma movimentação contestatária nas dimensões artística, económica e social tornada visível no final dos anos 1970 em Inglaterra. Constituiu-se como uma resposta ao movimento *hippie*, declarando que este havia fracassado nas suas promessas em termos de metamorfose dos quotidianos juvenis. O diletantismo musical, a vivacidade e a agitação foram (e são) as divisas do movimento. Na sua vertente musical, o ideário *punk* rejeitou a música reinante nos anos 1970, a indústria da música e os seus procedimentos, as modalidades de divulgação tradicionais, as sonoridades progressivas e a estética padronizada reinante (Guerra 2013, 2014). Foi um movimento próximo do *garage rock* dos anos 1960, predispondo uma movimentação dos jovens por via da constituição prolífica de bandas, reivindicando para si o *do-it-yourself* (D.I.Y.).<sup>3</sup> A relação dialética que anima a vida cultural, ou

1 Paula Guerra é professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma Universidade, Portugal. Contato: pguerra@letras.up.pt.

2 Will Straw é professor do Departamento de História de Arte e de Estudos Comunicacionais da McGill University, Canadá. Contato: william.straw@mcgill.ca.

3 *Do It Yourself* (D.I.Y.): Assumiu-se como a divisa do *punk* e serviu de estandarte para a quebra das regras existentes, principalmente na música e na estética. Inspirados na atitude e no visual da juventude londrina do final

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 para uma situação de contradição e mesmo de oposição (Simmel 2001). Bem próximo da abordagem simmeliana, o *punk* representou, nas sociedades ocidentais, um marco de ruptura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora e de uma estética (Guerra 2016; Guerra e Silva 2015). Mais do que uma simples *t-shirt* ou uma música, o *punk* assumiu-se como uma atitude insubmissa que quebrou o *status quo* (Guerra 2013, 2014; Guerra e Bennett 2015). Nas palavras dos seus protagonistas: “Tudo parecia um deserto, sem nada. Tínhamos energia. Queríamos ir a algum lugar. Queríamos fazer algo. Não havia nada para fazer. Não tínhamos nenhum lugar para ir. Um tipo de desesperança. Mas tínhamos esperança num mar de desesperança” (Strummer<sup>4</sup> *apud* Colegrave e Sullivan 2002: 130). Rotten<sup>5</sup> reitera esse sentir: “Foi um período muito miserável. Desemprego elevado. Absolutamente sem esperança. Guerra de classes muito furiosa. Literalmente, nenhum futuro. Escrevi o meu próprio futuro. Tive de fazê-lo. Era a única saída” (Colegrave e Sullivan 2002: 131). Isso conduz ao que podemos chamar de agnosticismo formal e praxeológico: situação em que, na ausência de soluções qualificadas do ponto de vista das formas existentes, a dinâmica cultural é empurrada a exercitar a própria ausência de formas, a negação das formas (Simmel 2001).

Reynolds (2006) destacou que o *punk* pode ser compreendido através de quatro modalidades principais. Num primeiro plano, o *punk* pode ser aferido como uma espécie de hiperpalavra, pois tem gerado querelas intermináveis, sendo de assinalar que a unidade do referido movimento aparece confinada à imprensa musical, uma vez que não existe uma unanimidade acerca das suas motivações objetivas. A característica que permite a unidade concetual é, talvez, a natureza da oposição à sociedade dominante (McNeil e McCain 2006; Reynolds 2006; Dunn 2016). Não se assumiu como contracultura, pois sempre teve uma postura fatalista no que diz respeito à mudança social, mas teve sempre uma matriz panfletária que se augurou, pelo menos, de repensar o funcionamento da estrutura social vigente (Glasper 2006; Guerra e Quintela 2016). Numa segunda linha de problematização, o *punk* é uma palavra plena de energia e de emoções, sendo o seu traço de distintividade assegurado pela intensidade e simultaneidade de sentimentos: “foi durante o ano de 1975 que a vida foi insuflada pelo *punk* enquanto entidade visível. No início, o *punk* era uma forma de estar que se exprimia essencialmente através da moda e da música. Era anárquico, niilista e deliberadamente agressivo.” (Colegrave e Sullivan 2002: 18; Reynolds 2006). Um outro olhar para o *punk* permite visualizá-lo dentro de uma estrutura metafórica da astrofísica como uma explosão de fragmentos perante uma estrutura cristalizada de *rock'n'roll* amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais. O *punk* seria a emergência de um cosmos, cujas diferentes variações podem

---

da década de 1970, Vivienne Westwood e Malcom McLaren formularam uma cena *pop* que incluía a confeção de roupas e de adereços, a construção de vocabulário, a criação de cenários e a definição de um som.

4 Vocalista dos Clash (1976–1986). A banda integrou os seguintes elementos: Joe Strummer (vocalista principal, guitarra rítmica), Mick Jones (guitarra principal, vocais), Paul Simonon (baixo, *backing vocals*) e Nicky “Topper” Headon (bateria, percussão). Figuras cimeiras do *punk* inglês, procuraram sempre experimentar e cruzar outros géneros musicais, tais como o *reggae*, o *ska*, o *dub*, o *funk*, o *rap* e o *rockabilly*.

5 Vocalista dos Sex Pistols. Os Sex Pistols (1975–1978; 1996; 2002–2003; 2007–) nasceram da vontade de Malcolm McLaren, *designer* e dono de uma loja de roupas e acessórios de couro chamada Sex. Para criar os Sex Pistols, McLaren reuniu frequentadores habituais da loja, Glenn Matlock (baixista), Steve Jones (guitarrista) e Paul Cook (baterista). Nenhum deles era músico profissional. Para vocalista da banda foi escolhido John Lydon (que entraria para a história como Johnny Rotten), que despertou o interesse primeiro do empresário por circular com uma *t-shirt* que tinha inscrito “I Hate Pink Floyd”, dispondo-se a fazer o teste de vocalização acompanhado por uma *jukebox* e por *Alice Cooper*.

ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo. O *punk* também pode ser analisado como se de uma Reforma se tratasse: após o primeiro cisma (*old wave versus new wave*, como equivalente à oposição Catolicismo-Protestantismo) abre-se o caminho para posteriores desintegrações. (Reynolds 2006)

## I WANNA BE YOUR PUNK

O *punk* foi uma matriz 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[1985]). O individualismo é uma marca compartilhada por todos os atores ingleses e americanos deste contexto (Albiez 2006). 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 2013; Hebdige 1979; 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 os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sobem, os salários estagnam e o desemprego aumenta:

para os jovens, não há nada: o subsídio de desemprego, uma bolsa para entrar numa *art school*, pequenos biscates, pequenos trabalhos, nada disso é suficiente para levantar o moral de adolescentes matraqueados todas as noites na televisão pelas estatísticas do desemprego e pelas listas das fábricas que fecharam (Paraire 1992: 166).

No campo da música, o *rock* tinha assumido um grau de institucionalização imenso, dominado por grandes bandas, por uma indústria pesada e estava distante dos desesperos quotidianos dos jovens. Segundo Paraire (1992: 166), “é nas cidades de betão, nesse urbanismo construído à pressa após a guerra, no meio dessa juventude desocupada, inculta, violenta e desesperada que a contestação irá nascer e escrever”. Simmel pondera que o esquema marxista — que relaciona forças produtivas com relações de produção para a definição de um certo modo de produção (e das contradições que lhe são internas) — possui uma validade que extravasa o âmbito econômico (Simmel 2001). Hebdige (1979) interpreta o estilo *punk* como uma resposta visual à crise socioeconômica da Inglaterra durante o final da década de 1970. De acordo com este último, o *punk* “apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão e editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)” (Hebdige 1979: 87). Uma leitura idêntica do *punk* é proposta por Chambers que sugere que esse gênero musical assinalou um período durante o qual “uma música particular, um estilo subcultural altamente visível e uma crise crescente do público foram momentaneamente concertadas em conjunto” (Chambers 1985: 175).

Hebdige apresentou o *punk* como uma música essencialmente juvenil (1979), e esta interpretação também se estende aos estudos do *punk* em outros contextos nacionais (Crossley 2015; Kuhn 2010; Guerra 2013; Gololobov, Pilkington e Steinholt 2014). Bennett assinala que este pendor marcadamente juvenil é relevante na medida em que aqueles que ficam ativamente envolvidos na subcultura após os trinta anos são pessoas que de algum modo estão envolvidas a um nível mais organizacional ou criativo: músicos, promotores, escritores de *fanzines* (Bennett

2006; Duncombe 1997). Caberá aqui também perceber se o *punk* desafiou as estruturas musicais de distribuição e produção precedentes, e se conseguiu fazer vigorar as organizações de discos independentes. Nesta altura, surgiu uma primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do *rock* que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos. Não obstante, estes atores mostraram-se sempre relativamente desinteressados em qualquer democratização profunda das relações sociais de produção (Hesmondhalgh 1997; Thompson 2004).

## I WANNA BE YOUR PISTOL

Sublinhemos, neste trajeto, o caso dos Sex Pistols. A atitude dos Sex Pistols é assinalada por três negações: *no feelings, no fun, no future*. As frases que os Sex Pistols despejavam nas suas músicas (“Get Pissed Destroy”, “No Future”) derivaram dos catecismos situacionistas (Savage 2001: xii; Plant 2002; Debord 1992). As correntes libertárias do final dos anos 1960 transformaram a vida de muitos, incluindo McLaren e Reid.<sup>6</sup> As expectativas de McLaren face aos Sex Pistols eram muito grandes, pois queria criar uma banda que se apresentasse como antítese ao panorama do *status quo* do *rock* existente tal como tinha vislumbrado nos *New York Dolls* nos E.U.A., assim,

as ambições de McLaren eram vastas: [...] queria uma cena de *rock* contagiosa, anárquica, barulhenta, algo que tinha sido esquecido desde meados dos anos 60. [...] Os Sex Pistols existiam para que o *rock* inglês pudesse enfim tomar de assalto os anos 70. Para o fazer, era necessário recorrer à teoria da *pop* [...] (Savage 2001: 194).

Esta postura de desafio, de revolta e de niilismo face à sociedade vigente foi levada a todas as esferas de intervenção da banda, mesmo no que tange ao seu relacionamento com os média.<sup>7</sup> Aliás, a relação do *punk* com os média era, de algum modo, ambígua. Se por um lado, assentava num certo desprezo em relação a eles, por outro, não deixava de implicar um envolvimento. Na realidade, os média estavam já inseridos no centro do movimento *punk*, nas suas canções, nas suas roupas, nas suas atitudes, acabando por ser eles a ditar a forma como o primeiro se poderia desenvolver (Gelder e Thornton 1997).

Vivienne Westwood<sup>8</sup> e Malcolm McLaren, inicialmente, vendiam discos de *rock'n'roll*; depois Vivienne começou a desenhar roupas ao estilo *teddy boy* e aí começou dez anos intensos

---

6 Em Inglaterra, um grupo de situacionistas associara-se sob o nome de *King Mob*. Dentre esses situacionistas, destacamos Jamie Reid e Malcolm McLaren. O trabalho gráfico de Jamie Reid para os Sex Pistols tem uma grande coerência com os objetivos da banda ou de Malcolm McLaren, que é a busca constante do choque e do escândalo. Para os situacionistas, “a imaginação deveria tomar de assalto o vazio existencial da cidade, subvertendo um quotidiano cego pelo hábito, restituindo significando aos espaços, despertando um passado mítico” (VV.AA. 1997: 153). Foi neste quadro de ideias que McLaren criou os Pistols: “O grupo não tinha certezas, mas McLaren sim” (Savage 2001: 121).

7 A este respeito tornou-se célebre a entrevista com os Sex Pistols no programa *The Bill Grundy Show* na BBC no dia 1 de Dezembro de 1976: “Entrevistador: Quero saber uma coisa. /Johnny Rotten: O que é? /Entrevistador: Falou a sério ou quis fazer uma piada? /Johnny Rotten: Que m\*\*\*\*! /Entrevistador: O que foi? /Johnny Rotten: Nada, um palavrão. Próxima pergunta. /Entrevistador: Não, qual foi o palavrão? /Johnny Rotten: M\*\*\*\*./Steve Jones: Estúpido! /Entrevistador: Como? /Steve Jones: Desgraçado. /Entrevistador: Miúdo malcriado. /Steve Jones: Que imbecil! /Entrevistador: Isto é tudo por hoje! /. O entrevistador encerra o programa ali mesmo, a emissora corta tudo do ar”. (Colegrave e Sullivan 2002: 203).

8 Estilista e primeira mulher de Malcom McLaren.

de criatividade subversiva. Nessa loja, vendiam objetos e roupas que lembravam Elvis Presley e o *rock'n'roll*. Em 1972, a loja passou a chamar-se *Too Fast to Live, Too Young to Die*. A audácia das roupas começou a destacar-se em peças de couro, *t-shirts* com ilustrações eróticas, motivos africanos, entre outros. A polémica instalou-se e, em resposta, a dupla mudou o nome da loja para *Sex*. Foi esta que definiu o estilo *punk*. (Marcus 2000). Um painel com a palavra *SEX* acolchoada em rosa de plástico por cima da loja anuncia a chegada de um período realmente criativo. Roupas com citações sadomasoquistas porno, *slogans* situacionistas... as *t-shirts* ganharam ainda mais ousadia com mensagens mais explícitas. Também apresentavam roupas de couro, *t-shirts* rasgadas (chamadas *catalyst-shirts*) e acessórios feitos de correntes e cadeados. Antes de se tornarem Sex Pistols, os elementos da banda eram frequentadores habituais da loja. E estiveram “no momento certo à hora certa”, pois “Malcolm vendia roupa, basicamente. Ele vendia moda. Ele vendia moda *rock'n'roll*. O melhor meio de vender essa moda seria ter uma banda”. (Colegrave e Sullivan 2002: 126). Um dos autores fundamentais para a compreensão do movimento, Savage, define desta forma a situação: “Warhol, McLaren e Westwood criaram uma arena onde a juventude em ebulição — forte e vulnerável simultaneamente — podia libertar-se, comportar-se como queria, como crianças libertadas pelo peso dos seus compromissos e tarefas adultas.” (Savage 2001: 230).

Desde o surgimento do *rock'n'roll* nos anos 1950 que existiram uma série de exposições musicais ao vivo, que não só foram memoráveis em si, mas que se tornaram extraordinariamente influentes pois conformaram o trajeto imediato e o progresso da música popular. Introduziram novos estilos, confrontaram práticas, reestruturaram definições e ditaram novos modelos para outros seguirem (Inglis 2006). Assim, as apresentações dos Sex Pistols foram-se tornando momentos coletivos de epifania, de dilatação e de sedimentação do *punk*. A sua apresentação em Manchester em 1976 é, a este título, paradigmática:<sup>9</sup>

anunciado por fotocópias A4 dobradas em duas, o concerto de Manchester foi uma boa ocasião para lançar os Sex Pistols para fora de Londres, pois Manchester, a terceira maior cidade de Inglaterra, é também a porta de entrada em direção ao norte e ao noroeste. O concerto não foi um grande sucesso, mas perante as 70 pessoas que aí estavam, estariam futuros artistas e personalidades relevantes da cultura *pop* — como Peter Hook e Bernard Sumner dos Joy Division/New Order, Morrissey, Tony Wilson da Factory — que foram basilares para a proeminência musical futura de Manchester (Savage 2001: 208).

## I WANNA BE DEAD

Dois anos depois, em 1978, muitos reiteram a morte do *punk* (Reynolds 2007). Mas trata-se de uma morte mais simbólica do que real, pois o movimento sofreu alterações e reestruturou-se pela sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente (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 quinze centímetros de altura, tatuagens faciais, *bondages*, botas de tropa, *doc marteens*... (Colegrave e Sullivan 2002: 342).

---

9 Lesser Free Trade Hall, 4 de junho de 1976.

Mas não mais o mundo seria igual. Uma plêiade de oportunidades musicais e concomitantes *mundos da vida* foram abertos (Clarke 1990; Garnett 1999; Lawley 1999). Clark apresenta a este respeito uma perspectiva de ancoragem muito importante. Assim, este autor considera que com a “morte do *punk*”, se deu a morte das subculturas clássicas, sendo estas 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). Estes grupos foram importantes para a alteração da ordem social em várias partes do globo, sendo que a força destes grupos provinha da sua capacidade de chocar, de desobedecer a normas estabelecidas referentes a classes sociais, gênero ou etnia. Contudo, tudo isto mudou, pois, com o tempo, estas transgressões à norma, tornaram-se, por assim dizer, normais, ou seja, tornou-se algo expectável, tendo estas narrativas sido adquiridas pelo reportório capitalista, que reconfigurou a imagem de “rebelde” num mero potencial consumidor (Lewin e Williams 2009). Portanto, dentro deste clima, a *deviation* em relação à norma já não é o que costumava ser, sendo agora visto como algo normal, pois é comum que, por exemplo, um jovem escolha certa *prefab subculture* por alguns anos, até regressar ao *mainstream*, que, no fundo, nunca abandonou. Assim, e retomando a vinda dos Sex Pistols a Portugal em 2008, vale a pena reter estas palavras:

Trinta anos depois, o cantor John Lydon, o baixista Glen Matlock, o guitarrista Steve Jones e o baterista Paul Cook reiteram que são uma encenação e que nos querem manipular. Só que desta vez o assalto é descarado. Às claras. Por isso, no primeiro dia do Festival Paredes de Coura, quando atuarem pela primeira vez em Portugal, os Sex Pistols não terão tarefa fácil. Com eles, é mais do que música. Com os outros também. Mas com eles é mais. (Belanciano 2008).

## I WANNA BE TRANSGLOBAL

A partir da sua emergência mediática 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 sugerimos que o *punk* emergiu fruto de um processo de sincretismo cultural (Lentini 2003: 153); é reapropriado e redefinido localmente consoante os recursos e necessidades locais num processo de mistura entre características do *punk* global e elementos locais (Haenfler 2014, 2015; O’Hara 1999; Moore 2004). Esta situação reconfigura e também nos aproxima da teoria pós-subcultural na defesa da emergência de cenas locais e translocais específicas (Straw 1991, 2015; Bennett e Peterson 2004). O *punk* está em todo o lado (Matula 2007; Osgerby 2008).

O trajeto que nos conduziu por este editorial mostra-nos claramente que o *punk* é uma forma musical. Mas é também uma forma estética, cultural, política e simbólica. O *punk* é uma hiperpalavra. Holístico, híbrido, situacionista, dadaísta, o *punk* encerra um simbolismo muito particular na cultura ocidental contemporânea. Contribuíram para potenciar essa relevância, duas características fundamentais. Primeiro, o *punk* representou uma inovação, isto é, a vivacidade de uma forma instituinte, numa altura em que o *rock* dos anos 1960 e 1970 se encontrava num processo de institucionalização, incorporado pela grande indústria discográfica e aceite, quando não já consagrado, por várias instâncias de legitimação cultural. O *punk* afirmou-se exatamente como dissidência face a essa lógica de cooptação, prefigurando o *underground* e estendendo-se para a rua, para a roupa, para a moda, para o *design*, para a ilustração. Segundo, o

*punk* descreve-se a si próprio como a música que qualquer um pode fazer (Silva e Guerra 2015). Neste sentido, o processo de realização do *punk* está disponível para todos, podendo qualquer um fazer as letras, os instrumentos, as gravações, os concertos, a distribuição, as roupas, as capas de discos, as cassetes, os fanzines. O *punk* é D.I.Y. (McKay 1998, 1996; Moran 2010; Dale 2008).

Mas também é um movimento cultural. Inscreve-se na dinâmica de que são portadoras, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, sucessivas gerações de jovens, que vivem e interpretam os grandes processos históricos da escolarização de massas, do desenvolvimento da produção e do consumo massificados, da emergência dos meios de comunicação de massas e das indústrias culturais, do crescendo das funções de marketing, publicidade e moda na geração do valor económico, do Estado de Bem-estar, da polarização ideológica e político-militar em blocos antagónicos e dos desafios à ordem ocidental colocados pela descolonização, o anti-imperialismo e a Guerra Fria. O *punk*, juntamente com o *underground* e o D.I.Y., definir-se-á a si próprio como uma forma e um movimento estético (Silva e Guerra 2015). A diferença *punk* radica numa combinação de traços: o posicionamento à margem ou no *underground* do que for apercebido como um sistema instituído, qualquer que seja a sua esfera de influência, da política à economia, da sociedade à música; o desafio permanente e irremissível a esse sistema, numa lógica de sistemático questionamento e desconstrução de qualquer expressão, símbolo ou convenção, por mais naturalizada que pareça; a busca de uma coerência pessoal, quer baseada na articulação entre o que se é, o que se diz, o que se veste e o que se faz, quer baseada na realização prática dos princípios defendidos, designadamente na maneira como se vive a música.

O *punk* é uma cena local, virtual, global e translocal. É uma matriz de ligação entre diferentes protagonistas: bandas, editoras, promotores, críticos, divulgadores, os consumidores, os fãs; e os recursos e meios, como os discos e outros registos fonográficos, os concertos e outros eventos, os bares, as caves, as salas e outros espaços, os jornais, os fanzines, as lojas de roupas, os acessórios e os discos, as ruas e as feiras, as plataformas físicas e digitais... Esta estrutura tem uma espacialidade e uma territorialidade, inscreve-se num meio social (físico ou, mais ultimamente, virtual), potenciando economias de aglomeração e escala (Silva e Guerra 2015).

## **I WANNA BE WHO I WANT**

Cultura, cena, estética, forma musical: o *punk* é subversão e estilhaço. É tudo e nada: é um cosmos de possibilidades. O *punk* inaugurou toda uma panóplia de culturas *underground* e D.I.Y. Ora, é no âmago destas considerações que justamente se situa o artigo de Robin Den Drijver e Erik Hitters intitulado “The Business of DIY. Characteristics, motives and ideologies of micro-independents” marcando uma paragem na Holanda. Robin Den Drijver e Erik Hitters apresentam-nos uma estimulante análise ao procurarem desvendar e explicar as razões que estão por detrás da constituição das micro-editoras independentes. Concluem que estas editoras têm muitas características em comum e que na generalidade se distanciam das *majors*. Regendo-se pelos princípios do D.I.Y. e por motivos que os autores apelidam de morais, as micro-editoras independentes na Holanda têm como principal intuito contribuir para uma divulgação mais alargada e plural da música contemporânea, designadamente da música que não se enquadra no *mainstream* e que não é divulgada pelas *majors*. Não possuem intuítos comerciais ou financeiros, muito embora consigam alcançar bons resultados ao operarem num mercado

*indie* e *underground*. Não significa isto, contudo, e ao contrário do que se poderia pensar, que as suas ações são politizadas. De acordo com os autores, embora as micro-editoras independentes holandesas possuam muitas características em comum com as editoras independentes de países como o Reino Unido ou os Estados Unidos da América (desde a sua estrutura, práticas de trabalho, até às operações mais comerciais), elas não têm um sentido político tão hodierno como as editoras independentes daqueles países; não pretendem combater o sistema hegemónico das *majors*, assim como não se constituem para trabalhar em prol da democratização do mercado musical. Para explicar esta diferença, os autores levantam a hipótese de que isso talvez se deva ao facto de a sociedade holandesa possuir divisões políticas e sociais menos profundas que as sociedades-berço do *punk*. As micro-editoras são, assim, sobretudo *as vozes* de cenas culturais, criativas e lúdicas (*underground*) que proliferam na Holanda no presente.

A próxima paragem deste editorial-trajecto ocorre em La Roca del Vallés na Catalunha, em Espanha. Josep Lluís Lancina apresenta-nos através do seu artigo “En La Roca, el hardcore es cultura”. Las practicas DIY y la construcción de una identidad local” uma incursão na cena *hardcore punk* local tendo como crucial propósito perceber a importância das práticas D.I.Y. na reprodução e produção de uma identidade local, demonstrando a centralidade das práticas de produção e de consumo culturais para as concepções que os indivíduos têm sobre si e sobre os meios onde vivem — para a constituição de *art worlds* próprios. Assim, as práticas D.I.Y. começaram a ser engendradas por indivíduos da micro cena *hardcore punk* local que se deparavam com a impossibilidade de investir na produção musical e na gestão dos seus projetos de outra forma que não através do investimento próprio. O autor refere que existem relações translocais entre membros de diferentes cenas musicais, no entanto os pioneiros eram mais fechados em si mesmos, conservando a escala local como base de atuação, o que se reflete pelas letras de canções e nomes das bandas locais. Este dinamismo da cena *hardcore* local oleado pelo D.I.Y é bem ilustrado por um processo de recomposição grupal: com o passar do tempo, um novo grupo integra-se na micro-cena. Deste modo, Lancina aponta que a micro-cena musical *roquerola* se vai fortalecendo através da ética D.I.Y. e se assiste a um aumento do capital social e cultural e a uma reconfiguração da população local, associada ao *hardcore punk*. Aspeto particularmente importante na vivacidade desta cena são as referências ao local e ao rural tidas no quadro das práticas D.I.Y.: o que se revela como portador de um enorme potencial de reivindicação e de afirmação cívica e política já que usualmente estas práticas consagram sobretudo o mudo urbano e cosmopolita.

João Batista de Menezes Bittencourt leva-nos ao Brasil, particularmente a S. Paulo, e também ao universo *punk hardcore straightedge* com o artigo “Negociando condutas: estilo de vida Straightedge no Brasil e os discursos sobre política e sexualidade”. Bittencourt problematiza dimensões relevantes dos jovens brasileiros (especificamente paulistas) seguidores do estilo de vida *straightedge*, tendo por referência as relações que estes estabelecem com as normas de conduta que regem a identidade do grupo, como são, a proibição do consumo de drogas e da prática de sexo promíscuo. No caso brasileiro, assiste-se a uma proximidade entre ideais políticos e o *straightedge*, assim como uma fraca contenção de práticas sexuais casuais. Assim, este autor pretende fornecer um emolduramento que permita capturar a forma como as pertenças subculturais são importantes na construção e interpretação das experiências quotidianas. O movimento *straightedge* (sXe) surgiu na costa este dos Estados Unidos, no início da década de 1980, em oposição às tendências da cena *punk* da altura de pendor niilístico e autodestrutivo. Hoje, é um movimento global, local e transglobal como bem demonstra este artigo. Interessante é verificar as suas apropriações diferenciadas em termos de espaço, tempo e geração. A primeira

geração de *straightedgers* paulistas apoiou-se numa visão política anarquista, o que se refletiu na proliferação de discursos e práticas como o veganismo. Muitos *straightedgers* paulistas defendem que a sua identidade grupal assenta, essencialmente, no não consumo de drogas e na pertença à cena *hardcore/punk*, sendo que há liberdade de escolha no que toca às restantes práticas. Renegociação, redefinição e reformulação incessante de cenas musicais *underground* são, sem dúvida, os trunfos deste artigo.

Regressamos ao Reino Unido com Russ Bestley através do artigo “Design it Yourself? Punk’s division of labour”. Assim, ao finalizar este trajeto pelo *punk*, voltamos à importância do visual, da imagem, do estilo. Desde a sua génese, estes elementos estiveram presentes — de forma *transbordante* — não só na forma como os membros desta subcultura se vestiam, mas também na forma como se exprimiam do ponto de vista estético em objetos gráficos como cartazes, fanzines, capas de discos, cassetes e *demotapes*. Produzidos, em geral, de um modo D.I.Y., desrespeitando as convenções artísticas e outras — musicais, jornalísticas, *design* gráfico, fotográficas, etc. — estas eram produções visuais e audiovisuais *underground* que, propositadamente, visavam desafiar a ordem estabelecida, edificando, assim, um estilo subcultural contundente. Partindo da análise de um conjunto de capas de discos, Russ Bestley problematiza os mitos e os factos associadas à produção independente e à ideologia D.I.Y. no âmbito da subcultura *punk* e *pós-punk* inglesa, desde os seus primórdios no final da década de 1970 e os meados da década de 1980. Não negando o impacto e a relevância do *ethos* D.I.Y., traduzido em aforismos como *anyone can do it*, o autor realça a necessidade de uma interrogação crítica acerca da retórica e de toda uma narrativa desenvolvida em torno do empoderamento e da independência face aos tradicionais meios de produção a que se associa a subcultura *punk*. Neste sentido, Bestley dá conta de uma divisão do trabalho que pode ser vista no impacto do *ethos* D.I.Y. num conjunto diverso de atividades, desde as performances ao vivo à criação e fabricação de artefactos *punk* (roupas, cartazes, folhetos, fanzines, álbuns). Enquanto algumas destas áreas ofereciam novas oportunidades para os produtores amadores, no âmbito das esferas mais técnicas de fabricação, incluindo a produção física de álbuns, o D.I.Y. só poderia ter um impacto nominal. Havia certamente um desejo generalizado e franco de retirar o controlo artístico dos principais agentes mas, na realidade, a propriedade dos meios de produção era na melhor das hipóteses uma ingenuidade. Da mesma forma, o *artwork* inerente às capas de discos poderia ser feito por *designers* não formados em escolas, mas a reprodução e a impressão era muitas vezes deixada ao cuidado de um estúdio de impressão profissional. O autor defende, por isso, que o D.I.Y. tinha óbvias limitações quando se tratava da produção em larga escala e distribuição, limitações essas que não devem ser descuradas da análise da pretensa resistência cultural e artística do *punk*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albiez, Sean. 2006. “Print the Truth, Not the Legend. The Sex Pistols: Lesser Free Trade Hall, Manchester, June 4, 1976”. Pp. 92-106 em *Performance and Popular Music: History, Place and Time.*, editado por Ian INGLIS. Hampshire: Ashgate Publishing, Ltd.
- Belanciano, Vítor. 2008. “Assalto à Luz do Dia em Coura.” *Ipsilon. Suplemento do Jornal Público*.
- Bennett, Andy e Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, Andy. 2006. “Punk’s not dead’: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans”. *Sociology* 40(2): 219-235.

- Cartledge, Frank. 1999. "Distress to Impress?: Local Punk Fashion and Commodity Exchange." Pp. 143-54 em *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*, editado por Roger Sabin. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Chambers, Ian. 1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Basingstoke: Macmillan.
- Clark, Dylan. 2003. "The Death and Life of Punk, the Last Subculture." Pp. 223-36 em *The Post-Subcultures Reader*, editado por David Muggleton e Rupert Weinzierl. Oxford: Berg.
- Clarke, Gary. 1990. "Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures." Pp. 68-80 em *On Record: Rock, Pop and Written Word.*, editado por Simon Frith e Andrew Goodwin. Londres: Routledge.
- Colegrave, Stephen, and Chris Sullivan. 2002. *Punk. Hors Limites*. Paris: Éditions du Seuil.
- Crossley, Nick. 2015. *Networks of Sound, Style and Subversion*. Manchester: Manchester University Press.
- Dale, Pete. 2008. "It Was Easy, It Was Cheap, So What?: Reconsidering the DIY Principle of Punk and Indie Music". *Popular Music History* 3(2): 171-193.
- Debord, Guy. 1992. *La Société du Spectacle [The Society of the Spectacle]*. Paris: Galimard.
- Duncombe, Stephen. 1997. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London: Verso.
- Dunn, Kevin C. 2016. *Global Punk: Resistance and Rebellion in Everyday Life*. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing.
- Garnett, Robert. 1999. "Too Low to Be Low: Art Pop and the Sex Pistols." Pp. 17-30 em *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*, editado por Roger Sabin. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Gelder, Ken, e Sarah Thornton. 1997. *The Subcultures Reader*. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Gaspar, Ian. 2006. *The Day the Country Died: A History of Anarcho Punk 1980-1984*. Londres: Cherry Red Records.
- Gololobov, Ivan, Hilary Pilkington e Yngvar B Steinholt (Eds.). 2014. *Punk in Russia. Cultural Mutation From the 'Useless' to the 'Moronic'*, Londres: Routledge.
- Guerra, Paula, e Andy Bennett. 2015. "Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal." *Popular Music and Society* 38(4): 500-521.
- Guerra, Paula, e Augusto Santos Silva. 2015. "Music and More Than Music: The Approach to Difference and Identity in the Portuguese Punk." *European Journal of Cultural Studies* 18(2): 207-223.
- Guerra, Paula, e Pedro Quintela. 2016. "From Coimbra to London: to live the punk dream and 'meet my tribe'". Pp. 31-50, em *Transglobal Sounds: Music, Youth and Migration*, editado por João Sardinha e Ricardo Campos. Nova Iorque/ Londres: Bloomsbury Publishing.
- Guerra, Paula. 2013. "Punk, Ação e Contradição em Portugal. Uma Aproximação às Culturas Juvenis Contemporâneas." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 102/103: 111-134.
- Guerra, Paula. 2014. "Punk, Expectations, Breaches, and Metamorfoses". *Critical Arts* 28(1): 195-211.
- Guerra, Paula. 2016. "Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010)." *Journal of Sociology* 52(4): 615-630.
- Haenfler, Ross. 2014. *Subcultures: The Basics*. Abingdon: Routledge.
- Haenfler, Ross. 2015. *Straight Edge: Clean-Living Youth, Hardcore Punk, and Social Change*. New Jersey: Rutgers.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: the Meaning of Style*. Londres: Methuen.
- Hesmondhalgh, David. 1997. "Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade." *Popular Music* 16(3): 255-274.

- Inglis, Ian (Ed.). 2006. *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Kuhn, Gabriel (Ed.). 2010. *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge and Radical Politics*. Oakland: PM Press.
- Laing, Dave. 2015[1985]. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland: PM Press.
- Lawley, Guy. 1999. "I Like Hate and I Hate Everything Else': The Influence of Punk on Comics." Pp. 100-19 em *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*, editado por Roger Sabin. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Lentini, Pete. 2003. "Punk's Origins: Anglo-American Syncretism." *Journal of Intercultural Studies* 24(2): 153-74.
- Lewin, Phillip, e J. Patrick Williams. 2009. "The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture." Pp. 65-81 em *Authenticity in Culture, Self and Society*, editado por Phillip Vannini e J. Patrick Williams. Surrey: Ashgate Publishing.
- Marcus, Greil. 2000. *Marcas de Baton. Uma História Secreta do Século Vinte* (Trad. de Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century). Lisboa: Frenesi.
- Masters, Marc. 2007. *No Wave*. Londres: Black Dog Publishing.
- Matula, Theodore. 2007. "Pow! To the People: The Make-Up's Reorganization of Punk Rhetoric." *Popular Music and Society* 30(1): 19-38.
- McKay, George. 1996. *Senseless Acts of Beauty*. Londres: Verso.
- McKay, George. 1998. *DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*. Londres: Verso.
- McNeil, Legs, e Gillian McCain. 2006. *Please Kill Me. L'histoire Non Censure du Punk Racontée par ses Acteurs*. Paris: Éditions Allia.
- Moore, Ryan. 2004. "Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction." *The Communication Review* 7(3): 305-27.
- Moran, Ian P. 2010. "Punk: The Do-It-Yourself Subculture." *Social Sciences Journal* 10(1): 58-65.
- O'Hara, Craig. 1999. *The Philosophy of Punk. More than Noise!*, Londres/ Edimburgo/ São Francisco: AK Press.
- Osgerby, William. 2008. "He Filth and the Fury: The Development and Impact of British Punk Rock." *Groniek: Historisch Tijdschrift* 179: 173-87.
- Paraire, Philipp. 1992. *50 Anos de Música Rock*. Lisboa: Pergaminho.
- Plant, Sadie. 2002. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Reynolds, Simon. 2006. *Rip It Up and Start Again: Post Punk 1978-1984*. Londres: Faber and Faber.
- Reynolds, Simon. 2007. *Bring the Noise: 20 Years of Writing About Hip Rock and Hip Hop*. Londres: Faber and Faber.
- Sabin, Roger. 1999. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Savage, Jon. 2001. *England's Dreaming: Les Sex Pistols et le Punk Rock [England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock]*. Londres: Faber and Faber.
- Silva, Augusto Santos, e Paula Guerra. 2015. *As palavras do punk*. Lisbon: Alêtheia.
- Simmel, Georg. 2001. *El Individuo y La Libertad – Ensayos de Critica de la Cultura*. Barcelona: Editorial Peninsula.
- Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music." *Cultural Studies* 5(3): 368-388.
- Straw, Will. 2015. "Some Things A Scene Might Be." *Cultural Studies* 29(3): 476-485.
- The Stooges. 1969. *I Wanna Be Your Dog* [Single, Vinil]. Nova Iorque: Elektra Records.

Thompson, Stacy. 2004. *Punk Productions: Unfinished Business*. Nova Iorque: State University of New York Press.

VV.AA. 1997. *Internacional situacionista. Antologia*. Lisboa: Antígona.