

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

Gustavo dos Santos Prado

**“CAMINHO PARA A MORTE” NA METRÓPOLE –
CULTURA PUNK: FANZINES, ROCK, POLÍTICA E MÍDIA (1982-2004)**

DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

**SÃO PAULO
2016**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

Gustavo dos Santos Prado

**“CAMINHO PARA A MORTE” NA METRÓPOLE –
CULTURA PUNK: FANZINES, ROCK, POLÍTICA E MÍDIA (1982-2004)**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em História Social, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

**SÃO PAULO
2016**

BANCA EXAMINADORA

Aos meus pais, pelo amor eterno!
Às minhas irmãs, pelo amor infinito...
À minha esposa, pelo amor verdadeiro...
Ao movimento punk brasileiro...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus...

Esta tese não seria possível sem o incentivo de meu pai, Mauro de Oliveira Prado, e de minha mãe, Aldevina Alfredo dos Santos Prado. Recordo-me com carinho que essa trajetória que começou no Mestrado foi fruto do incentivo direto deles. Com amor, carinho, dedicação, admiração e respeito ao esforço do filho “mais novo”, meus pais provaram que existe algo maior que qualquer teoria que resulte em um texto escrito, que é justamente o amor que nutriram por mim durante todo esse tempo. Por sinal, durante toda a minha vida! E muito amor! Não cabe em linhas. Caso coubesse, escreveria um texto maior que esta tese. Pai e Mãe, este trabalho é de vocês; não teria conseguido absolutamente nada se não fosse a sua influência. De meu pai, aproveitei o valor do trabalho árduo; de minha mãe, o prazer de fazer algo bem-feito. A vocês meus sinceros agradecimentos, e a certeza de que não vou parar por aqui!

Tal dimensão afetiva também externo à minha esposa, Renata Maria de Paiva Prado. Minha cúmplice, minha amiga, minha incentivadora. O grande amor de minha vida! Há anos escutando minhas neuras, minhas angústias e minhas ansiedades. Durante a trajetória do doutorado, noivamos e casamos! Formamos uma família feliz. Nos ajudamos mutuamente. Saiba que em momentos de angústia, que foram vários, o desejo de dar a você uma vida melhor falou mais alto que qualquer dificuldade que eu tenha passado. Superamos muita coisa e vamos avançar. Este trabalho é fruto de nosso sonho em conjunto. Fruto de um amor latente!! Vamos continuar a sonhar juntos eternamente.

Não poderia esquecer minha irmã “do meio”, Amanda Prado Yoshino. Seu amor ao trabalho e sua inteligência foram meu grande incentivo desde a época do Ensino Médio. Você me inspira muito. A valorização que você atribui ao ser humano me deu um auxílio que foi fundamental. Você valoriza vidas, a diversidade e deseja que todos sejam felizes a seu modo. Um coração que não cabe no próprio peito. Ama o próximo como a si mesma. Você é muito importante para mim. Te amo!

Dedico este texto também à minha irmã Débora Aleteia Prado Ueda. Essa é a “mais velha”. Foi ela que me introduziu na cultura do rock. Ajudou-me e muito durante o Mestrado. Minha grande inspiração musical. Lutadora, guerreira, empreendedora. Uma mãe e mulher exemplar; uma irmã que sempre me inspirou.

Guerreira, dá um grande valor ao trabalho bem-feito – assim como eu. Possui uma grande capacidade de catalisar sentimentos e emoções adversos – assim como eu. Possui um imensurável amor pelos irmãos – assim como eu. No fundo, bem lá no fundo do coração, somos exatamente iguais. Eu te amo demais!

Aos meus sobrinhos lindos, Silvio e Sayuri, tal como fiz no Mestrado, dedico a tese como forma de amor e motivação. Vocês são jovens. Nunca desistam de seus sonhos. Eles são seus! Não deixem ninguém dizer que vocês não podem fazer algo! Vocês podem! Sou a prova disso. Externo o amor que tenho por vocês. Sejam felizes sempre!

Aos pais de minha esposa, logo, meus pais, José Luiz e Lúcia. Obrigado por todo o apoio, pelo respeito e pelo carinho. Fico muito feliz de termos uma relação harmônica e alegre. Respeito vocês como se fosse um filho. E esse filho agora defende uma tese. Esse filho virou doutor! Meu respeito e admiração por vocês são imensuráveis. Obrigado por fazerem parte de minha vida!!!!

Aos meus cunhados Silvio, Márcio e Bruno. Vocês foram fundamentais neste projeto. Sempre procuraram me incentivar; o carinho, as risadas, o respeito e o amor por vocês despendidos jamais serão esquecidos. Obrigado pela convivência. Respeito e amo vocês em pé de igualdade. Estamos juntos! Podem contar comigo para o que for preciso!

Professora Maria Izilda Santos de Matos. Minha orientadora. Minha amiga. Minha inspiração humana e acadêmica. Não tenho palavras para externar minha gratidão por você. Obrigado pelo zelo, pelo carinho e pela atenção que teve comigo. Esses seis anos de convivência desde o Mestrado resultaram em um trabalho sério, harmonioso e bem-feito. Externo meu respeito por você por onde vou! Continuarei com essa conduta para onde for. Só tenho a agradecer por todos esses anos de ensinamento. Você ficará para sempre em minha memória e possui um espaço especial em meu coração. Obrigado, obrigado e obrigado! Você me ajudou a amadurecer, a enfrentar os desafios e me incentivou a refletir diante das dificuldades. Sou outra pessoa, mudei para melhor. Você não ajudou somente a formar um Doutor, ajudou a formar um novo ser humano. Seu trabalho é fantástico. Um exemplo que ficará nos livros e fora deles. Obrigado mais uma vez!

Externo esse agradecimento aos meus amigos de hoje e de sempre, de perto ou de longe. Projeto meus sentimentos mais nobres para aqueles que entenderam ou não as transformações por que passei durante esse tempo. Uma tese exige um tempo que tive de retirar de nossa convivência. O resultado desse

esforço está diluído em linhas. O meu retraimento às vezes foi para dar conta do compromisso assumido. Amo cada um de meus amigos que conviveram e convivem comigo. Estamos juntos irmãos! Paz e bem a todos.

Não poderia deixar de agradecer ao meu padrinho, Orivaldo de Oliveira Prado, e à minha madrinha, a tia Vanda. Vocês me auxiliaram desde a época do Mestrado. Sempre solícitos, me deram refúgio seguro e um lar durante toda a minha trajetória em São Paulo. Minha gratidão será eterna, assim como o meu respeito. Amo vocês demais.

Aos meus amigos de graduação que sempre me incentivaram a continuar na luta. Impressionante como o tempo e o espaço não separam amizades verdadeiras. Rodolfo e Pedro. Muito obrigado, meus irmãos. Vocês foram os primeiros a dizer que eu podia fazer mais do que estava fazendo. Os dois mostraram maturidade a mim numa época em que eu não tinha. Amo vocês, amigos.

Também não poderia deixar de citar meu primo Sullivan e sua esposa, Juliana. Agradeço por esses anos de convivência. Que continuemos avançando em nossos objetivos, cada qual a seu modo. Vocês são muito especiais para mim.

Ao programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, por acreditar na minha capacidade de pesquisa e trabalho. Serei eternamente grato.

Aos professores da PUC/SP: Dra. Carla Longhi, Dra. Denise Bernuzzi de Sant'Anna, Dra. Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Dra. Maria do Rosário Cunha Peixoto, Dra. Yvone Dias Avelino, que contribuíram para essa trajetória.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de fomento à pesquisa.

Aos professores Dr. Marcelo Flório e Dra. Ana Barbara Pederiva, pelas contribuições durante o processo de qualificação. Obrigado pela leitura atenciosa e pelas sugestões.

Dedico, com carinho, a todos os meus colegas e amigos da turma de Doutorado da PUC/SP.

Aos meus revisores: Gustavo Ferreira e Karina Cobo. Parabéns pelo trabalho.

Ao Centro de Documentação e Informação Científica - CEDIC (PUC/SP).

A todos os integrantes do movimento punk do Brasil – em especial, ao Redson (in memoriam), líder da banda Cólera. Obrigado pelo legado!

Paz e bem a todos!

PRADO, Gustavo dos Santos. **“Caminho para a morte” na metrópole** – Cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982-2004). Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO

Esta pesquisa procura investigar a cultura punk ao longo das décadas de 1980 e 1990 e sua apropriação pelo mercado de massa. Para tanto, discute o “niilismo punk juvenil”, considerado como estratégico para se compreender a cultura punk representada nos fanzines. Verifica como foram produzidos esses fanzines e suas formas de circulação no interior do movimento punk. Problematisa o posicionamento anarquista e as visões políticas, econômicas, sociais e religiosas dos editores. Recobra as propostas temáticas dos fanzines punks, como a miséria, o meio ambiente, a violência e as relações/tensões entre punks e carecas do subúrbio, com especial atenção aos assuntos e representações mais frequentes: a morte e as críticas ao mercado de massa.

Prioriza-se a trajetória do grupo paulistano Cólera, por intermédio dos boletins organizados por seu fã-club, permitindo recuperar a atuação da banda dentro e fora da cena underground, bem como os impasses e questionamentos ao grupo em razão de sua proximidade com a grande mídia. O movimento e sonoridade punk e suas tensões com a Música Popular Brasileira e com o rock comercial são rastreados, visando reaver um espaço para o punk brasileiro dentro da historiografia da “MPB”.

Procura-se esquadrihar a trajetória do movimento e cultura punk, bem como a sua incorporação ao mercado de massa, observando-se as mudanças estéticas nos fanzines e as permanências e apropriações da estética punk, como a disseminação do uso da técnica da colagem nas mídias contemporâneas.

Palavras-chave: punks, niilismo, fanzines, política, mídia.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“A way to Death” in the metropolis** – Punk culture: fanzines, rock, politics and media (1982-2004). Thesis (PhD in Social History), at Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

ABSTRACT

This research has as an objective to investigate punk culture throughout the decades of 1980 and 1990 and its appropriation by the mainstream market. Therefore, it discusses the “youth punk nihilism”, considering it key in order to comprehend the punk culture represented in fanzines. Verifying how these fanzines were produced and its forms of circulation inside the punk movement. The anarchic postures, as well as political, economic, social and religious views of the editors are problematized. Recovering the thematic proposals of the punk fanzines, such as misery, environment, violence in the relationships/tension among punks and *carecas do subúrbio*, focusing on more frequent issues and representations, such as: death and critics to the mainstream market.

The background of *Cólera*, a São Paulo band, is analyzed through the newsletters issued by their fan club, which regain the output of the band inside and outside the underground scene, as well as the obstacles and inquiries of the group because of its proximity with the large media. The punk movement and its sonority, as well as the tension with Popular Brazilian Music and commercial rock where traced, trying to retrieve a space for Brazilian punk inside the historiography of “MPB”.

This research seeks to scrutinize the journey of the movement and punk culture, as well as its incorporation into the mainstream market, observing the esthetical alterations of fanzines, remains and appropriations of punk esthetics, as well as the dissemination of the collage technique at the contemporaneous media.

Key Words: punks, nihilism, fanzines, politics, media.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	15
INTRODUÇÃO: “O NASCIMENTO DO MORTO”	20
CAPÍTULO I – FANZINES E PUNKS: REPRESENTAÇÕES, AÇÕES E POLÍTICA.....	30
1.1 REPRESENTAÇÕES: ESCRITA, LEITURA, ESTÉTICA E COLAGEM.....	30
1.2 AÇÕES: CORRESPONDÊNCIA, DIVULGAÇÃO E DIFICULDADES.....	42
1.3 POLÍTICO: ANARQUISMO.....	54
1.4 POLÍTICO: CETICISMO.....	62
1.5 POLÍTICO: TERROR NEOLIBERAL E RELIGIOSO.....	71
CAPÍTULO II – PERCEPÇÕES DA METRÓPOLE: PUNKS E SÃO PAULO.....	83
2.1 SONORIDADES NA METRÓPOLE: PUNKS E ROCK.....	83
2.2 TENSÕES NA METRÓPOLE: MISÉRIA E EXCLUSÃO SOCIAL.....	92
2.3 PROPOSTAS: MEIO AMBIENTE.....	104
2.4 PERCEPÇÕES: VIOLÊNCIA.....	116
2.5 TENSÕES E CONVIVÊNCIAS: CARECAS DO SUBÚRBIO.....	129
CAPÍTULO III – NIILISMO PUNK JUVENIL: UNDERGROUND E O CÓLERA.....	141
3.1 FANZINES: HISTÓRIAS, TRAJETÓRIAS E DIVULGAÇÃO.....	141
3.2 O CÓLERA: PUNK E UNDERGROUND.....	153
3.3 O CÓLERA E RECEPÇÃO: BOLETIM E FÃ-CLUBE.....	165
3.4 APROPRIAÇÕES E PERMANÊNCIAS: TENTAÇÕES DO MERCADO.....	176
3.5 QUESTIONAMENTOS E CRISES: O CÓLERA E FANZINES.....	184
CAPÍTULO IV – MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ROCK E PUNKS.....	196
4.1 MPB: HISTÓRIAS E HISTORIOGRAFIA.....	196
4.2 PUNK E MPB: RECUSAS E RESISTÊNCIAS.....	201
4.3 ENTRE O UNDERGROUND E O MERCADO: PUNKS E ROCK COMERCIAL.....	211

4.4 “POPULARES E VENDIDOS”: TENSÕES E CRÍTICAS.....	222
4.5 PUNK E A MPB: INCORPORAÇÃO E CONFLITO.....	229
 CAPÍTULO V – FANZINES E PUNKS: MÍDIA, RESISTÊNCIAS E CRISE.....	235
5.1 COLAGEM: PULVERIZAÇÃO E CRIAÇÃO.....	235
5.2 CULTURA PUNK: NIILISMO, RESISTÊNCIA E MORTE.....	243
5.3 ANOS 80: TENSÕES E RESISTÊNCIA.....	251
5.4 ANOS 90: MIDIATIZAÇÃO E INCORPORAÇÃO.....	261
5.5 ESTÉTICA: PERMANÊNCIAS E AS ATENUAÇÕES DO NIILISMO.....	269
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	279
 REFERÊNCIAS.....	287
 APÊNDICE – A MORTE DO NASCER.....	313

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fanzine <i>SP Punk</i> . São Paulo, 1982.....	20
Figura 2 – Cartaz do <i>II Fanzi-Encontro</i> . Londrina, 1992.....	32
Figura 3 – <i>Alerta Punk</i> . São Paulo, 1983.....	33
Figura 4 – <i>Buracaju</i> . Aracajú - SE, 1986.....	39
Figura 5 – <i>BC Tapes</i> . San Diego - CA, 1986.....	45
Figura 6 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1985.....	45
Figura 7 – <i>BC Tapes</i> . San Diego - CA, 1986.....	50
Figura 8 – <i>Anarkia</i> . Porto Alegre, 1986.....	52
Figura 9 – <i>Anarkia</i> . Porto Alegre, 1986.....	53
Figura 10 – <i>Escarro</i> . Brasília, s/d.....	53
Figura 11 – <i>Pânico</i> . São Paulo, 1986.....	56
Figura 12 – <i>Pânico</i> . São Paulo, 1989.....	56
Figura 13 – <i>Miséria</i> . Rio de Janeiro, 1986.....	61
Figura 14 – <i>Manifesto Punk</i> . Rio de Janeiro, 1983.....	64
Figura 15 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1984.....	65
Figura 16 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1984.....	65
Figura 17 – <i>Violência Gratuita</i> . São Paulo, 1988.....	67
Figura 18 – <i>Violência Gratuita</i> . São Paulo, 1989.....	67
Figura 19 – <i>Punks do Subúrbio</i> . São Paulo, 1990.....	69
Figura 20 – <i>Buracaju</i> . Aracajú - SE, s/d.....	73
Figura 21 – <i>Revolta do Subúrbio</i> . São Paulo, 1986.....	73
Figura 22 – <i>Aborto imediato para o renascer de um novo espermatozóide</i> . SP, s/d.....	77
Figura 23 – <i>Almanaque Zine</i> . São Paulo, s/d.....	79
Figura 24 – <i>Factor Zero</i> . São Paulo, 1982.....	85
Figura 25 – Folder de divulgação do show de lançamento do LP “Grito Suburbano”. <i>SP Punk</i> . São Paulo, 1982.....	87
Figura 26 – <i>União da Consciência Punk</i> . São Paulo, 1989.....	93
Figura 27 – <i>Falange Anarquista</i> . São Paulo, 1987.....	95
Figura 28 – <i>NC Punk</i> . São Paulo, 1988.....	97
Figura 29 – <i>Violência Gratuita</i> . São Paulo, 1989.....	97
Figura 30 – <i>Lixo Cultural</i> . São Paulo, 1984.....	100
Figura 31 – <i>Almanaque Zine</i> . São Paulo, s/d.....	100
Figura 32 – <i>Aos Berros!</i> São Paulo, 1986.....	103
Figura 33 – <i>Ex</i> . São Paulo, s/d.....	106
Figura 34 – <i>União da Consciência Punk</i> . São Paulo, 1989.....	110

Figura 35 – <i>Ex</i> . São Paulo, s/d.....	113
Figura 36 – <i>Dia D</i> . São Paulo, 1985.....	114
Figura 37 – <i>Violência Gratuita</i> . São Paulo, 1989.....	115
Figura 38 – <i>Falange Anarquista</i> . São Paulo, 1987.....	120
Figura 39 – <i>Vítimas do Sistema</i> . São Paulo, 1991.....	120
Figura 40 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1985.....	126
Figura 41 – <i>Falange Anarquista</i> . São Paulo, 1987.....	128
Figura 42 – <i>Subúrbio Oi!</i> São Paulo, 1989.....	131
Figura 43 – <i>Chantagem Ocasional</i> . São Paulo, 1986.....	135
Figura 44 – <i>Falange Anarquista</i> . São Paulo, 1987.....	135
Figura 45 – <i>Subúrbio Oi!</i> São Paulo, 1989.....	136
Figura 46 – <i>União da Consciência Punk</i> . São Paulo, 1989.....	137
Figura 47 – <i>Inimigo de Estado</i> . Salvador, s/d.....	141
Figura 48 – <i>Horda</i> . Salvador, s/d.....	148
Figura 49 – <i>Horda</i> . Salvador, s/d.....	149
Figura 50 – <i>Auto Defesa</i> . Teresina, 1985.....	151
Figura 51 – <i>Vix Punk</i> . São Paulo, 1982.....	154
Figura 52 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1985.....	155
Figura 53 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1985.....	156
Figura 54 – <i>Anti-Sistema</i> . São Paulo, 1985.....	157
Figura 55 – <i>Caos</i> . Rio de Janeiro, 1984.....	159
Figura 56 – <i>Vix Punk</i> . São Paulo, 1982.....	165
Figura 57 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, nov. 1986 (primeira quinzena).....	168
Figura 58 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).....	169
Figura 59 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).....	169
Figura 60 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).....	170
Figura 61 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, abril de 1987 (primeira quinzena).....	173
Figura 62 – <i>Paralisia Cerebral</i> . São Joaquim da Barra - SP, 1986.....	187
Figura 63 – <i>União da Consciência Punk</i> . São Paulo, 1989.....	189
Figura 64 – <i>Incivilizado</i> . São Paulo, 1989.....	191
Figura 65 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, ago. 1987 (primeira quinzena).....	194
Figura 66 – <i>Boletim do Cólera</i> . São Paulo, janeiro de 1987 (primeira quinzena).....	205
Figuras 67 e 68 – <i>Lixo Cultural</i> . São Paulo, 1984.....	209
Figura 69 – <i>Alerta Punk</i> . São Paulo, 1984.....	212
Figura 70 – <i>Overdose</i> . São Paulo, 1986.....	217
Figura 71 – <i>Plágio</i> . Brasília, s/d.....	220
Figura 72 – <i>Subúrbio Oi! Zine</i> . São Paulo, 1989.....	223

Figura 73 – <i>Vítimas do Sistema</i> . São Paulo, 1991.....	236
Figura 74 – <i>Buracajú</i> . Aracajú - SE, s/d.....	244
Figura 75 - <i>Trem Fantasma</i> . S.l., 1984.....	245
Figura 76 – <i>Violência Gratuita</i> . São Paulo, 1989.....	246
Figura 77 – <i>Espunk</i> . Salvador, 1986.....	247
Figura 78 – 1999. São Paulo, 1984.....	248
Figura 79 – <i>Espunk</i> . Salvador, 1986.....	249
Figura 80 – <i>O Despertar Libertário</i> . São Paulo, 1990.....	254
Figura 81 – <i>Alerta Punk</i> . São Paulo, 1984.....	255
Figura 82 – <i>Falange Anarquista</i> . São Paulo, 1986.....	256
Figura 83 – <i>Dizinkanto Social</i> . Rio de Janeiro, 1989.....	256
Figura 84 – <i>Zine Acorda Proletário</i> . São Paulo, 1990.....	258
Figura 85 – <i>Horda</i> . Salvador, s/d.....	260
Figura 86 – <i>SP Punk</i> . São Paulo, 1983.....	262
Figura 87 – <i>Megarock</i> . São Paulo, 1999.....	271
Figura 88 – <i>Megarock</i> . São Paulo, 1999.....	272
Figura 89 – <i>Ato Punk</i> . São Paulo, 1994.....	276

APRESENTAÇÃO

Esta tese tem como objetivo central investigar a cultura punk *underground* e sua difusão e apropriação pela grande mídia no final do século XX e início do XXI. Para tanto, utiliza como principal documentação os fanzines ou *punkzines*¹ – cabendo destacar que esse material foi pouco estudado em âmbito acadêmico.

Comecei minha trajetória no doutorado com certo “rancor”, sentimento que vinha desde a minha dissertação de mestrado, em que me debrucei sobre a “Legião Urbana”². Continuar a estudar a juventude do período me levou a pesquisar os fanzines depositados no Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.³ O arquivo “Movimento punk” foi doado por Antônio Carlos de Oliveira à instituição, com o intento de preservar a memória de uma parcela da cultura do punk rock nacional.

Fiquei vários meses pesquisando o material. Procurei fanzines de diversas regiões do Brasil, em especial de São Paulo, concentrei o recorte nos fanzines punks produzidos durante os anos de 1980. Contudo, resguardei impressos dos anos de 1990 e de outros tipos de movimento juvenil, caso dos “carecas do subúrbio”.

Os *punkzines* são dotados de riqueza, apresentando um “amontoado” de linguagens justapostas, criando um plano imagético específico (poluído e agressivo). Surgiram no Brasil em 1982, na cidade de São Paulo, com o intuito de divulgar a cena punk underground. O impresso dialoga com várias formas de linguagem: quadrinhos, desenhos, charges, fotos, letras de música e matérias veiculadas na mídia impressa da época. É uma produção artesanal: o editor, que poderia ser um fã, integrante de uma banda ou partícipe do movimento, numa folha ofício, recortava os temas, colava textos e imagens, imprimia em uma fotocopiadora e partia para a distribuição de sua arte.

De forma geral, os fanzines retratam o cenário punk brasileiro e estrangeiro (EUA, Inglaterra, Finlândia, Itália, Espanha...), falando sobre bandas, grupos e músicas e divulgando o mercado underground. Contudo, os *punkzines* também

¹ Termo atribuído a fanzines que foram utilizados pela cultura punk. Ver: MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. 3ª.ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003, p.56.

² PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

³ Gostaria de agradecer a Simone Silva Fernandes (técnica documentalista), que me apresentou ao arquivo.

discutem temáticas não relacionadas diretamente à música: violência, miséria, exclusão, política, guerras, polícia, nazismo, ecologia, bombas nucleares, problemas urbanos etc. Por ser uma produção impressa confeccionada por jovens de periferia, o fanzine possui uma forte inclinação para questões sociais e um diálogo intenso com a cultura anarquista.

Com o material em mãos, procurei sistematizá-lo. Adaptei textos que ilustram alguns passos para a análise de jornais e revistas visando dois pontos⁴: problematizar os fanzines e organizar o meu arquivo digitalizado em “PDF”. Como resultado, cada impresso possui uma “ficha” em que constam sua identificação, projeto gráfico, produção e distribuição, circulação, proprietário (nome do editor), assuntos e campanhas gerais. Adicionei a esses itens: divulgação de bandas, shows, de outros fanzines, fitas/LPs/compactos e lojas de som/fitas/discos, almejando compreender as relações que se estabeleciam entre os editores desses impressos.

A análise dos fanzines é uma tarefa árdua; muitos não registram nomes de editores, cidade ou mesmo o ano de publicação. São raros os impressos que possuem uma mínima organização: predomina a falta de colunas, frisos e subtítulos, afinal, sua organização caótica tem seus motivos. A efemeridade dos números, a baixíssima tiragem e a linguagem rebuscada são um desafio a qualquer historiador.

Contudo, a criatividade desses jovens de periferia incitava ainda mais meus questionamentos. Em um dado momento da pesquisa, comecei a notar que os impressos possuem inúmeras apologias a símbolos da morte (caveiras, esqueletos, monstros e demônios), que se configuram como uma linguagem de resistência. Além disso, há nos impressos um enorme sentimento de descontentamento em relação às pessoas, ao mercado, às cidades, às instituições e aos integrantes do próprio movimento punk. E, por fim, reparei que os fanzines retratam com ira qualquer tipo de intervenção dos mercados fonográfico, impresso e televisivo em sua cultura underground, sendo que essa repulsa se estende a qualquer integrante do movimento punk que se rendesse à óptica do mercado de massa.

Foi a partir dessa tríade que estruturei esta tese. Meu intento inicial estava fortificado para problematizar as relações desses jovens com a mídia e com a própria cultura punk. Pela vigorosa inclinação social presente nos fanzines, pensei

⁴ CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre a História e Imprensa. **Projeto História**. São Paulo, vol.35, dez. 2007, p.253-269.

ainda em algumas formas de promover uma discussão em torno da música punk e sua inserção na MPB.

Além disso, questionava a apropriação pelo mercado de massa da cultura dos fanzines, bem como de alguns integrantes da cena punk underground – fato que preocupou dezenas de jovens editores. Passei então a aferir em outras fontes a possibilidade de perceber as dimensões dessa cena musical. Fui até o Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), vinculado à Universidade Estadual de Campinas, e pesquisei no arquivo do IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) as preferências musicais dos anos de 1970 e 1980. Constatei que o punk brasileiro, de fato, fez pouco sucesso entre as rádios ou o público em geral, salvo aqueles grupos que começaram no punk e, depois, migraram para outras vertentes sonoras: Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial (Brasília) e Camisa de Vênus (Salvador).

Com centenas de páginas de amostras digitalizadas, sem encontrar nenhuma menção aos punks que estão nos fanzines, ampliaram-se minhas inquietações: qual seria o motivo de a imprensa escrita, o rádio, filmes, documentários e programas de televisão concederem espaço para a cultura punk se a música era pouco comercial? Foi aí que percebi que a cultura punk underground chamava a atenção pelo “estilo exótico” dos jovens que andavam pelas ruas das cidades. Seu comportamento agressivo, contestador e violento era retrato de uma parcela da juventude que nasceu sob a égide da censura e que então podia desfrutar alguns benefícios da abertura política. Tais atitudes não poderiam ser creditadas somente ao anarquismo; logo, percebi que esses jovens retratados nos fanzines eram “niilistas”.

Procurei uma literatura específica para conceituar o “niilismo punk juvenil”. Com esse conceito, consegui recortar minha tese e passei a buscar meios de compreender as interações da cultura dos fanzines com a mídia. Li os impressos dos anos de 1990, para perceber como esse tipo de comportamento se fazia presente na virada de década, mas ainda almejando circunscrever a análise à década de 1980. No entanto, essa possibilidade foi descartada por completo. Percebi que os fanzines dos anos 90 eram muito diferentes. A estética agressiva da década anterior havia caído por terra e os líderes do underground como o Cólera, Olho Seco e Ratos de Porão eram taxados como “vendidos ao sistema”. Incorporei, assim, os impressos dos anos de 1990 ao estudo.

Desse modo, a tese se encontra organizada em capítulos. Em “Introdução: ‘o nascimento do morto’”, são discutidas as apropriações dos fanzines em torno da questão da morte. Resgato a história do movimento musical em pauta e o “niilismo punk”, pois foi a partir dele que redefini outros temas problematizados ao longo da tese.

No Capítulo 1 - “Fanzines e punks: representações, ações e política”, procura-se discutir a estética dos impressos, suas formas de divulgação e circulação, seu posicionamento anarquista e sua negação à política, ao neoliberalismo e à religião. São elencados fanzines de várias cidades e regiões do Brasil, para dar luz ao movimento punk nacional que está representado nos impressos.

Avançando a investigação, no Capítulo 2 - “Percepções da metrópole: punks e São Paulo” busca-se analisar somente os fanzines de São Paulo, questionando mais detalhadamente a relação desses impressos com a metrópole paulistana. O pioneirismo da cidade e sua vitalidade na cultura dos fanzines punks foram decisivos para a escolha. Com os “*punkzines*” discute-se a importância da “Punk Rock Discos” e dos primeiros fanzines paulistanos na estruturação do mercado underground na cidade. Depois, são examinados temas candentes nos impressos: miséria, meio ambiente, violência e a convivência com os “carecas do subúrbio”. Inserem-se na análise alguns fanzines “carecas”, visando perceber as diferenças entre os impressos desses sujeitos e dos punks e, conseqüentemente, seus atritos.

Já no Capítulo 3 - “Niilismo punk juvenil: underground e o Cólera” verifica-se o caso da banda Cólera, de São Paulo, e como o grupo apareceu na mídia, fato que incomodou vários editores. Além disso, a banda liderada por Redson criou um fã-club e uma gravadora independente – o que também ensejou atritos no interior do movimento. O caso dessa banda paulistana é profícuo para analisar as interferências do mercado midiático no underground, as reações provocadas e os desacordos, observando também a fragilização do movimento punk, que foi sucumbindo na virada de década.

No Capítulo 4 - “Música Popular Brasileira: rock e punks”, o intuito é discutir acerca das dificuldades de se tornar e se manter popular. Na esteira desse debate, é possível perceber que a cultura punk foi apropriada por inúmeros artistas da época, o que gerou atritos com a MPB e com o rock nacional. Tais relações levam ao

questionamento sobre se o punk rock seria popular, já que suas pretensões temáticas eram populares.

Por fim, no Capítulo 5 - “Fanzines e punks: mídia, resistências e crise”, o foco recai sobre as apropriações e resistências dos fanzines em face do avanço do mercado de massa. Evidencia-se que alguns elementos dessa cultura foram apropriados pela mídia televisiva, radiofônica e em plataformas digitais, sendo também objeto de discussão a “colagem” enquanto técnica que foi midiaticizada, bem como a temática da morte e do niilismo e suas contribuições à cultura punk.

Acrescenta-se como apêndice outro produto intitulado “A morte do nascer”. Nele, o leitor visualizará que a proposta niilista “a tudo” acabou por corroer os princípios do próprio movimento punk. Ou seja, ao envolver “centenas” de causas, os punks não se concentraram na sobrevivência do seu movimento, criando um caminho para a morte. Por sinal, a trajetória aqui narrada possui em seus extremos representações do morto, que mantém ativa a simbologia da cultura punk underground.

INTRODUÇÃO: “O NASCIMENTO DO MORTO”



Figura 1- Fanzine *SP Punk*. São Paulo, 1982.

Os *fanzines* surgiram na década de 1930, nos EUA, com as publicações de ficção científica. O termo *fanzine* é derivado da junção dos termos ingleses *fantastic* e *magazine* e, em síntese, tornou-se “magazine de fã”.⁵ Alternativo e amador, foi um dos pilares da cultura punk underground⁶, pois qualquer nova banda que se prezasse não deixaria de editá-lo visando sua própria divulgação.⁷

Manifestações culturais punks vêm sendo estudadas, a música, a vestimenta, o comportamento e as bandas tornam-se objetos de estudo, já que o movimento punk foi uma manifestação política e cultural significativa, promovida pela

⁵ MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.8-10.

⁶ “São consideradas pertencentes ao rock underground aqueles grupos ou bandas que compartilham uma crítica à cultura de massas presentes em muitas vertentes do rock ‘comercial’. Rock independente ou rock alternativo também são termos utilizados para designar o rock underground. [...] as bandas de rock underground são aquelas que não participam diretamente de grandes eventos midiáticos, sendo quase sempre marginalizadas pela mídia e sociedade em geral, desenvolvendo dessa forma, uma rede própria de comunicação e divulgação, e uma cena alternativa.” Ver: RIBEIRO, Hugo. Notas preliminares sobre o cenário underground em Aracajú (SE). Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 21-25 jun. 2004. Apud: ROSA, Ornelas Pablo. **Rock underground: uma etnografia do rock alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007, p.46

⁷ MAGALHÃES, op. cit., p.22.

juventude, na segunda metade do século XX. Sua importância vai além da experiência estética, sensorial, comportamental, emocional e afetiva que dele provém. Desde sua gênese, o estilo musical teve a capacidade de infiltrar-se em diferentes setores (underground e comercial) e países, arrastando suas influências para hábitos e costumes que são praticados diariamente.

Contudo, apesar dos estudos realizados, ainda faltam reflexões mais desenvolvidas que permitam a pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento observar o movimento com distintos recortes temporais e espaciais, para sedimentar a aceitação ou refutação das interpretações acerca desse objeto. Para tanto, a categoria “nihilismo punk juvenil” torna-se uma ferramenta estratégica. Uma perspectiva de abordagem está na proposição de José Machado Pais com relação às “bandas de garagem”: a reunião dos jovens em torno do estilo musical, a socialização por intermédio da música, a escolha do nome da banda, o caráter nômade dos beligerantes e os sentimentos e emoções oriundos dessa experiência são pontos de partida para estudar o comportamento juvenil em face do rock.⁸

O “nihilismo punk” verticaliza e afunila as interpretações realizadas nesta tese. Valendo-se da “simpática” caveira que veste jaqueta de couro e usa moicano, extraída de um fanzine paulistano, nota-se que o punk representado⁹ coloca-se como um sujeito morto, que não acredita no lema “Paz e Amor” e que projeta a tutela da “união e luta para defender os seus ideais”. O punk lança mão desse ato nihilista para refutar a memória de Woodstock.

⁸ PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006, p.32. Ao falar de juventude, há uma série de problemas conceituais, pois não há um consenso fulcral que dê a definição de início e término dessa faixa etária. Nota-se que o trabalho segue as proposições de Abramo, autora segundo a qual, apesar das diferentes definições dos diversos autores que lidaram com o tema juventude, correspondentes a enquadramentos teóricos bastante distintos, é possível identificar algumas noções básicas e amplamente generalizadas na busca da caracterização dessa condição potencialmente problemática da juventude, “[...] entendida como uma etapa de transição, que processa a passagem, o que implica no comportamento juvenil uma imensa ambiguidade, não sendo seus limites de início e término nem claros, tampouco precisos [...] seja no resultado do processo de transição, seja no questionamento e na busca de inovação na vida social”. ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994. Ademais, a pesquisa centra-se na juventude em torno do rock, pois não há intenção por parte do pesquisador em esmiuçar outras projeções juvenis do período de forma mais detalhada.

⁹ “As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.17.

Esse tipo de comportamento caracterizava uma parcela dos sujeitos envolvidos no movimento punk. Desde a sua gênese nos subúrbios das cidades americanas, jovens adeptos criaram formas de negar inúmeras outras culturas que não fossem a sua, em um leque amplo, difuso e incerto. No caso do movimento hippie, havia nele uma apologia à vida: colocaram em debate os riscos da Guerra Fria, postergaram novas ações na esfera política (negando o capitalismo, bem como o socialismo), apregoaram o sexo livre e o uso de alucinógenos (discutindo o direito da juventude de valer-se do uso de seu próprio corpo), dinamitaram as concepções tradicionais de família, escola e política; tentando, utopicamente, fugir de tudo aquilo que afetasse sua razão. Sobre essas proposições, Maureen Tucker, baixista da banda The Velvet Underground e um dos pioneiros do movimento punk, disse: “*Não gostei daquela merda paz e amor.*”¹⁰

Sabe-se que existiu entre a cultura punk (independentemente das gerações) e os hippies um processo de circularidade cultural¹¹, haja vista que o movimento punk abordou alguns dos temas candentes na Guerra Fria. No entanto, para os integrantes das bandas The Velvet Underground (Nova York, 1964), MC5 (Detroit, 1964), Iggy and the Stooges (Michigan, 1967) e The Doors (Los Angeles, 1965)¹², os artistas que participaram do Festival em Bethel (Estados Unidos, 1969) e passaram a integrar a “Geração Woodstock” seriam “vendidos”. Afinal, o evento foi organizado por empresários e composto por músicos que estavam ou queriam estar em projeção no mercado fonográfico da época: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joe Cocker, Jerry Garcia, Montana, Creedence Clearwater Revival, The Who e Jefferson Airplane. Mesmo com todo o “*ethos*” voltado para a cultura jovem, o Festival de Woodstock não foi underground – e, por isso, coube ao movimento punk dirigir ao evento e suas simbologias inúmeras críticas.

¹⁰ MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª.ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.34.

¹¹ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/ Brasília: HUCITEC/ EDUNB, 1993.

¹² Propõe-se uma separação por décadas. Logo, aqueles que estão citados no parágrafo surgiram durante os anos de 1960 – que serviram de reflexão até agora. No entanto, consideramos uma segunda geração, que começou a surgir durante os anos de 1970: New York Dolls (Nova York, 1971), Television (New York, 1974), Talking Heads (Nova York, 1974), Ramones (Nova York, 1974), Patti Smith Group (Chicago, 1975) e Sex Pistols (Londres, 1975). Sabe-se que tal separação não é tão rígida. Contudo, pelo intento da tese, não se vê problema na proposta, afinal, visa-se a definição de “*niilismo punk*” – que servirá de baliza para analisar esses grupos, bem como servirá de episteme ao movimento punk.

Diante dessas discussões, percebe-se que o niilista punk buscava o cênico, o trágico e o impacto, sem passar pelas amarras e interferências do mercado de massa. Lou Reed, vocalista do The Velvet Underground, num livro de título bastante sugestivo, disse:

As pessoas deveriam morrer pela música. As pessoas estão morrendo por tudo o mais, então por que não pela música? Morrer por ela? Não é bárbaro? Você não morreria por algo bárbaro?¹³

Levando em conta a declaração do músico, tem-se a impressão de que a caveira estampada no fanzine *SP Punk* (São Paulo, 1982) – e apresentada anteriormente – já cumpriu a sua “missão”. Por incitar uma negação ao mercado, o niilista punk busca a exaltação de uma “arte pura”, em que a sonoridade pesada, seus gestos, suas músicas, suas falas e cultura estariam livres de qualquer tipo de amarra financeira, empresarial ou ideológica. Através do punk, o jovem procurava manifestar suas angústias, sentimentos e emoções de forma mais livre¹⁴; ou seja, o ato niilista sustentava a máxima “do it yourself” (faça você mesmo). Ou, como

¹³ MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª.ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.41.

¹⁴ Mesmo que a tese atribua essas características somente ao “niilista punk juvenil”, reconhece-se que as formas de comportamento indicadas no parágrafo se fazem presentes em outros perfis da cultura juvenil. A literatura que problematiza o comportamento juvenil procura discutir as características que fundamentam o caráter da transitoriedade, já que o jovem é aquele que não se vê como criança, mas ainda não consegue assimilar uma parte dos desafios oferecidos pela vida adulta. Como afirma Marialice Mencarini Foracchi, “na sociedade moderna, como se sabe, essa transição é especialmente difícil, devido à complexidade das formas de organização social, à variedade das alternativas de vida que se oferecem para o jovem, às contradições inerentes à passagem da família de orientação para a família de procriação, às incertezas quanto ao próprio destino pessoal”. Ver: FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p.22-23. De acordo com A. Cohen, essas incertezas geram um sujeito que cria formas de comportamento em torno da culpa, da autorrecreinação, da ansiedade e da revolta. GOHEN, A. K. A delinquência como subcultura. Tradução de Lourdes de Franco Netto. In: BRITO, Sumanita de. **Sociologia da Juventude**. III – A vida coletiva juvenil. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.137. As análises de Karl Mannheim que elucubram a juventude através de um processo “histórico-social” que fomenta uma “dialética interna particular” também aparecem como possibilidade de interpretação da categoria juventude. Ver: MANNHEIM, Karl. **Sociologia**. Tradução de Emílio Willems, Sylvio Uliana e Cláudio Marcondes. São Paulo: Ática, 1982, p.80. Já S. Eisenstadt acredita os impasses da transitoriedade criam elementos importantes para que o jovem assuma um “papel especializado”, incorporando as características assumidas e discutidas em seu grupo de convívio. Ver: EISENSTADT, S. M. **De geração em geração**. Tradução de Sérgio P. O. Pomerancblum. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.208. Tais reflexões serviram como base para examinar a categoria juventude, que, invariavelmente, se faz presente nas abordagens realizadas ao longo da tese.

salientou Scott Asheton, baterista da banda The Stooges: “*Foda-se toda essa merda somos lixo, não nos importamos.*”¹⁵

[...] acaba no nihilismo do “nada tem sentido” (a impossibilidade de concretizar determinada visão de mundo considerada correta, à qual foram dedicadas imensas energias – desperta a desconfiança de que talvez todas as visões de mundo sejam falsas) [...] traço budista, ânsia do nada.¹⁶

É inquietante a proximidade dos discursos do músico e do filósofo: a ideia do nada, o vácuo existencial, a ausência de sentido, o primor da negação, a impossibilidade de concretização e a indiferença diante dessa impossibilidade. Tal como outros tipos juvenis, o niilista punk carrega um forte discurso existencialista, partindo da premissa de que tudo está fora de ordem, o que gera manifestações culturais eivadas de descontentamento com relação à família, escola, política, igreja, economia, trabalho etc.

O niilismo punk não é algo imposto, sendo algo atrativo para o jovem e que corresponde às suas expectativas individuais e coletivas. Ele é mediado por várias expressões culturais, corpóreas, estéticas, comunicacionais e químicas (caso do álcool e das drogas), oferecendo suas energias, compulsões, medos e alegrias a Apolo (deus da razão, que tinha o papel de “figurador plástico”¹⁷) e Dionísio (deus da festa, que ofereceria a experiência da embriaguez, sendo, portanto, “arte não figurada”¹⁸), o que cria uma espécie de “experiência partilhada”¹⁹, buscando a criação de identidades à luz de uma “nebulosa afetual”²⁰.

¹⁵ Cf.: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª.ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.63.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Fragmentos finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002, p.47. Os pontos e sinais ao longo do texto foram inseridos pelo próprio autor. Não coadunam com as regras gramaticais e da concordância; contudo estão de acordo com o texto deixado pelo pensador. Segundo Flávio R. Kothe, que também organizou a obra, a grafia agressiva de Friedrich Nietzsche insere-se em um momento em que o pensador já havia perdido a razão, deixando tal legado de revolta também em sua escrita.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia** – ou Helenismo e Pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.27.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia** – ou Helenismo e Pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁹ Tal como indica Michel Mafessoli, “essa perspectiva não se presta muito bem às ideologias individualistas ou a temáticas da liberação originárias da filosofia das luzes [...] pois, por pouco que se observe de maneira serena e sem ilusões muitas das estruturas sociais, tomamos conhecimento de que, para além das pretensões a uma autonomia abstrata, todas elas comportam uma forte carga de heteronomia com a qual é preciso negociar. Essa negociação pode chegar ao enfrentamento político (dominante histórica), ou pode, às vezes, investir na elaboração de refúgios coletivos (dominante espacial).” MAFESSOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo na sociedade de

O niilista punk desenvolveu diferentes expressões artísticas em desapego com a razão moderna, considerando esta a causadora da existência caótica contemporânea: duas guerras mundiais, luta de classes, manifestações raciais, produção de armas nucleares, violência urbana, miséria e corrupção. Em contrapartida, visando proteger sua existência, o niilista punk tentou conciliar sua experiência íntima, psicossocial e afetiva em grupo para, quiçá, encontrar alguma saída. Nesse árduo caminho, vários “porquês” não encontraram resposta (inclusive aqueles referentes ao próprio movimento punk) e, não ao acaso, a partir da década de 1970, passou a se familiarizar com a cultura anarquista.

Há nesse comportamento uma busca constante pela ação política e pelo poder²¹, medida pela sua capacidade de expressão niilista e sua proximidade com Dionísio e Apolo. Em vários momentos, o movimento punk flertou mais com o primeiro do que com o segundo. O “deus da festa” foi encarado como homérico e “cult”; já a razão foi às vezes vista como nociva, prosaica e careta.²² Nota-se o desafio posto ao niilista punk: conseguir valer-se da arte figurada e da não figurada. Tal ponto, como será observado, também foi debatido pelo movimento punk:

Está na hora dos punks botarem os pés no chão e valorizar o seu próprio movimento [...] Infelizmente temos visto gente que acha que ser punk é dar porrada em tudo, é fazer careta para as pessoas que passam, ter botões, discos mais caros...²³

O niilista punk não identifica perspectivas de futuro, sendo tudo aquilo que o toca passível de refutação, gerando comportamentos imprevisíveis, assim como é a sua existência. Nesse ponto, chama a atenção a sua aproximação com o tédio.

massas. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p.186-187.

²⁰ “Essa ‘nebulosa afetual’ permite compreender a forma específica assumida pela sociedade em nossos dias: o vaivém massas-tribos. [...] De maneira quase animal sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam num grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema sem que a vontade ou a consciência tenham nosso a menor importância. É este o arebesco da sociabilidade.” Ibidem, p.107.

²¹ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 18ª.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

²² “A primeira vez que vi Richard Hell [baixista do Television], ele entrou no CBGB’s usando uma camiseta com um alvo e as palavras Please Kill Me (Mate-me por favor). Aquilo era uma das coisas mais chocantes que eu já tinha visto. As pessoas tinham um monte de ideias extravagantes naquele tempo, mas andar pelas ruas de Nova York com um alvo no peito, com um convite para ser morto – aquilo foi um verdadeiro marco”, disse Bob Gruen. Cf.: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª.ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.199.

²³ PEDINDO SOCORRO. Presidente Prudente - SP, s/d.

Tirando o seu grupo de convívio, todo o resto se torna monótono; qualquer tipo de afazer longe de seu grupo transforma-se em fardo e gera insatisfação e impaciência. O pensamento se desloca para outro lugar, projetando o desejo de experimentar a noite, imaginando o que irá beber, onde irá e qual música ouvirá.

Essas e outras aflições são sintetizadas na força de seu enunciado.²⁴ Visando acúmulo de poder diante dos demais, produz um canto estridente repleto de palavrões e com finalidade do protesto. A melodia rápida e agressiva propõe uma experiência sonora que acompanha o ritmo acelerado dos tempos da produção e do consumo.²⁵ O niilista punk impõe uma sonoridade rápida que frisa suas potencialidades comportamentais, estéticas e existenciais, estratégia de uma experiência existencial num mundo cada vez mais volátil e efêmero.²⁶

A paisagem sonora²⁷ criada em garagens, bares e shows visa cultivar a união entre os sujeitos, que invocam Dionísio almejando a fuga de sua existência, buscando criar um “submundo” particular, com polos de referência para outros sujeitos ávidos e desejosos. O niilista punk procura estabelecer relações de fraternidade e reciprocidade.

²⁴ Segundo Mikail Baktin, a totalidade acabada do enunciado que proporciona a possibilidade de responder (de compreender de modo responsivo) é determinada por três fatores indissociavelmente ligados no todo orgânico do enunciado: 1) o tratamento exaustivo do objeto do sentido; 2) o intuito, o querer-dizer do locutor; 3) as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento. BAKTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.299-300.

²⁵ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p.263-264. Como afirma Jean François Lyotard, “simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. E, sem dúvida um efeito do progresso das ciências; mas este progresso por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (functeurs), os grandes heróis, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. Assim, nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem. Existem muitos jogos de linguagem diferentes; trata-se da heterogeneidade dos elementos. Somente darão origem à instituição através de placas; é o determinismo local”. LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 3ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1988, p.16.

²⁶ HARVEY, op. cit., p.263-264.

²⁷ “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou até mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras.” SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo** - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a passagens sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p.23.

A performance assumida pelo niilista punk possui como elementos norteadores o choque e a agressividade, porém os ornamentos e acessórios são mutáveis, sob a égide do império do efêmero.²⁸ Ao longo do tempo, a jaqueta preta e a calça rasgada tornaram-se comuns. As correntes penduradas e bótons de bandas presos à roupa ajudam a construir sua identidade – junto a desenhos de caveiras, que sinalizam sua simpatia pela “morte”. O cabelo moicano ou espetado, natural ou tingindo de cores diversas, procura resguardar algo de primitivo e natural (rememorando o modo de vida das tribos ameríndias do norte).

O niilista punk é um ávido consumidor de sua própria cultura, estando em sintonia com todas as novidades provenientes de seu movimento underground. Em maior ou menor escala, rejeita outros estilos musicais, pois possui consciência de sua identidade e elege só o que é oferecido pela cultura punk. Não por acaso, o estilo ao longo dos anos de 1960 a 1980 procurou buscar certa “pureza”, numa dimensão utópica. O niilista punk lutava contra toda e qualquer forma de contaminação, afinal, punk teria de ser punk!

A relação entre artista e público, insuflada pelo discurso niilista punk, criava um elo corrosivo. Num palco acanhado, dependendo do momento e da circunstância, o artista punk entregava sua “*vita*” para a manutenção do momento dionisíaco.²⁹ Rolava sobre cacos de vidro, quebrava sua guitarra, bebia com ferocidade, praticava sexo explícito, tocava até seus dedos sangrarem, valia-se do uso de drogas...³⁰ Essa “aura” niilista em torno da arte, que incitava o jovem a

²⁸ Nesse quesito, a moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito sobretudo aos ornamentos e aos acessórios, às sutilezas dos enfeites e das amplitudes, enquanto a estrutura do vestuário e as formas gerais são muito mais estáveis. A mudança de moda atinge antes de tudo os elementos mais superficiais, afeta menos frequentemente o corte de conjunto dos trajes. LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.33-34.

²⁹ “Foi a minha primeira experiência de um pandemônio total. Era uma matilha humana tentando agarrar pedaços da guitarra de Townshend, e as pessoas lutavam para subir no palco, e ele brandia a guitarra na cabeça deles. A plateia não gritava, era como ruídos de animais uivando! O lugar inteiro ficou realmente primitivo – como um bando de animais mortos de fome que não comesse há uma semana e alguém jogasse um pedaço de carne. Fiquei com medo. Pra mim não foi divertido, mas mesmerizante. Foi tipo: ‘O avião está pegando fogo, o navio está afundando, então vamos rebentar um ao outro’. Nunca tinha visto pessoas ficarem tão enlouquecidas. A música levava as pessoas àqueles extremos perigosos. Foi quando eu me dei conta: ‘É exatamente isso que quero fazer’.” Depoimento de Ron Asheton ao ver pela primeira vez o show do The Who. Cf.: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª.ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.52.

³⁰ Ibidem.

buscar o reconhecimento do grupo³¹, levava os protagonistas punks à exaustão. Sabe-se que essa “desintegração de si”, na manutenção de seu niilismo, ceifou a vida de vários jovens talentos, tais como Jim Morrison, Sid Vicious (ambos morreram por overdose de heroína) e Ian Curtis (suicídio). O público entregava-se aos mesmos pressupostos do artista – influenciado pela música, dança, moda, álcool e drogas, buscava o estreitamento de laços de identificação. Nessa troca de energia, artista e público tornam-se ativos em sua experiência niilista: em uma relação dialógica (que atribui sentido entre os discursos)³² e polifônica (em que se processa a vontade de combinar muitas vontades)³³ em prol do acontecimento.

O niilismo punk juvenil gerou uma cultura híbrida que propagava, de várias formas, o discurso da negação e do nada.³⁴ Foi a partir dele que o movimento punk se constituiu enquanto expressão e experiência cultural, em suas diversas manifestações e ramificações. Daí que se pode entender sua associação com a

³¹ Como afirma S. Eisenstadt: “Este envolvimento do ego deve-se principalmente a importância deles (do grupo e de seus membros) como objetos das necessidades dos adolescentes, particularmente sua ansiedade pela obtenção do status em termos diferentes da família e da escola e diferente do caráter obviamente ‘preparatório’ dos papéis a ele atribuídos pelos adultos, tanto na família como na escola. [...] Podemos dizer que entre esses ‘grupos de iguais’ de adolescentes, o adolescente busca ao mesmo tempo transcender os limites dos papéis de sua família e a disciplina familiar imposta a ele (ou ela) e lograr algumas metas e gratificações mais diretas no campo das relações interpessoais com outros iguais, o que contrabalançaria a forte ênfase na instrumentalidade em todos os anos da preparação.” EISENSTADT. S. N. **De geração a geração**. Tradução de Sérgio P. O. Pomerancblum. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.166.

³² Mikail Bakhtin deixa em aberto a posição teórica com relação ao dialogismo, pois “ainda não foi constituído em disciplinas particulares definidas”. Em seu caso, não queria deixá-lo preso à linguística, tampouco à metalinguística. Ver: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.207.

³³ “[...] as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.” Ibidem, p.23.

³⁴ O discurso de negação do niilista punk, contudo, era transmitido de diversas formas. Expressões nesse sentido combatiam as ideias das instituições, da economia capitalista, da sociedade burguesa etc. Logo, os punks criavam discursos de negação que não estavam ancorados em uma base única, mas heterogênea e múltipla – e que se mesclavam a outros discursos que disseminavam e defendiam as ideias de negação. Assim, o niilista tinha várias formas de propagar as ideias em torno do nada, seja através da música, da fala, da moda, dos gestos e dos fanzines, criando uma cultura híbrida em torno das mensagens que faziam alusões ao nada. Como sinaliza Néstor Garcia Canclini, “já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre a sua imagem e desenvolvimento. Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, classes, nações) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação”. Ver: CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª.ed. São Paulo: Edusp, 2000, p.23.

morte – sempre por intermédio da negação ao mundo diante de seus olhos (logo, uma descrença generalizada na razão). Não por acaso apreciavam caveiras, cores escuras, cemitérios, bestas, demônios etc.

Nesse sentido, as referências à morte foram, antes de tudo, representações simbólicas de um movimento baseado em um discurso existencialista, somado a apropriações de diversas matrizes³⁵ realizadas a partir do campo da filosofia, arte, música, contracultura, meios de comunicação, produtos de consumo e desenvolvimento técnico. Vale ratificar aqui a postura contrária ao mercado fonográfico e midiático, o que explica a constituição de um mercado underground, com lojas especializadas, gravadoras alternativas, divulgação de shows e espaços para ensaio, reprodução de LPs e fitas cassete e a confecção de fanzines.

A seguir, esta pesquisa verificará, no primeiro capítulo, como o niilismo foi representado nos *punkzines* brasileiros a partir de 1982, recuperando as constituições históricas, estéticas e técnicas e as formas de escrita e leitura presentes na cultura dos fanzines. Também discutirá as dificuldades de constituição e manutenção do circuito de impressos e privilegiará a análise das seguintes temáticas abordadas nos *punkzines*: o anarquismo, o ceticismo político e o terror neoliberal e religioso.

³⁵ “A apropriação, tal como entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder, desse modo, atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam operações de construção de sentido (na relação da leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.” CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.26-27.

CAPÍTULO I – FANZINES E PUNKS: REPRESENTAÇÕES, AÇÕES E POLÍTICA

Pretende-se neste capítulo discutir o processo de criação dos *punkzines*, salientar a importância da técnica da colagem e problematizar as formas de leitura e escrita que compõem a estética dos fanzines. Posteriormente, o texto discutirá sobre as dificuldades de divulgação dos impressos, seu posicionamento anarquista e sua negação à política, ao neoliberalismo e à religião. Como será observado, o Capítulo 1 possui em seu corpo imagens de *punkzines* produzidos em várias partes do Brasil, fazendo jus ao intento de investigar como o nihilismo punk foi representado nos impressos.

1.1 REPRESENTAÇÕES: ESCRITA, LEITURA, ESTÉTICA E COLAGEM

Os fanzines foram se constituindo ao longo do século XX como um tipo de impresso que procurava resguardar, transmitir e permitir a comunicação de fãs aficionados por um determinado assunto. Além dos impressos de ficção ou *punkzines*, há fanzines que retratam as histórias de personagens em quadrinhos, os variados estilos musicais, as correntes filosóficas e experimentais e centenas de outros temas. Dessa forma, a vontade do sujeito de colocar no papel as suas impressões sobre um dado assunto torna-se o ponto de partida para a confecção do impresso, e a partir dele o indivíduo pode entrar em contato com outros sujeitos que possuem preferências similares.³⁶

A palavra fanzine surgiu no ano de 1941, cunhada por Russ Chauvenet, nos EUA³⁷, porém o primeiro fanzine de que se tem registro foi o *The Comet*, criado por Ray Palmer para o *Science Correspondance Club*, em 1930.³⁸ A partir daí, esse tipo de impresso se espalhou, tendo uma forte expressão na França, Bélgica, Alemanha,

³⁶ GUIMARÃES, Edgar. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005, p.36-55.

³⁷ Ibidem, p.14.

³⁸ MAGALHÃES, Henrique. **A nova onda dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004, p.11.

Espanha, Japão, países escandinavos e outras partes do globo.³⁹ No Brasil, o primeiro impresso conhecido se chamava *Ficção*, criado por Edson Rontani na cidade de Piracicaba, em 1965, que “pertencia a um clube de ficção científica chamado Intercâmbio Ciência-Ficção Alex Raymond”⁴⁰.

O primeiro *punkzine* foi editado por Mark Perry, bancário americano de 19 anos de idade. No ano de 1976, o jovem ouviu e assistiu a um show dos Ramones e resolveu escrever uma crítica sobre a banda. O *Sniffing Glue* (Cheirando Cola) saiu com 200 cópias, e já no número 5 seu editor incentivava outros jovens a produzirem seus impressos. De certa forma, pode-se considerar que foi a partir da cultura punk que o fanzine ganhou grande repercussão.⁴¹

Em São Paulo, no ano de 1982, foram editados os primeiros *punkzines* brasileiros: *Factor Zero*, *MD* e *SP Punk*. Dois anos depois, se encontravam impressos advindos do Rio de Janeiro e Salvador; e na virada de década, proliferaram-se fanzines de todas as partes do Brasil. Independentemente do local, ano de edição, afeição do criador ou gênero do fanzine, editores espalhados pelo globo levaram suas intenções do plano virtual⁴² para o papel.

³⁹ MAGALHÃES, Henrique. **A nova onda dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004, p.14-16.

⁴⁰ Ibidem, p.18.

⁴¹ Idem. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. 3ª. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013, p.54.

⁴² A tese vale-se das proposições teóricas de Pierre Lévy. Nesse ponto, frisa-se que, para o autor, não existe uma relação dicotômica entre o mundo real e o virtual, tão em voga na contemporaneidade. Para o filósofo francês, as etapas que serão vistas em detalhes – virtual, atualização e virtualização – são “transformações necessárias e complementares umas as outras” (p. 97). Na resposta sobre o que é virtual – eixo central do livro –, o autor sinaliza que a virtualidade está em constante movimento, gestada pelas quatro causas propostas por Aristóteles, causa material, formal, eficiente e final, sendo, portanto, sequencialmente: realização, potencialização, atualização e virtualização. Ademais, como o autor dialoga com as novas formas de virtualização (informatização, digitalização, hipertexto, World Wide Web e ciberespaço), acredita-se na viabilidade de discutir a estética da colagem (tão presente na história da arte, nos fanzines e, por consequência, nesta tese) nas mídias digitais contemporâneas (ver capítulo 5). LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

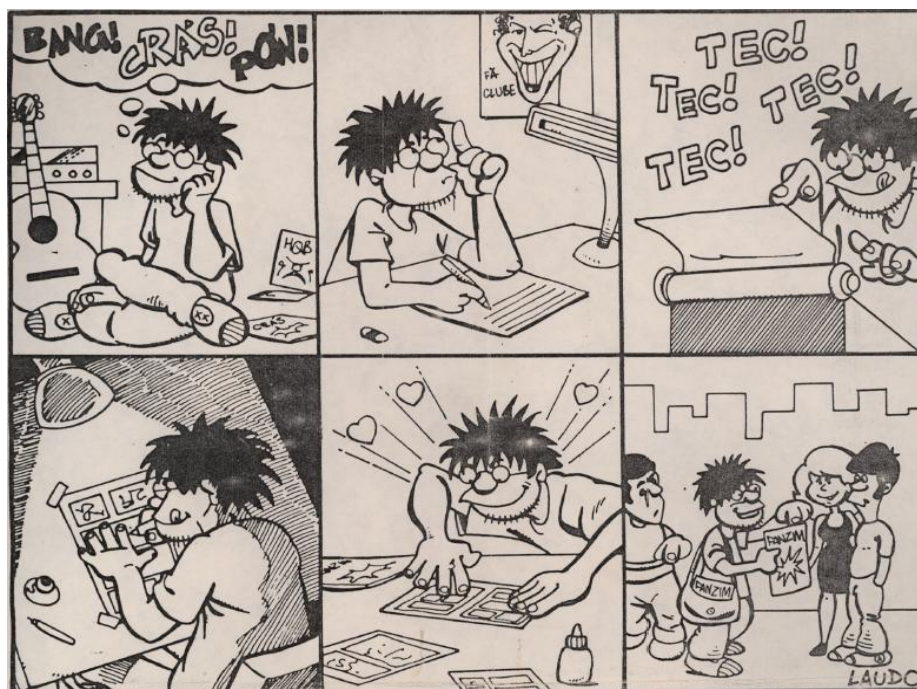


Figura 2 – Cartaz do II Fanzi-Encontro. Londrina, 1992.

Nota-se que o jovem de início reflete sobre uma dada realidade (no caso, referente a música), se destacando uma entidade virtual que possui inúmeras tendências, que lhe aparecem como um problema a ser resolvido.⁴³ Posteriormente, o jovem passa pelo processo de atualização⁴⁴, que lhe surge como uma solução para o problema. Logo, começa a criação de um fanzine.

Coube ao editor entrar no processo de virtualização.⁴⁵ Nessa metamorfose o sujeito foi ao encontro de uma consciência essencial, num ambiente repleto de problemas. Aqui, ele percebeu que todos os temas que estavam no campo virtual

⁴³ A palavra “virtual” vem do latim medieval “*virtualis*”, derivado, por sua vez, de “*virtus*”, força, potência. O virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer. LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.5.

⁴⁴ A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas, uma transformação de ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. Ibidem, p.6.

⁴⁵ A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma “elevação de potência” da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual se relaciona, em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular. Ibidem, p.7.

não caberiam na folha A4, passando, assim, a tecer e elencar algumas possibilidades. Recortou seu plano temático, textual e imagético, circunscrevendo-se a temas específicos, entrando no campo da criação. Com a dialética, o editor passou a estabelecer relações de significação e, com a retórica, reuniu operações de criação do mundo humano – invenção, composição, estilo, memória e ação.⁴⁶

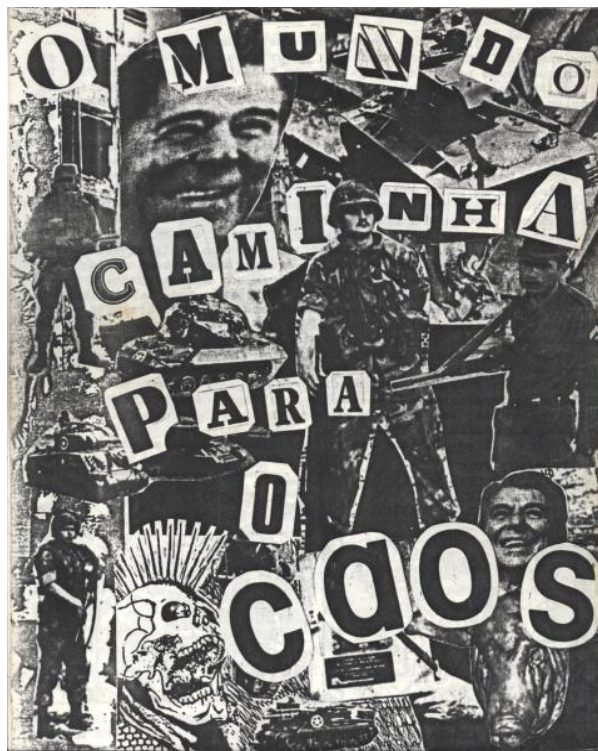


Figura 3 – *Alerta Punk*. São Paulo, 1983.

⁴⁶ LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.60-62. Portanto, na virtualização, o editor do fanzine começou a ler, riscar, selecionar e remontar jornais, revistas e outros fanzines. A tesoura serviu para consolidar essa seleção. Espalhou em sua mesa várias notícias, figuras, charges, desenhos e símbolos provenientes desse recorte. Em outro “fronte”, começou a escrever (com caneta ou máquina) quais seriam suas intenções com o fanzine (editorial, colunas, entrevistas de bandas, notícias de sua cidade ou bairro, opiniões sobre a música, seção de cartas etc.). Depois, pegou uma folha A4 e valeu-se do uso da colagem. Usando dessa estética, procurou aproveitar ao máximo a quantidade de papel em branco e espaço disponível, sendo que o processo de virtualização, dialeticamente e retoricamente, forçou o jovem a encontrar espaços e imagens para impor suas pretensões. Feita a montagem a partir da colagem, o editor ia até a máquina de xerox e retirava a quantidade de cópias, geralmente com baixa tiragem. A partir daí, iniciava o processo de circulação de seu fanzine, de mão em mão ou por troca de correspondência (ampliando a abrangência de suas pretensões e ideais virtualizados). Completa-se assim a dinâmica do mundo comum, através da qual compartilhamos a realidade, de forma dialógica e polifônica. Diante de toda a análise, é nítido que todas as etapas foram desenvolvidas mediadas por sentimentos e emoções (haja vista a forma como o jovem do cartaz foi representado nutrido de amor e dedicação por aquilo que faz). A língua para fora, as oscilações no sorriso, os corações voando e o empenho do sujeito endossam essa interpretação.

O editor do *punkzine*, Renato Filho, passou pelo processo mencionado anteriormente, refutando em seu impresso a intervenção norte-americana na região da Nicarágua, movida pela “Doutrina Reagan”, que visava diminuir a influência soviética na Ásia, África e América Latina. O presidente americano não mediu esforços para financiar o movimento contrarrevolucionário, que tinha como objetivo derrubar a Ditadura de Somoza – governo que acabou flertando com o socialismo. A prática imperialista dos EUA, que revoltou o editor, também ocorreu em El Salvador, Guatemala e Honduras.

A foto de Reagan junto a uma imagem de “cabeça de porco” dava o tom da crítica. O esqueleto de moicano logo abaixo, simulando um grito, cimentava a atmosfera caótica que o fanzine procurava passar, ratificada pela legenda “*O mundo caminha para o caos*”. Imagens de soldados americanos e nicaraguenses, tanques de guerra e casas destruídas reforçavam a mensagem do fanzine.

Essa diversidade de temas e linguagens em sobreposição, que confere à maioria dos fanzines uma estética agressiva, poluída e nihilista, é resultado da “cultura gráfica”⁴⁷ daquele momento, que sofreu a influência do tempo e da cultura. Como o ato da escrita abarca momentos, técnicas e intervenções⁴⁸, nota-se como o fanzine punk possui peculiaridades, já que os editores lançavam mão de qualquer tipo de foto, ícone, desenho, letras de música, entrevistas, capas de discos e matérias da mídia da época para transmitir suas mensagens. Nesse contexto, o acesso a fotocopiadora, disseminado a partir dos anos de 1980, foi fundamental para a difusão e criação de um circuito de fanzines punks.⁴⁹

Como se pode observar, no fanzine *Alerta Punk*, que trazia um enunciado de impacto contra a prática imperialista, as letras da frase principal foram coladas de modo a formar um “caminho” que não teria mais volta e estaria “pavimentado” por guerras, mortes e massacres; logo, o caos. Valendo-se ainda do impresso apresentado, nota-se que os *punkzines* podem ser abordados a partir do conceito de “mídia radical”, ou seja, a mídia que expressa uma visão alternativa acerca das políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas, sendo, portanto, contra-

⁴⁷ CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p.10.

⁴⁸ Ibidem, p.11

⁴⁹ Antes da fotocopiadora, o fanzine era impresso em xerografia, mimeógrafo a álcool ou a tinta, xilogravura e topografia. Ver: GUIMARÃES, Edgar. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005, p.24-25.

hegemônica.⁵⁰ Além disso, pela peculiaridade de seu plano imagético, o impresso se apresenta como uma “bomba mental”, pois um espaço reduzido de papel era usado para fazer declarações de alto impacto, visando alojar-se na memória consciente das pessoas.⁵¹

Cabem aqui duas observações. A primeira é que os fanzines em 1982 (1999 e *MD*) eram em sua maioria elaborados à mão. No entanto, no mesmo ano, foram produzidos impressos já escritos com máquina de escrever (caso do *Factor Zero*). A partir de 1983, com a expansão dos fanzines, e em 1985, com a consolidação do circuito, viu-se a coexistência dessas duas formas técnicas, que duraria até a virada da década de 1990.

O segundo ponto diz respeito à estruturação gráfica e editorial: não houve nos fanzines (salvo raras exceções) uma preocupação com a organização de pastas e cadernos, editoriais, cadernos especiais, edições comemorativas, colunas assinadas, seção de cartas, anúncios de publicidade, tiragem, valor, número etc.⁵² Muitos, inclusive, não fazem menção a seus editores (aparecem vários apelidos), ano de publicação e local de origem, o que inviabiliza uma análise mais aprofundada do universo cultural desses jovens. Tal característica revela certa coerência na medida em que os niilistas estavam mais concentrados na “mensagem em si”, e não especificamente na organização padronizada delas – o que não impede uma análise profunda sobre a estruturação e representações da visibilidade da perspectiva dos fanzines. Afinal, “subverter semiologicamente a hegemonia da representação e a homogeneidade dos sentidos das imagens”⁵³ traz à luz inúmeras inquietações.

⁵⁰ DOWNING, John D. H. **Mídia radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. 2ª. ed. Tradução de Silvana Vieira. São Paulo: Editora Senac, 2002.

⁵¹ Ibidem, p.217-218.

⁵² Reflexão baseada em propostas de análise existentes em: CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre História e Imprensa. **Projeto História**. São Paulo, vol. 35, dez. 2007, p.253-269.

⁵³ HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p.11. Consideram-se os preceitos de Didi-Huberman com relação à dupla distância (a distância como choque) e à imagem crítica ou dialética (imagem em movimento), visando a “superação do dilema da crença com a tautologia (argumento pelo argumento), ou como afirmou Benjamim, o encontro com uma imagem é aquilo no qual o pretérito encontra o agora num relâmpago para formar uma constelação” (p.182).

Ao colocar no plano imagético diferentes formas de linguagem, escrita, iconografia e diagramação, o *punkzine* pode ser compreendido como um “gênero impuro”⁵⁴, pois era produzido por jovens que misturavam diversas formas de expressão. Indo além, os fanzines tinham uma clara intenção de fazer com que seus leitores não seguissem um padrão estético linear e simétrico, impondo aos integrantes do movimento um impresso norteado pela ótica niilista. Tal construção caótica, mediada pela técnica da colagem, contou com a colaboração de dois elementos essenciais: de um lado, os pressupostos artísticos da Pop Art; de outro, as formas de expressão apropriadas do universo dos quadrinhos. Como se pode verificar nas imagens apresentadas até aqui, construídas com onomatopeias, oscilações no tamanho das letras, bem como o uso sequencial de diferentes quadros, planos, vinhetas e balões.⁵⁵

A colagem atendia à intenção dos punks editores de fanzines. Ela permitia uma forma mais rápida de comunicação, afinal, o intento estaria na transmissão da mensagem de forma direta, sem esboços, acabamentos ou estudos prévios. Essa influência viera da Pop Art, com Jasper Johns, Richard Hamilton e, pela proximidade com os punks americanos, Andy Warhol.⁵⁶

Empresário, pintor e cineasta, Andy Warhol (1928-1987) participou ativamente do movimento punk. Foi um dos mentores da parceria The Velvet Underground & Nico – cantora que o grupo aceitou devido à interferência de Andy. Em um dos ensaios, Nico, inclusive, rememorou: “Lou queria cantar tudo. Eu tinha que ficar lá e cantar em cima do disco. Tive que fazer isso toda a noite durante uma semana. Foi o show mais estúpido que já fiz.”⁵⁷

⁵⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2ª. ed. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000, p.336.

⁵⁵ SILVA, Nadilson M. da. Elementos para análise das Histórias em Quadrinhos. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**. Campo Grande - MS, set. 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16SILVA.PDF>>. Acesso em: 16/10/2014.

⁵⁶ McCARTHY, David. **Arte Pop**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.25.

⁵⁷ McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A história sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.29.

Para o principal expoente da *Arte Pop* (novos realistas), temas como suicídio, acidente de carro e morte por eletrocução eram trabalhados tranquilamente, afinal, tinha afeição por representações da cultura de massa desprezadas por outros campos da arte, bem como pela reflexão acerca da temporalidade da vida.⁵⁸ Ou seja, via nos objetos, símbolos, produtos e marcas um campo fértil para a produção da arte, fria e mecânica, refletindo um olhar artificial do mundo a partir das linguagens.⁵⁹ Não por acaso, o dadaísmo (e sua proposta niilista com a estética antiarte) e o surrealismo (com seu desejo de revolução da consciência humana, reconhecendo a realidade fundamental dos impulsos inconscientes) exerceram na corrente grande influência.⁶⁰ Como reconhece Ernst Gombrich, a Pop Art foi “irresistível para muitos jovens estudantes de arte”⁶¹ e se fez notar nos campos da música, do teatro, do cinema e das artes como um todo.⁶²

O desenvolvimento tecnológico digital, que, por sua vez, permitiu a integração de várias facetas da mídia, acelerou ainda mais o processo.⁶³ Nesse ponto, as novas tecnologias influenciaram e continuam a influenciar diferentes estilos de vida. No século XIX, Charles Baudelaire mostrou-se assombrado com essas mudanças, afinal, o homem moderno, no meio da multidão, parecia estar mergulhado em um reservatório de energia elétrica. Para ele, a velocidade e a forma

⁵⁸ FORTUNA, Daniele Ribeiro. Andy Warhol e a linguagem do simulacro. **Anais do Congresso Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói - RJ, Aninter-SH/ PPGSD - UFF, 03 a 06 de setembro de 2012, p.2-6. Disponível em: <<http://www.aninter.com.br/ANAIS%20I%20CONITER/GT08%20Comunica%E7%E3o,%20artes%20e%20cidades/ANDY%20WARHOL%20E%20A%20LINGUAGEM%20DO%20SIMULACRO%20-%20trabalho%20completo.pdf>>. Acesso em: 07/07/2014. Ainda segundo a autora, “a arte pop busca uma nova forma de se aproximar da realidade, valorizando elementos antes desprezados, como o lixo, os detritos urbanos, os objetos comuns. Seus artistas conferem um novo sentido à natureza, incluindo nela a técnica, a cidade, a publicidade e a indústria, e procuram integrar-se ao real de forma direta e imediata” (p.5).

⁵⁹ HERMES, Gilmar. Da história da arte para as mídias. **Fronteiras** - Estudos Midiáticos. São Leopoldo - RS, vol. VIII, nº. 2, Usininos, maio/agosto 2006, p.10-11. Disponível em: <<http://revistas.unisininos.br/index.php/fronteiras/article/view/6125/3300>>. Acesso em: 06/07/2014.

⁶⁰ McCARTHY, David. **Arte Pop**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.16.

⁶¹ GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16ª. ed. Tradução de Álvaro Cabra. Rio de Janeiro: LCT, 1999, p.431.

⁶² A colagem, que foi uma das bases da Pop Art, remonta ao século XII, com a caligrafia japonesa e a preparação da superfície de poemas colando pedaços de papel e tecido. A partir dos séculos XIX e XX viu-se a popularização da colagem, que ficou mais voltada para a arte popular. Criou-se em torno da técnica certa “atmosfera” de autonomia e rapidez. Desde as mudanças provenientes da Revolução Industrial, tudo, aparentemente, ficou mais rápido. A luz elétrica modificou a relação da humanidade com a noite, o que gerou um prolongamento do tempo útil de trabalho. Os transportes acompanharam esse ritmo intenso de mudança: ferrovias, carros e aviões influenciaram as percepções humanas com relação à distância. Máquinas fotográficas auxiliam para registrar os momentos importantes da vida, cada vez mais fugaz. O rádio, a televisão e, mais recentemente, o computador promoveram uma sensação de aceleração temporal ainda maior.

⁶³ BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

como o homem andava por Paris estariam sendo condicionadas por sua servidão à máquina.⁶⁴

A arte do século XX foi marcada pelo seu caráter experimental.⁶⁵ Essa tendência já vinha se desdobrando desde o século XVIII, em que os pintores passaram a observar a vida de homens e mulheres comuns para seu tempo. A Revolução Francesa ampliou os temas, fazendo com que os artistas procurassem novas formas de se expressar. O sentimento de liberdade da pintura era similar àquele sentido pelos poetas. A arte de pintar passou a ser ensinada nas academias, saindo do exclusivismo da relação mestre e aprendiz. A ruptura com a tradição era uma resposta de novos pintores, arquitetos e escultores que não conseguiram atingir o padrão estético do Renascimento (considerado o ápice da perfeição). Houve também uma necessidade de mudança diante das transformações sociais, técnicas, econômicas e culturais que se processaram a partir do século XVIII.⁶⁶

Chegou, então, o momento de repensar a relação da humanidade com a arte. A indústria gráfica, a propaganda (com seus pôsteres e ilustrações), o cinema e a fotografia abriram novas possibilidades para a montagem, a fotomontagem⁶⁷ e a telemontagem. Assim, como sinaliza Walter Benjamim, a obra de arte passou a ser reproduzível, perdendo sua “aura”⁶⁸; em contrapartida foi a arte pós-aurática que permitiu a emancipação humana.⁶⁹

⁶⁴ BENJAMIM, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p.56.

⁶⁵ GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16ª. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LCT, 1999, p.401.

⁶⁶ Ibidem, p.401-427.

⁶⁷ VARGAS, Herom; SOUZA, Luciano de. A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais. **Revista Comunicação Midiática**. Bauru - SP, vol. 6, nº. 3, p.51-70, set./dez. 2011, p.4. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/comunicacao_midiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/viewArticle/133>. Acesso em: 08/07/2014.

⁶⁸ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.179-213.

⁶⁹ Ibidem.

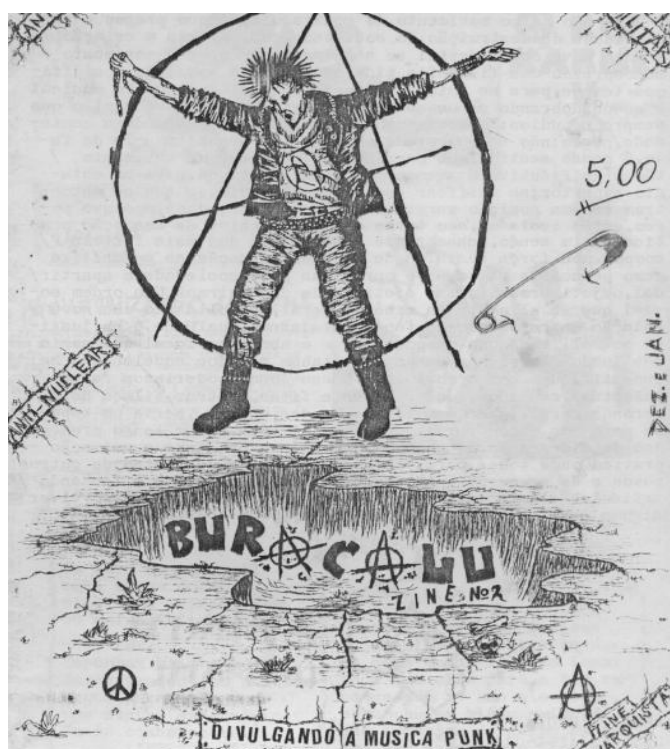


Figura 4 – *Buracaju*. Aracajú - SE, 1986.

Como se pode observar, os fanzines punks trazem essas experiências que são fruto das apropriações estéticas e técnicas da colagem. Os impressos carregam formas de representação que dialogam com os campos da arte e da música, em um intenso processo de circularidade. Nesse esteio, a agressividade da música punk influenciava a estética do fanzine, que, por sua vez, divulgava a cena e a sonoridade punk. O niilista representado no *Buracaju* aproveitou-se do acesso à técnica para manifestar sua afetividade em relação ao anarquismo, cultura pela qual se crucificaria (vide a forma que o jovem aparece preso ao símbolo). Em contrapartida, esse mesmo ideal concedia ao punk niilista um alicerce para que não caísse em um buraco (que estaria representando a sociedade capitalista).

Tal como a Pop Art, o fanzine promove uma aproximação entre arte e vida comum, sendo que esta é passível de ser modificada (por isso o flerte do jovem com uma corrente de extrema esquerda). E, para materializar essas aspirações de esperança, boa parte dos editores de fanzines punks valeu-se da linguagem dos quadrinhos.

Além da influência exercida pela Pop Art, que popularizou essa forma de expressão⁷⁰, os fanzines no Brasil, tal como aconteceu mundo afora, possuem um histórico de intercâmbio com a linguagem dos quadrinhos. O *Ficção*, primeiro fanzine editado no país, possuía um vasto painel de revistas em quadrinhos. E, nos anos 1980, devido à popularização da fotocopadora, houve um expressivo aumento na edição e uma intensa diversificação temática. Todo esse processo “facilitou a divulgação e ampliação dos fanzines, visto que São Paulo era o maior mercado produtor e consumidor do Brasil”⁷¹. Vale destacar que vários quadrinistas começaram a produzir fanzines, em face do descaso social com relação à sua arte⁷², o que contribuiu para a volúpia produtiva dos “magazines de fã”.

Os *punkzines* foram influenciados por essa “onda” crescente do circuito de impressos alternativos e, portanto, valeram-se da linguagem dos quadrinhos. Os gêneros de ficção, as histórias de heróis, o RPG, o humor, a sátira, a denúncia, a fantasia e a liberdade estão entre os elementos que ensejaram o ato criativo dos editores punks, que, por sua vez, colocaram no papel um universo coerente com suas matrizes culturais.⁷³

A imagem que consta na capa do *Buracaju* revela uma clara pretensão de representar até onde poderiam avançar os integrantes do movimento punk na defesa da ideologia anarquista (não por acaso, o niilista crucificado assume um papel de destaque no plano). Também do desenho intui-se que, para o jovem, não havia outra saída senão o movimento, pois fora dele nada faria sentido. O rosto refletindo sofrimento sinaliza a existência difícil desses jovens, em sua maioria com uma péssima condição social e econômica. Nota-se ainda que há um alfinete que aparece em “plano de detalhe”⁷⁴ representando uma espécie de *bóton*, acessório muito usado pelos punks. Por fim, percebe-se como o editor rabiscou com vigor os extremos da roupa, visando destacar em tom claro a camiseta e seu símbolo, bem como as mãos acorrentadas ao anarquismo.

⁷⁰ SRBEK, Wellington. **Quadrinhos e outros bichos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003, p.31-35.

⁷¹ MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013, p.87.

⁷² Idem. **A nova onda dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004, p.24.

⁷³ GROENSTEEN, Thierry. **História em Quadrinhos: essa desconhecida arte popular**. Tradução de Henrique Magalhães. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004, p.22-27.

⁷⁴ SILVA, Nadilson M. Elementos para análise das Histórias em Quadrinhos. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande - MS, set. 2001, p.3. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16SILVA.PDF>>. Acesso em: 16/10/2014.

Com isso, percebe-se que os *punkzines* criaram uma forma de escrita peculiar, reflexo da “cultura gráfica” daquele momento. Tendo acesso a fotocopiadoras, elementos impressos e iconografias e linguagens diversas, os editores valeram-se da técnica da colagem, criando um material que não proporcionava uma leitura simétrica e regular. A tese considera que os fanzines punks que foram bem organizados e diagramados apropriaram-se de padrões estabelecidos por *punkzines* estrangeiros, quadrinhos ou outro gênero, uma vez que seria impossível afirmar que esses jovens tinham conhecimento sobre os elementos de estruturação da mídia impressa – afinal, tal erudição depende de certo arcabouço conceitual que certamente não possuíam.

Por se tratar de um “gênero impuro”, e devido à maximização do uso do espaço disponível da folha A4, o niilista reproduzia nos *punkzines* representações do seu cotidiano, marcado por um forte traço de negação, o que também contribuía para o padrão estético violento dos impressos. Nesse contexto, a escrita assume um posicionamento de protesto contra o mercado de massa e o sistema capitalista; já a leitura, endossaria um plano alinear para cimentar visões de mundo em sintonia com o feio, o grotesco e a agressividade. Desse modo, a prática da escrita e leitura de fanzines dialogaria com o universo cultural dos punks, sendo que os adjetivos pontuados também estavam presentes na fala, no canto, na musicalidade, na indumentária, no corte de cabelo, na dança, nos adereços e demais elementos comuns aos niilistas. Para a tese, “a arte constitui parte da vida, assim como a vida constitui a substância da arte e se constitui a si mesma artisticamente na ‘arte de viver’”.⁷⁵

Enfim, essa lógica de protesto nas relações entre escrita, leitura e estética dos fanzines cimentou o posicionamento dos punks contrários à política e à religião, e o neoliberalismo alinhou-os à cultura anarquista e influenciou a estruturação e funcionamento do mercado underground. Na sequência busca-se continuar problematizando os fanzines punks a partir dessas temáticas.

⁷⁵ SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998, p.132.

1.2 AÇÕES: CORRESPONDÊNCIA, DIVULGAÇÃO E DIFICULDADES

O circuito de fanzines no Brasil começou em um período em que as bandas de garagem já haviam se estruturado em São Paulo. Entre elas, o *Cólera*, que tinha Redson, Pierre e Hélio, é de 1979.⁷⁶ Um ano depois surgiram *Os Inocentes*, de Marcelinho, Callegari e Maurício⁷⁷, e *Olho Seco*, de Val, Sartanha, Fábio e Redson – que também participou desse grupo. Em 1981⁷⁸, Betinho, João, Jaba e Chiquinho formaram os *Ratos de Porão*.⁷⁹ Todos os citados participaram ativamente da cena underground paulistana.

De modo geral, essa explosão de bandas punks foi a tônica dos anos 1980, coincidindo com o interesse das grandes gravadoras pelo gênero, visto que a proposta “*do it yourself*”, quando associada à lógica comercial, revertia-se em lucros vultuosos. Afinal, um grupo de rock chegava com seu repertório pronto, dispensava artistas ou músicos convidados e assinava contratos mais humildes se comparados aos de cantores que já tinham longo histórico artístico e comercial.⁸⁰ Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude (Brasília), Ira! (São Paulo), Engenheiros do Hawaii (Porto Alegre) e Camisa de Vênus (Salvador) são bandas que flertaram com o mercado underground para depois consolidarem a trajetória artística no esteio da indústria fonográfica.

A popularização da proposta punk em diferentes tipos de mercado foi possível devido à atuação do empresário Malcolm McLaren⁸¹. Influenciando o trabalho do grupo Sex Pistols (Londres, 1974), trouxe ao estilo um posicionamento mais político, daí a imersão na cultura anarquista.⁸² O primeiro sucesso do grupo britânico, “*Anarch in the U.K.*”, caiu nas graças da juventude suburbana inglesa, que teve seu padrão de vida esfacelado pelo “Choque Mundial do Petróleo”, motivado

⁷⁶ INIMIGO DO ESTADO. Salvador, s/d.

⁷⁷ 1999. São Paulo, 1984.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ ANTI-SISTEMA. São Paulo, 1985.

⁸⁰ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p.129.

⁸¹ Homem de negócios, empresário informal e figurinista dos New York Dolls, ex-empresário dos Sex Pistols. McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.454.

⁸² Ibidem, p.218.

pela retaliação do mundo muçulmano à interferência americana na Guerra do Yom Kippur.⁸³

Já que a cultura do protesto havia encontrado eco, surgiram no mesmo ano os Ramones (EUA, 1974), que, assim como o grupo britânico, deixaram um legado político para dezenas de bandas: The Damned, The Stranglers, Siouxsie & the Banshees, Generation X, The Clash e Exploited. Vale destacar os grupos da Finlândia (Kaaos, Laahaus, Riistetyt, Rattus, Bastard), país que, por sinal, possui um histórico expressivo relacionado à cultura do rock. Todos esses grupos e tantos outros foram divulgados com frequência nos fanzines brasileiros.⁸⁴

Em solo nacional, a crise no setor de energia afetou toda a arquitetura do “Milagre Econômico”, eixo fundamental do governo militar. Nota-se, assim, que essa vertente do punk rock, voltada para o anarquismo, encontrou um campo fértil no Brasil, afinal, o projeto de distensão iniciado por Ernesto Geisel e consolidado ao longo do governo de João Batista de Oliveira Figueiredo proporcionou ao movimento punk brasileiro mais espaço para sua organização interna.

Os fanzines do início dos anos 1980 exaltavam o ativismo político dos grupos punks daquele momento. Renato Filho, editor do fanzine *Alerta Punk*, valeu-se de um excerto traduzido do livro “Punk, a morte jovem”, de 1978, com uma declaração do jornalista Mick Farren, que também foi guitarrista dos *Subterraneans*. O artigo intitulado “*The Titanic Sails at Dawn*” dizia:

⁸³ PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012, p.24.

⁸⁴ Os grupos citados da década de 1960 e 1970 haviam caído em relativo descrédito devido à incorporação de alguns deles ao mercado de massa. Logo, uma parte das bandas que passaram a editar os fanzines punks foi influenciada pela postura do *hardcore*, que, em sentido literal, significa miolo duro, como uma nova forma, mais radical e politizada, que se disseminou na Europa e EUA. Os punks passaram então à recusa total da mídia e do mercado, estabelecendo como substituto um sistema de comunicação próprio com a confecção artesanal de *flyers* e fanzines cuja circulação ficava restrita ao universo underground. GALLO, Ivone Cecília D’Ávila. Punk: Cultura e Arte. **Varia Historia**. Belo Horizonte, vol. 24, nº. 40, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200024>. Acesso em: 11/06/2016. Além disso, o *hardcore*, desdobrado do punk rock, é caracterizado por tempos acelerados, canções curtas (rompendo com o padrão verso-refrão-verso), performance agressiva, vocais estridentes, uso de notas mais pesadas (recorrendo inclusive a outros tipos de afinação dos instrumentos de corda que não o tradicional, em mi) e letras com abertos protestos políticos e sociais, expressão de angústias, frustrações, descontentamentos e revoltas individuais ou coletivas. O desafio de uma música simples e acessível – proposto pelos adeptos do punk – foi levado ao extremo com o *hardcore*. Ver mais: OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Do punk ao *hardcore*: elementos para uma história da música popular no Brasil. **Temporalidades**. Belo Horizonte, vol. 3, nº. 1, jan./jul. 2011, p.134. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/05p127.pdf>>. Acesso em: 11/06/2016.

Como pode Stewart [Rod Stewart] gastar 5 mil libras numa festa de aniversário para os íntimos, quando a metade desse dinheiro dá para toda população punk de Londres viver duas semanas? Quando mais rápido caírem será melhor: o garoto que vive ao lado da minha casa, só com sua guitarra Fender, terá oportunidade de ser escutado, e tem muita coisa para dizer.⁸⁵

O *Alerta Punk*, um dos primeiros que circularam no Brasil, endossava esse discurso. A ideia estava centrada na possibilidade de transmissão de uma mensagem com conteúdo mais voltado para questões sociais, como a miséria, o desemprego, a violência, os baixos salários, a educação, a saúde, entre outros. Ou seja, havia novas propostas, mas faltava espaço para os mais jovens divulgá-las, uma vez que era impossível ao mercado fonográfico abarcar todas as bandas. Além disso, houve uma grande resistência por parte da maioria dos grupos em aderir à lógica de mercantilização da indústria fonográfica, pois entraria em conflito com seu posicionamento artístico e político insuflado pelo niilismo.

Não por acaso os fanzines assumiram um papel de relevo na estruturação da cena underground, dotada de uma organização cuja finalidade central estaria na sua independência diante do mercado de massa. Os *punkzines* alvitavam divulgar bandas, espaços para shows, gravadoras alternativas, lojas de discos e instrumentos musicais, assegurando ao movimento punk um canal próprio e “descontaminado” das influências dos conglomerados fonográficos, radiográficos e televisivos.

Parte-se da premissa de que o anarquismo, além das influências políticas (ver subcapítulo 1.3), influenciou na construção da cena punk nos moldes discutidos até então. Para tanto, o movimento punk valeu-se da autogestão, que foi fundamental para engendrar o fluxo desses impressos e, como consequência, o circuito underground.

Os *punkzines* permitiram um movimento circular de temas, assuntos, interesses e afinidades. Logo, bandas brasileiras e estrangeiras entravam em contato a partir desses impressos, e neles nota-se uma série de pontos em comum e culturas similares. Nesse sentido, percebe-se um processo de divulgação recíproca, que visava fortalecer interesses coletivos (do movimento) e individuais (dos grupos e editores).

⁸⁵ ALERTA PUNK. São Paulo, 1983.



Figura 5 – BC Tapes. San Diego - CA, 1986.



Figura 6 – Anti-Sistema. São Paulo, 1985.

Nota-se que os *punkzines* americano e brasileiro divulgaram um grupo finlandês chamado Rattus, que teve grande repercussão na cena punk underground. O fanzine americano tratou de divulgar a banda com o símbolo do anarquismo e, ao mesmo tempo, colocou o mapa do país escandinavo de forma invertida, passando a ideia de que o grupo fazia sucesso em toda a Finlândia – vide como o nome aparece preenchendo o espaço cartográfico do longínquo e gélido país. Já o *Anti-Sistema* trazia a capa do álbum do mesmo grupo, “Rajoitettu Ydinsota”, dando ênfase à guerra e destruição nuclear. Com as fontes, intui-se como se processava a circularidade entre esses impressos. Havia um apreço dos *punkzines* em divulgar o grupo Rattus, dada a sua projeção mundial, bem como o intento do grupo de manter-se nessa escala – não por acaso ele aparece em impressos produzidos em extremos opostos do continente americano.

As iniciativas de grupos, editores e fãs canalizavam-se nos *punkzines*, que, por sua vez, dinamizavam a prática da autogestão, imbuída de um forte engajamento em prol da divulgação artística e temática (como observado na escolha da imagem com bomba nuclear e na propagação do anarquismo nas capas dos fanzines). Esse processo de circularidade contribuiu para cimentar as bases culturais do movimento punk, quer em suas ramificações coletivas ou individuais. O niilista, ávido por manter-se afastado da mídia, valia-se do seu capital, esforço, criatividade e energia para a manutenção de sua cena underground, na condição de artista ou público, pois estaria promovendo o seu movimento por intermédio da integração entre agentes sociais com traços culturais, afetivos, estéticos e comunicacionais similares.

Contudo, tal como o mercado underground, o sistema de autogestão dos fanzines brasileiros foi marcado por inúmeros atritos e dificuldades. Em um primeiro momento, pode-se destacar a duração efêmera desses impressos, de modo que não se encontram fanzines que atravessaram toda a década de 1980.⁸⁶ Além da questão do tempo, tendo em vista que os fanzines eram resultado de um “labor” semiartesanal, havia os entraves econômicos (relação custo-benefício) e escassez de materiais, oriundos de revistas, jornais e outros fanzines, principalmente nas áreas afastadas de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Londrina (cidades onde a produção de *punkzines* foi mais frequente).

Todavia, cumpre frisar que os editores de fanzines se beneficiaram com o fim da censura prévia aos impressos de maior circulação, consumado a partir de 1975.⁸⁷ Nesse contexto, havia mais revistas, jornais e periódicos circulando pelo país, o que gerou maior oferta de informações. Porém, inúmeras vezes o acesso a elas não se efetivava devido às péssimas condições financeiras dos integrantes do movimento.

Vale frisar que os primeiros fanzines de São Paulo, produzidos em 1982, tiveram certa dificuldade para entender a prática da autogestão. Como exemplo, pode-se citar o caso do fanzine *1999*. Seu segundo número, editado em outubro de 1982, custava 400 cruzeiros e trazia a seguinte inscrição: “Todos os direitos deste jornal são estritamente reservados à 1999.”⁸⁸ Em 1984, o número 6 custava 800 cruzeiros, porém não fazia menção a direitos autorais e ainda agradecia à sua rede de colaboradores.

O impasse com relação à cobrança dos fanzines nunca foi superado. Além disso, a reivindicação de direitos autorais não condiz com esse tipo de cultura. Clenira, Eclenir, Val e Theodoros, editores do *1999*, fizeram tal menção visando proteger os seus impressos seguindo a ótica do mercado, sem considerar, contudo, a lógica interna do circuito de fanzines de que foram protagonistas. Afinal, pela riqueza de seu material, dificilmente pagaram os direitos autorais a todos aqueles grupos que divulgaram.

⁸⁶ Os destaques de São Paulo foram o **1999** (1982-1984) e **Alerta Punk** (1983-1984); em Salvador, **Es Punk** (1983-1986); no Rio de Janeiro, o **Horizonte Negro** (1983-1985) e o **Miséria** (1986-1988); e em Londrina (PR), o **Coletivo Canconcítrico** (1987-1992).

⁸⁷ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1878-1978)** – o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999, p.226-231.

⁸⁸ 1999. São Paulo, 1982.

Apesar de isolado, o caso reflete algumas dificuldades que os punks encontraram para entender e implantar o circuito no Brasil. A atitude de cobrar pelos fanzines nunca foi bem vista no interior do movimento, mesmo sendo justificável – levando em consideração o gasto com a produção (papel, cola, tesoura, matérias e tiragem de cópias) e importação de material. Contudo, já que o mal-estar era predominante, os editores se mobilizaram visando sua defesa. O impresso *MD*, editado por Dirce e Maurício, justificou o aumento de preço do fanzine exaltando o seu conteúdo, a volume de matérias e a qualidade do produto final: “Sentimos pelo aumento do preço, mas vocês notaram a qualidade?”⁸⁹ Já o *Vix Punk* (1982), diante das reclamações referentes ao preço, exclamou: “Obs: Preço de Custo – Repete – Preço de Custo!!!”⁹⁰

Todavia, um valor considerado inflacionado, de acordo com a ótica do movimento, tornava-se um empecilho para a prática da autogestão. Ela se mantinha com certa solidez à medida que se criava um bom senso em torno da produção, venda e distribuição dos fanzines. Uma edição do *Alerta Punk*, de 1984, propunha: “Se você está interessado em revender o zine *Alerta Punk* em sua região, entre em contato, pois oferecemos ótimas condições para essa revenda.”⁹¹ A referência ao valor de revenda como estratégia para divulgar o zine é sintomática. Além de divulgar seu trabalho em outras regiões onde o circuito era mais escasso, Renato Filho poderia expandir sua atividade para além da cidade de São Paulo, ampliando as possibilidades de mercado para o seu impresso. Logo, nessa linha argumentativa, a cobrança do material serviria para dinamizar o movimento punk como um todo.

Por outra ótica, a cobrança do *punkzines* em um mercado cujos integrantes se denominavam undergrounds, autogestionários, niilistas e anarquistas era uma conduta considerada, no mínimo, imoral. Por isso há inúmeros fanzines que não fazem menção a preço. Acredita-se que o valor seria estipulado na medida em que um dado leitor entrasse em contato com os editores. No entanto, encontram-se fanzines que fazem questão de não cogitar a hipótese de preço fixo, pedindo,

⁸⁹ MD. São Paulo, 1982.

⁹⁰ VIX PUNK. São Paulo, 1982.

⁹¹ ALERTA PUNK. São Paulo, 1984 (grifo nosso).

contudo, uma colaboração financeira: “Se possível, mande uma grana para custear as despesas.”⁹²

Nesse universo de opiniões e condutas díspares, relatos de editores sobre os entraves econômicos enfrentados para a confecção dos fanzines eram comuns. Em geral, apareciam nas primeiras páginas (ou no editorial, quando existia), almejando dar maior visibilidade a esse problema entre seus leitores.

Estou fazendo esse zine para divulgar as idéias e as bandas do movimento. Está sendo difícil, as despesas são grandes, o material até agora é pouco espero contar com a sua colaboração para evoluir à cada número.⁹³

Em 1. lugar eu quero agradecer aquele que irão me escrever, mas cobramos muito caro por esse zine, apenas o necessário para nos unir, preço Cz\$ 0.000.000.000.000,00. Pague só quando poder, ou se você não quiser não pague. A liberdade não se compra com dinheiro. Queremos informações sobre vocês que receberam o zine sem none que nos mande fanzines, fitas de suas bandas, letras de suas músicas, ou até um pençamento ideológico para colocarmos em nossa zine, por ser até uma opinião para mudarmos de objetivo, o importante é que nos escreva. Precisamos nos mobilizar. Alguma pergunta ou informação é só nos escrever, e daremos a resposta.⁹⁴

Mesmo com as dificuldades financeiras relatadas em ambos os impressos, o *Fanzine sem Nome* ratificava de forma enfática sua gratuidade, usando como valor simbólico quinze “zeros” em sequência. Contudo, deixava em aberto a possibilidade de colaboração financeira de seus leitores. Além disso, em ambos os depoimentos, a falta de material emerge como empecoço para a confecção dos impressos, uma vez que era essa prática de compartilhamento que mantinha a dinâmica do circuito de fanzines. Reportagens de bandas, letras de músicas, textos de interesse para o movimento e recortes de jornais e revistas constituíam-se como “material”. Já que sua troca processava-se via correio, era fundamental a divulgação de endereços de bandas, editores e fãs, tal como de lojas de som, fitas, discos e gravadoras alternativas.

⁹² ANARKIA. Porto Alegre, 1986.

⁹³ MANICÔMIO DE BRASÍLIA. Joaçaba - SC, s/d.

⁹⁴ FANZINE SEM NOME. São Paulo, 1990.

A capacidade de articulação de editores e bandas refletia-se nos fanzines por eles produzidos, uma vez que o grau de atratividade do impresso estaria intimamente relacionado com sua diversidade temática. Consequentemente, um fanzine “rico” em conteúdo espelharia o empenho, o trabalho e a polarização promovida pelo editor dentro da cena, que dependia do tamanho de sua rede de colaboradores. Era aqui que o desafio se tornava mais complexo, afinal, a interação entre editores partia de uma premissa básica: a da divulgação recíproca. Logo, caso um fanzine paulista fosse divulgado em Brasília, o impresso do Distrito Federal deveria ser divulgado no material de São Paulo. Consequentemente, abriam-se espaços para ambos os impressos, dimensionando seu raio de ação no circuito de fanzines.

Dada a importância da correspondência para os *punkzines*, uma vez que era ela que engendrava a prática da autogestão, alguns impressos apresentavam textos escritos à mão de um editor para outro. No verso d’*O movimento punk e o protesto hard core* (Rio de Janeiro, 1985) havia um escrito de Moreno para Carlos. O primeiro citado era editor do fanzine carioca; já o segundo, editor do *Lute ou Vegete*, de São Paulo. Em determinado trecho da correspondência, Moreno dizia:

Você pode publicar sim amigo, o manifesto na sua zine e gostaria também de receber seus zines, em breve mando o n.1!!! [...] Em relação às matérias que pediu Carlos, no momento, só tenho essas. Seu endereço consegui no Lute ou Vegete que tenho, gostaria que colocasse meu endereço na sua zine isto se for possível, falou?⁹⁵

Percebe-se que havia todo um conluio entre os editores sobre o que seria colocado no fanzine de cada um, e era justamente por isso que Moreno se explicava diante da escassez do material enviado para o editor paulista – o que novamente reforça a dificuldade de conseguir elementos para divulgação. O escrito segue com um pedido para que o editor do *Lute ou Vegete* divulgasse o fanzine *O movimento punk e o protesto hard core*. Cabe notar que o grifo observado nesse trecho pertence ao escrito original, permitindo inferir a importância da divulgação para Moreno, em face de todo o conjunto da mensagem.

⁹⁵ O MOVIMENTO PUNK E O PROTESTO HARD CORE. Rio de Janeiro, 1985.

Esse lastro de correspondentes, e sua lógica de correspondência, também articulava as relações dos fanzines e bandas brasileiras com os estrangeiros (como no caso da banda finlandesa Rattus). Vários editores e bandas brasileiras conseguiram êxito em mercados undergrounds fora do país: Inglaterra, Portugal, Grécia, Espanha, Peru, Alemanha, EUA, Finlândia... Desse modo, o editor avultava seu trabalho alternativo também na cena nacional, pois seu raio de emissão e recepção era muito maior que o dos demais, fazendo com que seus *punkzines* tivessem mais diversidade temática e abrangência. Um exemplo dessa relação pode ser encontrado no fanzine 1999, que para produzir sua quinta edição, em 1983, teve contato com fanzines da Inglaterra (*Antisect*), EUA (*Destroy*), Suíça (*Apocalise Now*), Canadá (*Transmission*), Finlândia (*Ullo/ Pekka*), Alemanha Ocidental (*CHL*), Holanda (*Nieuwe Korkband*) etc.⁹⁶

Contudo, a própria prática da autogestão criava uma cena underground “piramidal”. Apesar da validade e esforço, era impossível todo o movimento punk nacional prosperar de forma coesa e conjunta. Em outras palavras, bandas e editores com maior capacidade de articulação, ou seja, com mais capital, tempo e material, bem como um lastro maior de correspondentes e correspondências, sobressaíam entre os demais:

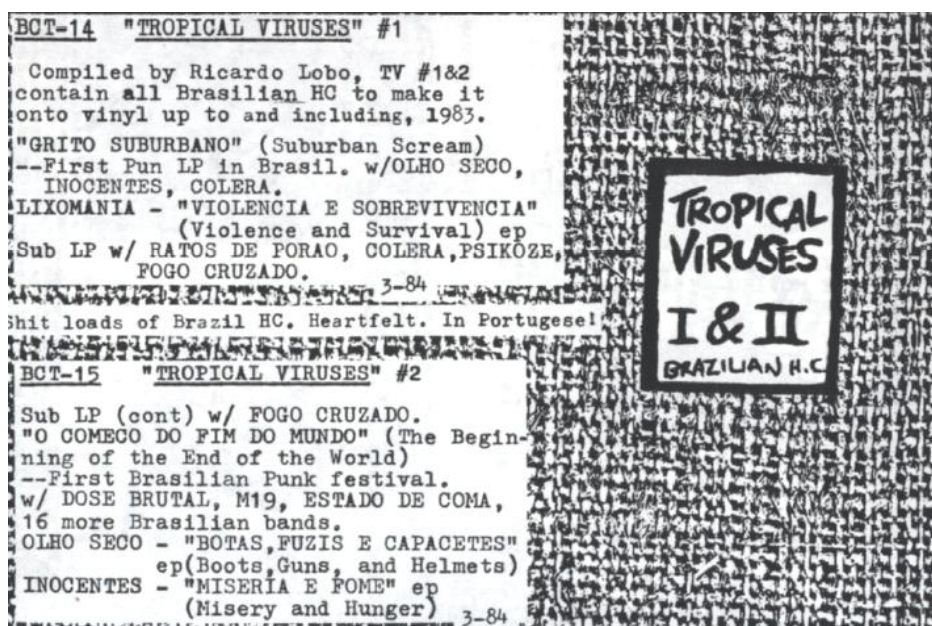


Figura 7 – BC Tapes. San Diego - CA, 1986.

⁹⁶ 1999. São Paulo, 1983.

Os discos e fitas que aparecem listados no *BC Tapes* receberam a alcunha “Vírus Tropicais”. Todos esses trabalhos foram produzidos nos anos de 1982 e 1983, período que, por sinal, foi considerado por muitos fanzines como o ápice do underground brasileiro. Vale destacar o LP “Grito Suburbano”, que contém 20 músicas do Cólera, Inocentes e Olho Seco, afinal, foi o primeiro disco punk gravado no Brasil e, para a presente tese, condicionou a criação do circuito de fanzines (ver item 2.1). Além do disco pioneiro, tem-se o “Violência e Sobrevivência” (Lixomania - 1982), “Sub LP” (Ratos de Porão, Cólera, Psykóse e Fogo Cruzado - 1983), “Botas, Fuzis e Capacetes” (Olho Seco - 1983) e “Miséria e Fome” (Os Inocentes - 1983), que, *a posteriori*, encorpariam uma lista mais ou menos completa dos principais discos e bandas do punk underground brasileiro.

Os grupos citados e seus integrantes polarizavam a atenção do cenário brasileiro e, como consequência, oscilavam “do topo ao meio da pirâmide”, o que lhes permitia maiores contatos com punks e fanzines fora do Brasil. No caso do Cólera, Redson articulava os principais shows, tinha uma gravadora e um centro de distribuição de fitas, camisetas, fanzines e discos (Ataque Frontal) e contribuía ativamente para seus correspondentes. As declarações de seu grupo, seus LPs e sua importância para o underground eram destaque na maioria dos fanzines. Chegou um dado momento em que o trabalho da banda despertou a atenção do mercado de massa, gerando certo desconforto na cena *underground* (ver capítulo 3).

Todavia, em um plano mais abrangente, a maioria dos fanzines produzidos no Brasil enfrentou inúmeras dificuldades para consolidar-se regionalmente ou nacionalmente. Não por caso insistia-se no pedido de materiais, que, além de encorpar a próxima edição, poderiam ampliar a rede de contatos e multiplicar as práticas da autogestão.

A ausência de reciprocidade entre editores, entretanto, gerava uma série de incômodos. O ato da correspondência criava expectativas, pois, como já assinalado, era a partir dele que os envolvidos poderiam obter maior polarização no universo underground. João Carlos, editor do fanzine *Escarro*, de Brasília, exclamou:

Ultimamente, circulam pelo meio alternativo, muitos papeizinhos (Flyers), com endereços de bandas, zines ou apenas pessoas ligadas ao meio. Só que muitos caras fazem seus flyers, divulgam e não respondem aos que escrevem. Digo isso por mim, não entendo qual é a desses caras, se não

pretendem responder, pra que divulgar o endereço???
Incoerência!!!⁹⁷

Esse tipo de atitude prejudicava o mercado underground. A incoerência citada pelo editor tinha certa lógica, pois, sem a troca de correspondência, corroía-se o pilar principal da autogestão. O fanzine *Anarkia*, de Porto Alegre, procurou justificar-se diante de sua conduta pouco atenciosa com relação a outros editores:

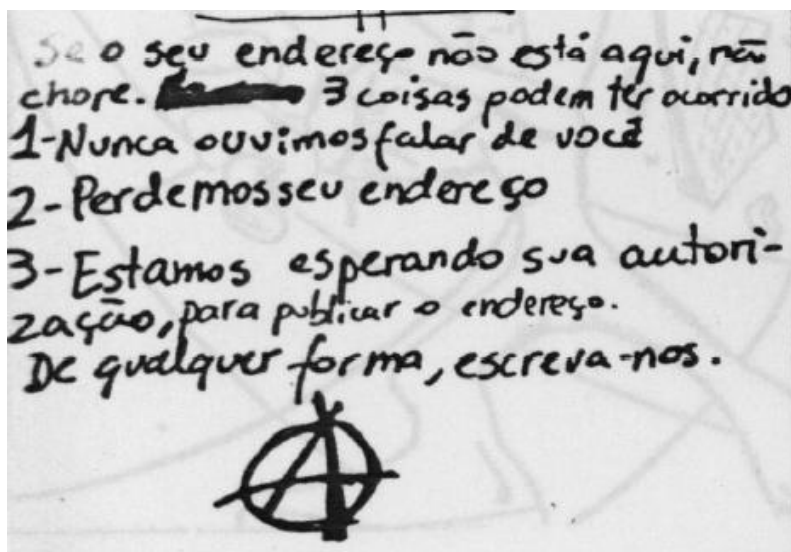


Figura 8 – *Anarkia*. Porto Alegre, 1986.

Para além da sátira, o editor do fanzine *Anarkia* dedicou um espaço no seu impresso à retratação. Não seria conveniente, para ele, ficar conhecido na cena por seu descaso em relação a outros impressos. Os criadores de *punkzines* passavam por várias dificuldades até a consolidação de uma rede, e seu objetivo não era perdê-la, mas ampliá-la. Com esse intento, e diante das dificuldades anteriormente mencionadas, o editor desse fanzine ilustra a prática mais efetiva para consolidar a autogestão, que se tornou uma constante ao longo da década de 1980:

⁹⁷ ESCARRO H.C. Brasília, s/d.

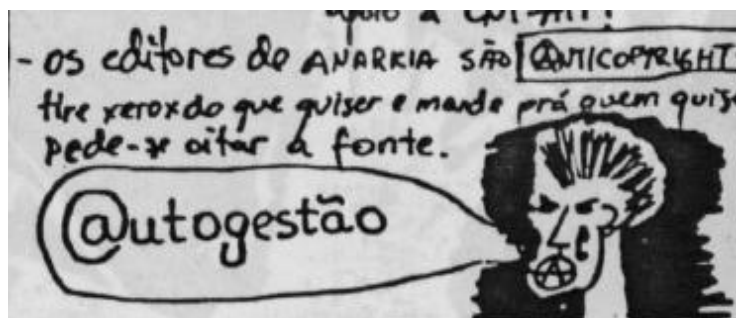


Figura 9 – Anarkia. Porto Alegre, 1986.

O punk exaltava a prática da autogestão no circuito de fanzines, incentivando o consumidor a xerocar o seu impresso e passá-lo adiante, exigindo apenas o crédito, pois visava ficar mais conhecido no interior da cena. Era uma aplicação mais rápida e direta, uma vez que o leitor assumia papel de protagonista, sem necessitar de autorizações e investimentos expressivos, facilitando a integração entre os envolvidos. Dessa forma, fortificavam-se os vínculos entre editores, entre editores e leitores e entre leitores, dinamizando as relações na cultura punk.



Figura 10 – Escarro. Brasília, s/d.

O desenho representava um punk feliz e satisfeito ao carregar um fanzine. Supostamente, a partir desse impresso, passou a conhecer outros inseridos em sua cultura: Estado de Putrefação, Escarro, Verminóze Pútrida, Rotten Vomit, Koluna

Punk, entre outros. Esse tipo de construção revelava algumas intenções: incentivar a criação e a circulação de fanzines, bem como divulgar o mercado underground.

Um jovem adepto do movimento punk, após a leitura do fanzine, operacionalizava todas as notícias no plano virtual. Como já analisado, a cultura niilista impôs aos punks uma infinidade de temas e problemas que eles não teriam condições de resolver por completo (miséria, poluição, guerra nuclear etc.). Dessa forma, uma medida prática possível aos punks seria a delegação da mensagem lida. Logo, se o punk passasse o fanzine adiante, ou o xerocasse com o mesmo intento, estaria ratificando a sua concordância com o conteúdo do impresso, valendo-se da autogestão como uma forma de virtualização de suas adversidades. Observa-se no desenho a feição feliz do punk, trazendo uma sensação de “dever cumprido”, sendo que a mensagem, logo abaixo, ainda alicerçava sua conduta: “Caia no underground, leia fanzines! (todos que puder)”

Não há como negar a influência da autogestão na organização do movimento punk brasileiro. No entanto, houve inúmeras formas de fazê-la, gerando uma série de atritos e contradições, que se refletiram nos fanzines. Até a incorporação definitiva pela mídia da autogestão, da colagem e de outros elementos que contribuíram para a representação da cultura punk (ver capítulo 5), esses sujeitos tiveram certo tempo para se manifestar via fanzines impressos. Cabe agora investigar, de forma mais detalhada, como o movimento punk brasileiro dialogou com a cultura anarquista.

1.3 POLÍTICO: ANARQUISMO

A autogestão, que serviu de base para o movimento anarquista, foi um dos pilares da cultura punk. Tal prática foi importante para o movimento, na medida em que o circuito de fanzines tentou se estruturar afastando-se da ótica e lógica do mercado de massa. Contudo, acredita-se na importância de discutir a apropriação da cultura anarquista pelos punks, uma vez que a maioria dos fanzines se declara em defesa da corrente de extrema esquerda.

Como observado, o movimento punk conseguiu êxito valendo-se tanto do niilismo como do anarquismo. Com relação a essas duas ideologias, era pouco provável uma aproximação acintosa entre elas no século XIX – vide o posicionamento de Friedrich Nietzsche. O filósofo alemão, que possuía uma forma

poética e provocativa de escrita, não estava alinhado com a perspectiva de interpretação política e filosófica do anarquismo (que, em regra, tem um discurso mais direto). Em outra via, a filosofia nietzschiana, durante a primeira metade do século XX, viu-se interpretada como uma das bases teóricas do nacional-socialismo, o que gerou dentro da esquerda europeia uma grande refutação.⁹⁸

Foi somente no final do século XX que o pensamento libertário inferiu que a filosofia de Nietzsche visava uma abordagem plural da realidade, concedendo aos escritos do filósofo outras possibilidades de leitura.⁹⁹ Os *punkzines* brasileiros indicam que o movimento punk apropriou-se de ambas as correntes de pensamento, para justamente manter sua própria cultura. Assim, os impressos denotam que os punks mantiveram o niilismo no centro de suas concepções; contudo, o anarquismo, ofereceu novas possibilidades.

Os impressos podem ser problematizados a partir de vários teóricos da corrente anarquista; ou seja, há várias possibilidades de investigação da relação do anarquismo com os fanzines. No entanto, os nomes de Mikhail Bakunin, Pierre-Joseph Proudhon, Rosa Luxemburgo, Errico Malatesta, Emma Goldman e Piotr Alekseeievitch Kropotkin aparecem com certa frequência nas fontes.

O *Auto Defesa*, fanzine do Piauí, trazia uma definição de anarquismo:

A anarquia é como atitude de auto-defesa do ser humano [...] existe há milênios e já venceu guerras numa atitude ação direta, consciente e corajosa, e libertária, muito forte. Ainda hoje são perseguidos e mal entendidos e confundidos e divulgados pelos sistemas como bagunceiros, desordeiros e guerreiros sem causa. Mas a Anarquia nunca deixará de existir nem acabar enquanto governo, estado, polícia, x podrememente existirem.¹⁰⁰

Jany e Marleide, que editavam o impresso, abordavam temáticas comuns ao posicionamento anarquista. No depoimento observa-se mais do que uma mera definição; há nele um forte discurso de identificação. A declaração deixava

⁹⁸ COLSON, Daniel. Nietzsche e o anarquismo. **Verve**. São Paulo, nº. 13, 2008, p.134-140. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/download/5202/3735>>. Acesso em: 11/07/2014.

⁹⁹ Ibidem, p.143. Daniel Colson faz uma análise interessante sobre Nietzsche e o anarquismo. No entanto, ele se vale de conceitos como o eterno retorno e a vontade de potência, que, como visto, não são conduzidos nesta tese. Com o intento de contribuir para novas discussões e ao mesmo tempo dar fluidez ao texto, o trabalho está propondo uma reflexão no que se refere às relações entre o niilismo e o anarquismo dentro do movimento punk brasileiro.

¹⁰⁰ AUTO DEFESA. Teresina - PI, s/d.

subtendido que as editoras estariam produzindo o impresso em prol de uma causa forte, atemporal, internacionalista e que, acima de tudo, lhes traria resguardo. Além disso, esclarecia que atribuir ao anarquismo conotação de “bagunça” e “desordem” seria um equívoco, uma vez que o movimento político engajou-se em uma luta mais nobre – no caso, uma melhor condição de vida para os trabalhadores, anulando a participação do Estado e seu aparelhamento burocrático (daí sua radicalidade). Tal premissa social, de certa forma, incomodava os interesses econômicos da burguesia, que insistia no rótulo da violência do movimento operário. Curiosamente, os punks ficaram conhecidos pelos adjetivos ligados aos termos supracitados, e trataram de refutá-los por completo, trazendo para si uma simbologia de luta contra a pauperização da condição de vida dos jovens. Nesse sentido, os niilistas afirmavam que sua cultura não era mixórdia, mas nutrida por um forte sentimento de mudança.

Apropriações em torno da definição de anarquismo, o uso de imagens dos pensadores, textos contando suas histórias e trajetórias ou até mesmo fragmentos de suas teorias foram colados constantemente nos *punkzines*:



Figura 11 – Pânico. São Paulo, 1986.



Figura 12 – Pânico. São Paulo, 1989.

Como se pode observar na imagem da esquerda, houve uma colagem de Mikhail Bakunin para divulgar um encontro anarquista em Brasília, no ano de 1986. O cartaz foi encontrado entre as páginas do fanzine *Pânico*. Na figura, Bakunin, com a mão esquerda aberta, traz a impressão de que seria o grande mentor do movimento. Além disso, seu olhar altivo denota força, conhecimento e polidez, colocando-o como um símbolo de luta. Toda a arquitetura da imagem foi pensada almejando destacar essas características, com as demais partes do corpo em um plano preto, reforçando o seu posicionamento de protesto. Notam-se no cartaz ainda telefones de contato, o dia do evento e a instituição organizadora (Centro de Estudos Libertários).

Na imagem da direita, o rosto de Albert Richard Parsons, anarquista americano, está acompanhado de uma citação do autor. Segundo ele, havia toda uma conspiração para rotular o anarquismo como violento, visando diminuir seu vigor interno. Dessa forma, a Revolução Social seria questionada, o que só ampliaria o domínio da exploração capitalista sobre a classe trabalhadora.

Percebe-se uma forte proximidade entre a definição de anarquismo de Jany e Marleide, o excerto tirado de Parsons e a imagem de Bakunin. Não há como afirmar, salvo em uma análise específica, se as editoras do fanzine *Auto Defesa* tiveram contato com os pressupostos teóricos dos anarquistas mencionados e tantos outros que não foram citados. Entretanto, como os *punkzines* permitem inúmeras formas de problematização das relações entre o punk e o anarquismo, busca-se nesta tese destacar cinco contribuições do anarquismo para o movimento punk brasileiro.

Primeiro, permitiu aos punks se inserirem em um histórico de lutas sociais, germinadas no século XIX e desdobradas ao longo do século XX. Culturalmente, o movimento era recente; contudo, as apropriações em torno do anarquismo propiciaram aos punks uma participação na trajetória histórica, política e cultural da esquerda em uma projeção internacionalista. Por exemplo, mesmo não possuindo uma tradição histórica sólida, é sabido que o anarquismo e a sua imprensa no Brasil, no final do século XIX e início do XX, tinham a preocupação de escrever algumas palavras, em línguas diversas, para ensinar e difundir o ideal libertário, desnudando as mazelas do capitalismo em várias partes do globo.¹⁰¹ O fanzine também possuía

¹⁰¹ GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Imagens anarquistas: análises e debates**. Londrina: UEL, 2009, p.21-22.

essa preocupação internacionalista, afinal, visava propagar a luta do movimento punk nos diversos cenários e países. Para tanto, os impressos brasileiros comentavam sobre a cena (bandas, músicas, shows e fanzines) da Inglaterra, EUA, Finlândia, Espanha, Peru, Argentina... A defesa de um cenário forte não estava circunscrita à fronteira do Estado-Nação; aquele deveria ser fortalecido em vários continentes de forma concomitante.

Segundo, ensejou que os punks mantivessem uma postura de negação à política e contrária a qualquer tipo de poder, autoridade, instituição e Estado. Nota-se aqui que o movimento punk logrou êxito em não cair em contradição com sua cultura niilista. O próprio Nietzsche afirma que todas as instituições políticas não tinham nenhuma espécie de moralidade.¹⁰² Vale lembrar que a gênese e o desenvolvimento do movimento punk brasileiro se deram no final do Governo Militar e início da Nova República. Os punks não se sentiram representados por nenhum tipo de regime político. Os impressos indicavam certo alvoroço com o fim do estado autoritário; porém, esse grupo não conseguia observar a maioria das instituições políticas (ou políticos) de forma positiva.

Essa visão de oposição a autoridades e instituições também influenciou a forma de abordar nos fanzines a Igreja Católica. Papas, cleros, bispos e padres foram associados a corrupção, privação de liberdade e alienação. Além disso, boa parte dos fanzines flerta com o ateísmo. Em menor escala, podem ser encontrados impressos que criticam o protestantismo, principalmente no que se refere à cobrança de dízimo.

O militarismo foi outro ponto que os fanzines abordaram constantemente. Os impressos faziam todo um discurso contrário à intervenção ou ação militar. Em regra, associavam tal instituição a ideias nazistas ou neonazistas, afinal, os editores cresceram sob o jugo da censura. É comum encontrar nos *punkzines* mensagem para que os jovens não fizessem o alistamento militar obrigatório. Nesse ponto, veem-se com frequência ainda textos sobre atritos entre os punks e a polícia, na medida em que havia intervenção direta da corporação em shows, encontros e até mesmo em áreas de convivência na periferia. Volta e meia, os fanzines denunciavam supostas agressões ou retaliações mais incisivas sofridas pelos punks. Contudo, é importante frisar que o movimento punk estava distante de ser pacífico.

¹⁰² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Fragmentos Finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002, p.31.

Brigas entre os grupos e depredações de espaços públicos e privados, em vários momentos, serviram como mote para a interferência da polícia. No interior dos fanzines há uma ampla discussão referente aos rumos do movimento punk, e as brigas entre os integrantes foram motivo de controvérsia.

Terceiro, o anarquismo permitiu aos punks uma reflexão mais robusta sobre sua condição social. Temas como miséria, exclusão, fome, baixos salários, inflação e desemprego começaram a aparecer de forma mais frequente. Essas temáticas, na lógica interna do movimento, de acordo com os fanzines, estariam no mesmo patamar que a divulgação de bandas, entrevistas ou shows. Nesse ponto, vale destacar a função social desses impressos. Por intermédio deles os integrantes do movimento tiveram a possibilidade de ampliar sua sensibilidade para essas questões. Muitas vezes os fanzines fazem menção à participação dos punks em passeatas, protestos de rua ou de bairro, alguns inclusive trazem reportagens sobre demissões em massa, greves e a desigualdade social que se espalhava pelo país.

Com isso, esses impressos indicam que havia dentro do movimento punk uma forte inclinação social, o que não significa dizer que todos os grupos punks tiveram seu lado social despertado. Os punks que eram mais engajados criticavam constantemente os “modinhas”, ou seja, aqueles que somente consumiam a música e a estética, não priorizando contribuir para o bem da comunidade. O assunto “moda” dentro do movimento punk aparecia com frequência nos *punkzines*, e se tornou motivo de preocupação, afinal, a associação entre punk e modismo se disseminava na opinião pública, sendo um dos principais motivos que, supostamente, findaram o movimento punk.

Quarto, o anarquismo deu condições para a manutenção do cenário underground. A negação do capital, a autogestão, a atitude libertária, o cooperativismo e a coletivização estiveram presentes no funcionamento do movimento punk, em escala nacional ou global. Como já visto com a circulação e divulgação dos fanzines (ver subcapítulo 1.2), a cena punk ensejou o fortalecimento de uma rede de solidariedade, o que não impediu o surgimento de atritos e polarizações entre alguns grupos. De qualquer forma, mesmo refutando uma visão “romantizada”, a presente tese considera que sem os princípios do anarquismo os punks não teriam condições de uma mínima coordenação prévia.

Por fim, foi o discurso anarquista que permitiu a popularização do punk, afinal, concentrou em si o descontentamento generalizado proveniente do ato niilista. É possível atribuir significado ao niilismo, desde que se tenha um pouco de conhecimento sobre o assunto, o que depende do interesse. Contudo, para o senso comum, o niilismo juvenil pode ser sinônimo de uma simples rebeldia, geralmente desprovida de valores morais, tradicionais e éticos.

O anarquismo levou os punks a refletirem sobre temas discutidos não somente em seus grupos. Ora, a ineficácia na política, o questionamento e a descrença das instituições, crise econômica, inflação, miséria, fome, baixos salários e desemprego foram temas candentes, em solo nacional ou fora dele, durante o final dos anos de 1970 e início de 1980. Acredita-se que o movimento punk tornou-se, junto ao anarquismo, ao menos mais “sociável”, em função dos temas tomados como causa.

Cumprir notar que aqui estão sendo problematizados temas debatidos que possuem um viés anarquista e, logo, social. Já foi citado que o movimento punk brasileiro enfrentou inúmeras resistências para alcançar a legitimação de sua cultura fora de seu reduto. Contudo, essa proposta artística voltada para a discussão de problemas sociais poderia perfeitamente ser traduzida como “popular”. Tal via interpretativa seria uma forma de equacionar um jogo de forças em desequilíbrio.

A academia e alguns círculos artísticos consideram que a música popular brasileira teve seu ápice até a bossa nova. Daí em diante, predominou uma “Era de Colonialismo Musical”¹⁰³; ou seja, foi decretada a morte da “MPB”. O debate estético, todavia, não pode congelar a discussão sobre os rumos da música popular no Brasil. Como se pôde notar até agora, o punk produzido no país está distante de refletir um “espírito satisfeito de colonizado”.¹⁰⁴ Não ao acaso, a tese reivindica (ver capítulo 4) um espaço ao punk dentro da Música Popular, por acreditar que o “gosto” pelo belo e a defesa de “vanguarda” não deveriam sobressair às intenções dos movimentos musicais como um todo. Enquanto alguns setores da academia

¹⁰³ E assim, a partir da década de 1970, em lugar do produto musical de exportação de nível internacional prometido pelos baianos com a “retomada da linha evolutiva”, institui-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do rock. O qual, aliás muito tropicalisticamente, o espírito satisfeito dos colonizados passariam a chamar, a partir da década de 1980, de “rock brasileiro”. TINHORÃO, José Ramos. **História social da Música Popular Brasileira**. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p.337.

¹⁰⁴ Ibidem, p.343.

mantêm-se rígidos, as diversas manifestações musicais desenvolvem-se fora dela; ou melhor, não precisam dela. O efeito de dependência assume um papel invertido.

Pode-se considerar que o comportamento punk niilista e o anarquismo coexistiam. Essa relação não foi pacífica, porém o anarquismo conseguiu canalizar para si algumas pretensões do niilista punk e ainda ofereceu possibilidades para que o discurso niilista não ficasse restrito em si mesmo. Pelo contrário, esse punk estava inserido em uma corrente histórica de lutas, criticava o poder das instituições, refletia sobre questões sociais e integrava o mercado underground. Ou seja, o comportamento niilista visava a “destruição”; já o anarquismo possibilitava a “integração”.

O niilismo flertava com Dionísio, ao passo que o anarquismo dava espaço para a manifestação de Apolo. De fato, essa balança nunca esteve em equilíbrio, ainda mais com a interferência do mercado fonográfico e midiático. De qualquer maneira, a cultura punk foi marcada pelas tensões vividas por seus agentes ou, em outra via, apresentou-se “morta” diante da inviabilidade de colocar em prática “todas” as pretensões que o movimento punk buscava abarcar (que não foram poucas). Um simples recorte de um *punkzine* dá uma ligeira dimensão da profusão de exigências desses jovens, cabendo ao próximo subcapítulo problematizar o ceticismo político dos punks.



Figura 13 – Miséria. Rio de Janeiro, 1986.

1.4 POLÍTICO: CETICISMO

A partir de 1984 houve uma explosão no circuito de fanzines. Como sintetizado anteriormente, os punks possuíam uma postura cética em relação à política, alimentada pelos discursos niilista e anarquista. Encontra-se uma avalanche de críticas ao Governo Militar, afinal, esses indivíduos nasceram em tempos de censura e, em vários momentos, sofreram represálias devido à sua interferência.¹⁰⁵ Contudo, uma grande parcela dos fanzines também não via com bons olhos a Nova República. Pretende-se aqui discutir como o ceticismo dos punks foi um mote importante de posicionamento político, em um período de transição e redemocratização do Brasil (1982-1990).

Há menção nos fanzines aos presidentes Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e principalmente João Batista de Oliveira Figueiredo. Tal predomínio foi motivado pelo momento de seu governo (1979-1985), que coincidiu com o surgimento dos impressos punks brasileiros, e pela sua exposição mais abrangente na mídia impressa. A propósito, os fanzines punks acompanhavam os principais veículos impressos. Pela análise feita, acredita-se que os assuntos de caráter político eram, em sua maioria, extraídos de jornais e revistas de grande circulação. Quando esse tipo de conteúdo era recortado e colado em um fanzine, por um punk niilista, aquele passava por um processo de apropriação, compatível com o universo cultural do editor.

A partir do fim da censura prévia, em 1975, os impressos passaram a ter maior liberdade. Tal fato se deu pelo aumento da influência dos militares pertencentes à linha da “Sorbonne” (caso de Geisel e Figueiredo) na estrutura burocrática do Estado Autoritário. Essa ala acreditava na devolução das liberdades democráticas para a sociedade civil como uma forma de ocultar a falência do

¹⁰⁵ Para saber mais sobre o período militar brasileiro, ver: FICO, Carlos. **Além do golpe**. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Idem. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Idem. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). São Paulo: Paz e Terra, 1988. MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

“milagre econômico”, a miséria e a corrupção.¹⁰⁶ Com isso, na primeira metade da década de 1980, os editores de fanzines puderam acessar um volume maior de jornais, revistas e periódicos e, conseqüentemente, inúmeros tipos de linguagem.

O movimento punk brasileiro, como se estruturou ao longo do período autoritário, surgiu impulsionado por uma nova consciência política, tendo como base a resistência civil e a democracia.¹⁰⁷ O espaço público passou a assumir novas possibilidades, pois gradativamente pôde ser ocupado e sentido a partir de outras experiências.¹⁰⁸ A emergência do “novo sindicalismo”, a oposição metalúrgica em São Paulo, o advento da CUT (Central Única dos Trabalhadores) e os movimentos de periferia, envolvendo vários sujeitos e agentes, davam o tom da mudança. O movimento punk emergiu no mesmo momento em que houve uma articulação das periferias, com os movimentos das mães, do custo de vida e das comissões de saúde, revelando novas “práticas discursivas [que] atingiam a racionalidade tecnocrática e o individualismo burguês dos discursos dominantes”¹⁰⁹.

A figura central desse novo contexto ganhava destaque no fanzine *Guerra Civil*: “Esse fanzine é dedicado a João Figueiredo que tanto nos incentivou a sermos o que somos.”¹¹⁰ A transcrição da fonte diminui, porém, o seu impacto – todos os “ás” existentes na frase foram substituídos pelo símbolo do anarquismo. De fato, o Governo Militar promoveu poucas benesses à população mais pobre, afinal, optou por manter o capital burguês com relativa solidez, deixando os habitantes do subúrbio em total pauperização. Coube a eles se organizarem nas periferias, emergindo uma comunhão em torno de um estilo musical, que conseguiu, pelo menos, trazer um alento diante de um cotidiano complexo (ver subcapítulo 2.2).

Nesse contexto, essas novas experiências ataçaram as perspectivas do fazer político do punk niilista, oferecendo uma oportunidade de refletir e se posicionar diante das imagens e discursos políticos que estavam sendo construídos naquele momento.

¹⁰⁶ AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1878-1978)** - O exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999, p.249.

¹⁰⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 1996, p.16.

¹⁰⁸ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.182.

¹⁰⁹ SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). São Paulo: Paz e Terra, 1988, p.195-277.

¹¹⁰ GUERRA CIVIL. Salvador - BA, s/d.



Figura 14 – *Manifesto Punk*. Rio de Janeiro, 1983.

Observa-se que na lapela do presidente Figueiredo foram desenhadas três siglas: FMI (Fundo Monetário Internacional), PDT (Partido Democrata Trabalhista) e PDS (Partido Democrático Nacional). A construção do *punkzine* representava a insatisfação do movimento punk com todas essas organizações, logo, com a própria maneira como foi conduzida a redemocratização.

O Governo Militar, ao longo de sua existência, estruturou planos econômicos que procuraram estreitar os laços da política monetária nacional com o capital externo. O FMI, nesse processo, desempenhou um papel fundamental, pois era dele que vinha o vultoso capital que sustentou o Governo Militar brasileiro por quase duas décadas. Contudo, a associação entre capital externo e diminuição dos salários reduziu de maneira significativa as perspectivas sociais da população mais pobre, afetando a qualidade de vida dos jovens do subúrbio. Dessa maneira, os fanzines caracterizam-se por essa insatisfação generalizada, afinal, foram feitos por sujeitos que ficaram à parte de qualquer proposição econômica e social.

Esse descontentamento também abrangia os partidos políticos. Com o retorno do pluripartidarismo, em 1979, o então partido militar ARENA (Aliança Renovadora Nacional) foi substituído pelo Partido Democrático Social (PDS), que mantinha em seu corpo políticos militares. Logo, essa sigla representava o continuísmo, refutado pelo movimento punk. Já o PDT – que também aparece na

montagem, associado à imagem do presidente João Figueiredo – se organizou com antigos personagens políticos que voltavam do exílio, através da Lei da Anistia (1979), exaltando o trabalhismo em sua proposta política. Curiosamente, o líder do partido, Leonel Brizola, partira para o exílio logo após a implantação do governo autoritário e representava uma proposta inversa à do PDS. Ou seja, a maioria dos fanzines mostrava ceticismo em relação a qualquer tipo de vertente política.

Entretanto, havia uma relativa maleabilidade nessa postura incrédula, como verificado na abordagem dos impressos punks a respeito do movimento das “Diretas Já”. O fanzine *Lixo Cultural*, editado por Waz, opinou “Punk Esquerda exige Diretas”.¹¹¹

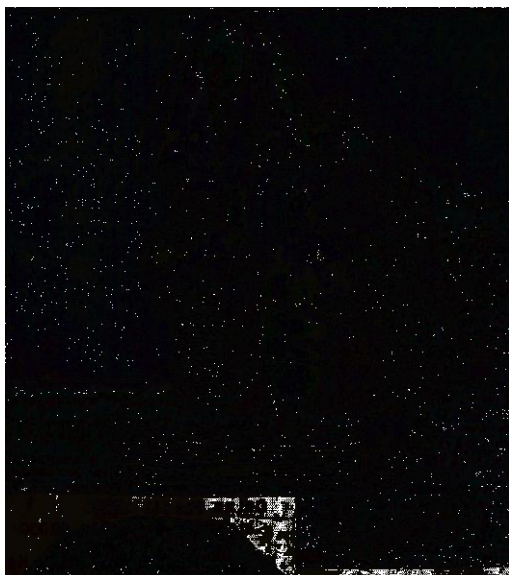


Figura 15 – *Anti-Sistema*. São Paulo, 1984.

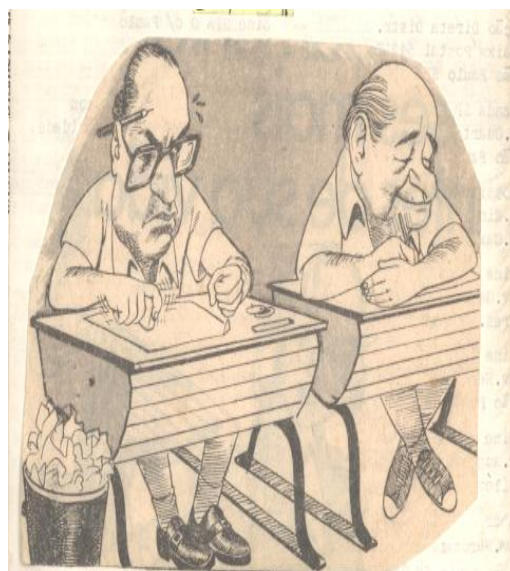


Figura 16 – *Anti-Sistema*. São Paulo, 1984.

Questionando o poder do governo autoritário, os fanzines traziam várias colagens que representavam o presidente Figueiredo como um sujeito desprovido de inteligência. Nota-se na imagem à esquerda como o governante militar tem enormes dificuldades para solucionar um jogo de simples raciocínio lógico – não consegue encaixar as peças triangular, circular e quadrangular em seus respectivos espaços. A charge deixa nítido o esforço do presidente em introduzir a peça quadrada no local correspondente ao círculo. A feição de raiva e o suor saindo do rosto revelam que já está ali há algum tempo.

¹¹¹ LIXO CULTURAL. São Paulo, 1984.

Na imagem à direita, mantém-se a representação de um presidente decadente, agora em comparação com outro político que aparecia constantemente nos impressos: Tancredo Neves. Este resolve um suposto “problema” em uma folha de papel sem maiores dificuldades, haja vista sua face serena e tranquila; ainda coloca seus braços na frente do papel para evitar que o general se valha do uso da “cola”. Enquanto isso, Figueiredo aparece como uma antítese de Tancredo: o semblante raivoso denota a dificuldade que o general enfrenta para resolver o mesmo problema, constatação que se consuma quando se observa o seu cesto de lixo, totalmente ocupado por rascunhos.

De certa forma, os fanzines abraçaram o movimento das “Diretas Já”, de acordo com a ótica da mídia impressa, em um patamar “consensual e não conflitivo”.¹¹² Não há menção nos impressos punks que questionem a lógica interna do movimento de 1984; afinal, a maioria dos fanzines enxergou o evento com grande euforia – o que amenizou o seu posicionamento cético. Todavia, a rejeição à “Emenda Dante de Oliveira”, que vinha com uma “atmosfera” de mudança, a morte de Tancredo Neves, a decisão arbitrária em relação à escolha de José Sarney e as ligações deste com o governo anterior promoveram um aumento exponencial das críticas à política em um curto espaço de tempo:

O povo está consciente da luta que temos travado através dos tempos. Das dificuldades em geral, etc. E foi lançada a “esperança” através das eleições diretas. O povo foi lá, colocou os cartazes. Teve o apoio da imprensa em geral, mais tudo foi quase que inútil. Eu acho que os ladrões continuaram com diretas ou indiretas. Mais o povo deve votar para presidente. Deve eleger seus candidatos. O MILITARISMO não pode continuar nesse país.¹¹³

Nota-se no depoimento um balanço a respeito das “Diretas Já”. Há pouco espaço para eufemismo quando se trata da “Nova República”, ainda mais com José Sarney no cume da política. Entretanto, o fanzine *Horizonte Negro* traz uma relativização dos momentos: não considera o vivido como bom, porém não abre mão das conquistas que foram obtidas. Para jovens que cresceram sob a égide da censura, a forma como foi conduzida a redemocratização foi um mote inspirador

¹¹² NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 1996, p.125.

¹¹³ HORIZONTE NEGRO. Rio de Janeiro, 1985.

para o seu discurso cético. Cabe agora perceber como essa postura aparece nos fanzines.



Figura 17 – *Violência Gratuita*. São Paulo, 1988. Figura 18 – *Violência Gratuita*. São Paulo, 1989.

A imagem de Sarney e Ulysses Guimarães junto a Leônidas Pires Gonçalves (Ministro do Exército) dá mostras de como os impressos punks abordaram a transição política. No *Violência Gratuita*, os três sujeitos aparecem com um “X” rabiscado no rosto, atribuindo-lhes uma forte rejeição. As legendas cimentam o discurso da crítica – “A ditadura dos três patetas”, “Saída de emergência”, “Antes que o Brasil acabe!” –, permitindo extrair algumas interpretações diante daquele momento.

Uma parcela do movimento representado nos fanzines interpretou o governo de José Sarney como uma forma de continuidade do Governo Militar. De fato, imagens como essa – com Sarney, Ulysses e o militar lado a lado – passaram aos editores uma sensação de incerteza com relação à política. Pela ótica dos *punkzines*, não havia possibilidade de confiar em um governo que mantinha ligação com o período anterior. O projeto de distensão política deveria passar pela total ruptura com os políticos militares – intenção que foi alimentada pela cultura antimilitar proveniente do anarquismo.

De qualquer modo, os fanzines expressam o que foi sentido por uma parcela da sociedade civil, principalmente os jovens que viviam nas periferias. Para os

editores, esse tipo de posicionamento das figuras públicas da Nova República invalidaria qualquer projeto político que propusessem. Por exemplo, os fanzines fazem poucas menções à “Constituição Cidadã”, de 1988, que foi um evento de relevo na história recente do país, noticiado por diferentes tipos de mídia. Ou seja, o que não faltava era matéria-prima para a efetivação da colagem. Esse silêncio não foi por acaso, uma vez que o movimento punk demonstrou uma total insatisfação com o novo regime republicano. A interpretação da ilegitimidade de tal regime se estenderia para sua representação máxima: sua lei. Em contrapartida, alguns fanzines do final da década reproduziram excertos de Mikhail Bakunin contrários à constituição: “Não creio na constituição, nem nas leis, a mais perfeita constituição não conseguiria satisfazer-me.”¹¹⁴

Ademais, vale ressaltar os graves problemas econômicos encontrados no período Sarney: quatro planos fracassados (Cruzado I e II, Plano Bresser e Verão), inflação com acúmulo de mais de 1.000% ao ano, desvalorização monetária, tabelamento de preços e o congelamento de salários. Criou-se em torno de seu governo um descrédito generalizado¹¹⁵, que contribuiu para que uma parcela de seus feitos, enquanto presidente, não fosse reconhecida pelos grupos punks. Na ausência de perspectivas, coloca-se o presidente, de feição confusa, acima de uma bomba, ilustrando o desejo de destruição de tudo que vinha sendo feito até então (vide a representação do presidente à direita, trazida pelo *Violência Gratuita* de 1989).

Não por acaso, a partir de 1985, surgiu no interior dos fanzines uma discussão acerca do voto nulo. Boa parte dos impressos coadunava com a ideia, afinal, a implantação da Nova República enfatizou a importância do voto como instrumento de democracia, porém mediante obrigatoriedade e sem o direito de eleger o cargo do Executivo Federal. O movimento punk se posicionou diante desse paradoxo, e o voto nulo apareceu como possibilidade de concretizar seu ceticismo político. Os partidos políticos, que canalizaram os conflitos e fraturas existentes no movimento das “Diretas Já”¹¹⁶ em prol de suas próprias siglas, tinham prioridades em sua agenda que iam de encontro às pretensões da população mais pobre. Como

¹¹⁴ DESABAFO. Rio de Janeiro, 1989.

¹¹⁵ ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil (1978-1989)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p.68-69.

¹¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 1996.

resultado, os fanzines não reconheciam as possíveis benesses gestadas por partidos, siglas ou ideologias.

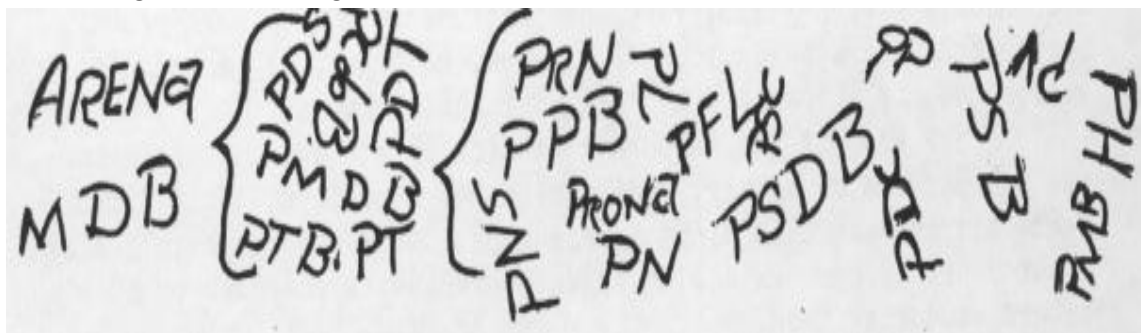


Figura 19 – *Punks do Subúrbio*. São Paulo, 1990.

Observa-se certa coerência nesta representação da genealogia dos partidos políticos. Os integrantes da ARENA e do MDB se ramificaram em outras siglas; contudo, estas foram listadas de forma confusa e sem nexos. De certa forma, reforçava o sentimento dos eleitores punks, diante da crise de identidade vivida entre eles e a classe política brasileira ao longo da década de 1980. O fanzine *Buracaju* (Aracajú, 1986), ao encabeçar junto aos leitores uma campanha defendendo o voto nulo, escreveu:

É preciso mais, emais votos nulos e brancos, votos esses que devem ser conscientes não porque errou na hora de vota e muito menos por não ter um candidato mas sim pela firmeza de saber que nenhum político merece a confiança de um cidadão, eles só querem o uso do eleitor para garantir o seu futuro e de sua família.¹¹⁷

O voto nulo seria, então, a forma prática de posicionar-se diante da sociedade, levando seu ceticismo político adiante. Não há aqui uma mera conduta displicente, mas sim uma atitude consciente, de acordo com a leitura realizada por uma parcela do movimento punk naquele momento.

O fanzine *Napalm* (Osasco, 1989) mostrava um posicionamento diferente acerca da participação dos punks nas eleições: “Isto é uma grande responsabilidade e uma chance única de se mudar radicalmente esta situação de miséria e um quase caos em que o Brasil se encontra.”¹¹⁸ Percebe-se como esse *punkzine* confere “responsabilidade” ao jovem eleitor, apontando como válida e necessária a sua

¹¹⁷ BURACAJU. Aracajú, 1996.

¹¹⁸ NAPALM. Osasco, 1989.

participação no processo eleitoral visando a mudança. Essa palavra talvez tenha servido como motriz para esses jovens procurarem entender a formação do quadro político brasileiro após o Governo Militar.

A cultura política¹¹⁹ dos fanzines expressa uma insatisfação constante, daí a predominância do pensamento cético. O único momento político que os fanzines interpretaram com certa euforia foi o movimento das “Diretas Já”, indicando que esses jovens editores/artistas do subúrbio desejavam avidamente participar das escolhas do país.

Assim, os fanzines elucidam uma visão da história recente do país e uma necessidade que a classe política ainda pouco percebeu ou não quer perceber: a de discutir a que passos caminham a nossa democracia. O movimento punk, assim como tantos outros movimentos de periferia, clamou por uma maior participação política em momento anterior às “Diretas Já”. Essa reivindicação foi legítima, e em vários momentos foi tratada como cômica, modismo ou violência (ver capítulo 2). Entretanto, que perspectivas a Nova República oferecia a esses jovens? Miséria, fome, desnutrição, baixos salários, educação precária...

Não se deseja aqui colocar em “efeito dominó” situações de precariedade social como forma de legitimar uma tese no cair da última peça. Contudo, a virtualização do ceticismo político esteve presente em todas as fontes trazidas para a discussão – e é a partir dele que se procura reconfigurar uma parcela do pensamento político que foi sendo construído naquele momento, do qual esta tese, de forma direta, é produto. A relação entre o movimento punk e a Nova República já nasceu corroída; toda a construção em torno dos fanzines (o recorta e cola) sinaliza um cotidiano caótico e de total incredulidade diante da classe política.

Pode-se citar como exemplo a associação do movimento punk com símbolos da morte. Como a Nova República não conseguiu lograr êxito em resolver os

¹¹⁹ O texto concorda com a definição de Norberto Bobbio, que afirma que a cultura política de uma sociedade agrega seus conhecimentos, ou melhor, “sua distribuição entre os indivíduos que a integram, relativos às instituições, à prática política, às forças políticas operantes num determinado contexto; as tendências mais ou menos difusas, como, por exemplo, a indiferença, o cinismo, a rigidez, o dogmatismo, ou, ao invés, o sentido de confiança, a adesão, a tolerância para com as forças políticas diversas da própria, etc; finalmente, as *normas*, como, por exemplo, o direito-dever dos cidadãos a participar da vida política, a obrigação de aceitar as decisões da maioria, a exclusão ou não do recurso a formas violentas de ação. Não se descurem, por último, a linguagem e os símbolos especificamente políticos, como as bandeiras, as contra-senhadas das várias forças políticas, as palavras de ordem, etc”. BOBBIO, Norberto; MATTEUCII, Nicola; GIANFRANCO, Pasquino. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmem C. Varriale. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, p.306.

problemas existentes nas periferias, para boa parte dos jovens punks por trás dos fanzines, tais símbolos representavam o descaso a que eram submetidos. Já que foram privados de qualquer tipo de benefício ou perspectiva social, os jovens daquela cultura valeram-se de esqueletos e caveiras para expressar mais do que uma cultura musical, contribuindo no processo de construção de identidades e na interação com seu *self*.¹²⁰

Em outras palavras, os pilares da Nova República foram alicerçados em pretensões de inúmeros movimentos periféricos, que viram suas reivindicações ficarem distantes da pauta política. No caso específico dos grupos estudados neste trabalho, pode-se dizer que o novo regime político foi edificado usando como base “ossos e caveiras” de jovens que foram desprovidos de qualquer tipo de atenção ou benefício social. Cabe à História reconhecer a contribuição desses e de tantos outros grupos de periferia para a cultura política contemporânea, que, por sinal, possui um campo fértil para posicionamentos céticos do eleitor.

Conforme a política nacional se alinhava com a perspectiva do neoliberalismo, o punk niilista foi alternando seus temas nos fanzines, redimensionando suas críticas para qualquer instituição que, supostamente, promovesse acúmulo financeiro. É nesse eixo que estarão centrados os questionamentos do próximo subcapítulo, que busca analisar como os fanzines abordam a lógica neoliberal e religiosa, verificando-se as temáticas que aparecem com mais frequência nos impressos. Feito tal “labor”, pretende-se apontar algumas conclusões sobre as formas de representação do niilismo punk nos fanzines brasileiros.

1.5 POLÍTICO: TERROR NEOLIBERAL E RELIGIOSO

O dito “Estado de Bem-Estar Social”, vigente até a década de 1970, credenciava o Estado a impor na esfera política ações em benefício das populações de baixa renda, agregando “os empresários, a classe média e os trabalhadores”.¹²¹ Ao longo de duas décadas, tal ideia gerou expectativas positivas, sendo que para vários intelectuais esse período ficou conhecido como a “Era Dourada do

¹²⁰ HALL, Stuart. **A questão da identidade cultural**. Tradução de Andréa Borghi Moreira Jacinto e Simone Miziara Frangella. 2ª ed. Textos Didáticos. Campinas: IFCH/ Unicamp, 1998.

¹²¹ VICENTE, Maximiliano Martin. **A crise de bem-estar social e a globalização**: um balanço. São Paulo: Editora Unesp, 2009, p.124.

Capitalismo”.¹²² Em outra via interpretativa, esse bom retrospecto estava atrelado à retomada do crescimento econômico após o colapso financeiro gerado por seis longos anos da Segunda Guerra Mundial.

Os conflitos no Oriente Médio na década de 1970 e a instabilidade do setor petrolífero colocaram em xeque os princípios do “*Welfare State*”. Nesse contexto, a teoria de Friedrich Hayek, considerado um dos precursores do neoliberalismo, foi ganhando espaço na esfera acadêmica, até ser incorporada definitivamente pelos governos de Margaret Thatcher, na Inglaterra, e de Ronald Reagan, nos EUA. De forma geral, essa nova face do capitalismo preza pela livre concorrência e pelo livre mercado; ou seja, concede às multinacionais e transnacionais um papel primordial na regulação econômica do Estado. A nova divisão do trabalho, a flexibilização dos processos produtivos e o uso de novas tecnologias também são itens fundamentais nessa nova concepção econômica.¹²³

Conduzido pelo Estado, o enxugamento dos gastos sociais foi uma das premissas mais nefastas para a população carente e de baixo poder aquisitivo. Por incentivar a livre concorrência, o neoliberalismo opta pela vertente da iniciativa privada. Serviços de saúde e educação de qualidade foram restringidos a uma minoria que tinha condições econômicas de valer-se das suas benesses. Logo, a população mais pobre ficou à revelia, dependendo exclusivamente de serviços do Estado que já vinham em um processo de sucateamento. Como resultado, a crise e a cura para ela criaram uma cadeia perversa de disseminação da miséria.

Embora o protagonismo do Estado e o papel complementar do setor privado fossem marcas do seu governo, José Sarney alinhou o aparelho burocrático estatal com a perspectiva do neoliberalismo, criando a base que seria ampliada com Fernando Collor de Mello (1990-1993) e usufruída com vigor na era Fernando Henrique Cardoso (1994-2002). O Conselho Ministerial de Privatização (1985), a assessoria “atenciosa” do capital privado, o estabelecimento do Programa Federal de Desestatização (1988) e a gradativa diminuição da atuação do Estado em

¹²² VICENTE, Maximiliano Martin. **A crise de bem-estar social e a globalização**: um balanço. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

¹²³ Ibidem, p.125-132.

serviços públicos, visando à transferência de responsabilidade para o setor privado, foram algumas propostas implantadas na segunda metade da década de 1980.¹²⁴

Tal cenário político-econômico somado à inflação descontrolada, baixos salários e à disseminação da miséria impulsionaram manifestações de repúdio nos *punkzines*:

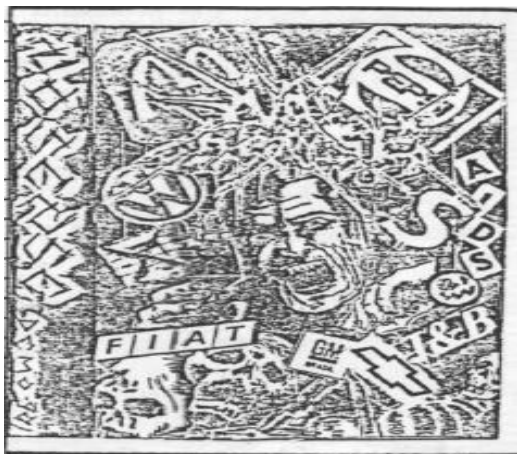


Figura 20 – *Buracaju*. Aracajú - SE, s/d.

Figura 21 – *Revolta do Subúrbio*. São Paulo, 1986.

O movimento punk sempre se mostrou contrário à proposta neoliberal. As imagens do fanzine *Alerta Punk* (São Paulo, 1983) e do *Miséria* (Rio de Janeiro, 1986) que foram apresentadas nos subcapítulos 1.1 e 1.3 já faziam menção à contrariedade dos *punkzines* à nova proposta econômica colocada naquele momento. No entanto, nos dois fanzines expostos agora se pode perceber certa profundidade nas críticas, visando discutir os posicionamentos dos punks. Ronald Reagan e Margaret Thatcher foram representados no impresso “*Revolta do Subúrbio*” junto a Hitler; ou seja, a conduta neoliberal de ambos era interpretada como similar a uma ditadura, com aproximações em termos de crueldade e desumanidade. Vale ressaltar que o político americano e a britânica sofreram severas críticas naquele momento por parte da população mais pobre, uma vez que seguiam uma ideologia atrelada à perspectiva da extrema direita. Aliás, ao longo do tempo, o movimento punk se deparou com estilos musicais partidários da direita, como os “carecas do subúrbio”, resultando em vários atritos entre os grupos (ver subcapítulo 2.5).

¹²⁴ ALMEIDA, Monica Piccolo. **Reformas Neoliberais no Brasil:** a privatização nos governos Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010, p.229-248.

Os logos da Pepsi, McDonald's, Fiat, GM e Volkswagen aparecem no fanzine à esquerda, o *Buracaju*, como sinônimos de morte. Há entre eles um sujeito com feição de sofrimento, angústia e dor, sendo tal atmosfera caótica reforçada pelas caveiras que aparecem abaixo da figura. A representação permite intuir que o consumo de produtos advindos de multinacionais¹²⁵ não traria alegria, felicidade e prosperidade, pelo contrário. Tal aversão se tornou entre os punks um instrumento para impor sua revolta diante da ótica do neoliberalismo.

Essas representações contidas nos impressos punks tiveram uma função primordial: permitiram aos jovens discutir o processo de pauperização a que foram submetidos. A propaganda neoliberal incentiva o cidadão a buscar sua ascensão social, afinal, o mercado é livre. O trabalho árduo, a dedicação constante e o planejamento econômico são mecanismos que oferecem garantias para que os indivíduos alcancem uma situação econômica mais favorável, para, quiçá, engrossar um pequeno contingente populacional que possui acesso às benesses da educação, saúde e lazer, provenientes de templos edificadas sob a égide do consumo. Contudo, esses benefícios nunca são suficientes, pois o mercado estimula a criação de novos produtos e fabrica novas possibilidades, acirrando ainda mais a competição entre os indivíduos. A condição existencial do sujeito, no limiar da pós-modernidade, é marcada pela “incerteza”¹²⁶, porém com grande apelo à “experiência”¹²⁷.

Ricos e pobres dialogam com ambas, em um fluxo contínuo que não pode ser bem definido. Entretanto, no final do século, as camadas sociais mais ricas impuseram um valor considerável para sua experiência exitosa, fechando os olhos para qualquer tipo de condição social inferior à sua (em geral, devido à onda crescente da naturalização da pobreza). Já os mais pobres, acreditando que o neoliberalismo asseguraria condições de igualdade a todos, almejaram atingir uma experiência similar àquela de indivíduos com grande aporte econômico. O

¹²⁵ A característica mais proeminente da sociedade de consumo – ainda que cuidadosamente disfarçada e encoberta – é a transformação dos consumidores em mercadorias; ou, antes, sua dissolução no mar de mercadorias em que, para citar aquela que talvez seja a mais citada entre as muitas sugestões de Georg Simmel, os diferentes significados das coisas, “e portanto as próprias coisas, são vivenciados como imateriais”, aparecendo “num tom uniforme monótono e cinzento” – enquanto tudo “flutua com igual gravidade específica na corrente constante do dinheiro”. BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.21.

¹²⁶ JAMESON, Frederic. **Pós-Moderno**: A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996, p.15.

¹²⁷ Ibidem, p.17.

movimento punk foi numa direção inversa: seus integrantes tinham consciência de sua debilidade econômica e queriam discuti-la. O anarquismo e o nihilismo serviram como ferramentas para interrogar o fenômeno neoliberal:

É essa crise (MUNDIAL) que sempre afeta e massacra principalmente a classe média operária e pobre, é essa falta e opções, essa falta de direitos e de apoio que faz as pessoas comuns, honestas e trabalhadoras, sentindo-se violentadas de todos os lados e de todas as maneiras, reagirem brutalmente contra todo esse sistema corrupto, nojento, falso e extremamente poderoso capitalista [...] criada e implantada para beneficiar seus criadores e associados que mantêm sempre em cima da pirâmide, olhando sempre com desprezo e desinteresse para quem estão por baixo.¹²⁸

Percebe-se, assim, que o texto do fanzine editado por Lili Martins não via perspectivas de futuro, não traduzia o neoliberalismo através da ótica libertária e autônoma, mas como empecilho para os jovens com condição de vida precária. Os adjetivos “corrupto”, “nojento” e “falso”, usados para definir o sistema em sua totalidade, expressam uma interpretação de incredulidade dos punks, diante de todo o discurso econômico construído naquele momento. Ainda, nota-se o preconceito social vivenciado pelo escritor (o texto é creditado ao fanzine *Alerta Punk*, mas não possui nome), afinal, o excerto transmite uma enorme sensação de desprezo e desamparo possivelmente experimentada.

De qualquer modo, depoimentos desse tipo produziram identificação e reconhecimento. Por intermédio deles os punks brasileiros podiam perceber que havia vários outros sujeitos, espalhados pelo país, em condições econômicas similares às suas. Não há nos fanzines interpretações de sujeitos que enxergaram o neoliberalismo por uma via positiva. Não por acaso o fanzine *Pânico*, em um texto de título bastante sugestivo, “A escravidão moderna”, assinado por “DR”, diz: “Ambição que lhe tapa o bom senso. O que o impede de enxergar o quanto é desumano explorar, e ser explorado por seu semelhante.”¹²⁹

Esse capitalismo nos leva pouco a pouco
À beira de um abismo, isso nos deixa louco
VAMOS PROTESTAR – VAMOS PROTESTAR
FORA INTERVENÇÃO – FORA INTERVENÇÃO

¹²⁸ ESPUNK. Salvador, 1986.

¹²⁹ PÂNICO. São Paulo, 1986.

Classe Capitalista vive a nos sugar
São um bando de corruptos, temos que derrota-los.¹³⁰

O depoimento e a música da banda Vírus 27 deixam nítida a discussão realizada dentro do movimento punk a respeito da condição de miséria imposta pela implantação gradativa do neoliberalismo no Brasil. As diferentes linguagens presentes nos impressos possibilitaram aos editores e leitores pensar sobre suas condições de vida. Ao longo da tese, serão verificadas outras discussões acerca da condição de miséria desses grupos (ver subcapítulo 2.2), com foco mais direcionado aos *punkzines* paulistanos e às especificidades da exclusão social na “metrópole bandeirante”. A partir de uma visão mais geral, levando-se em conta os fanzines brasileiros, nota-se que o neoliberalismo era totalmente contrário aos princípios defendidos pelos punks niilistas (como a autogestão). Em outra via, o anarquismo deu condições intelectuais para que esses jovens pudessem refletir sobre o capitalismo de forma crítica e aguda, influenciando esses sujeitos a buscarem propostas alternativas. Na medida em que os princípios neoliberais promoveram a disseminação da miséria, a competição e a desigualdade, os punks consideraram aqueles como elementos nocivos à sua existência individual e coletiva.

Outro efeito da onda neoliberal foi a aceleração da decadência da tradição, processo que remonta ao Iluminismo europeu do século XVIII.¹³¹ O movimento punk representava qualquer tipo de instituição religiosa como sendo nociva à existência humana. Há várias menções nos fanzines contrárias a diferentes tipos de religião; contudo, a maior parte das críticas se volta para a Igreja Católica. Essa polarização possui um plano epistemológico, afinal, a cultura punk dialogou constantemente com duas correntes que, historicamente, teceram severas críticas ao catolicismo: a filosofia nietzschiana (niilismo) e o anarquismo.¹³²

¹³⁰ Vírus 27. Capitalismo. LP “Ataque sonoro”. Ataque Frontal, 1985. Cf.: BURACAJU. Aracajú - SE, 1986.

¹³¹ GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**: o que a globalização está fazendo de nós. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.49-52.

¹³² Ver “Introdução: o nascimento do morto”.

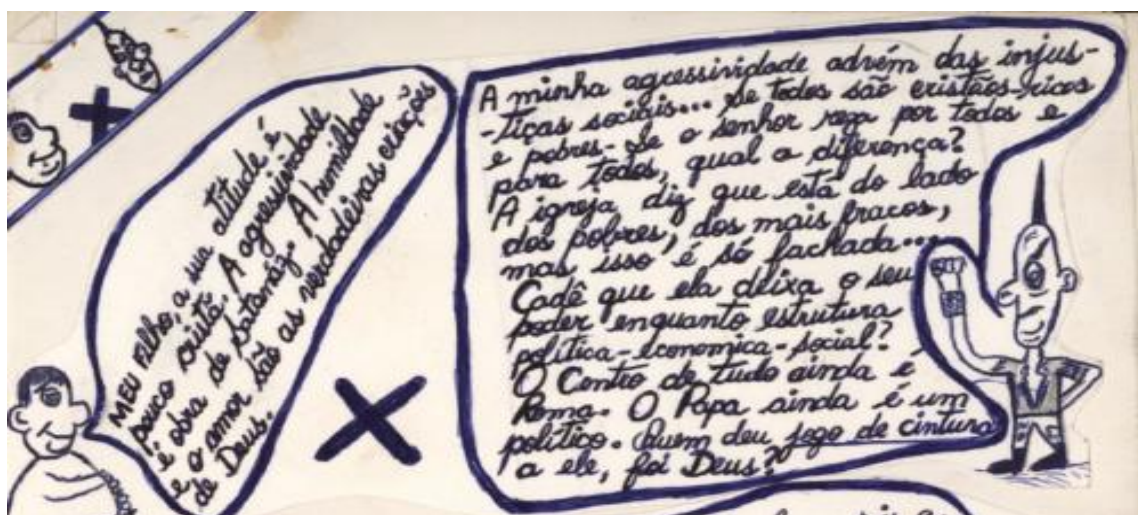


Figura 22 – Aborto imediato para o renascer de um novo espermatozóide. São Paulo, s/d.

A contenda envolvendo o padre e o punk, representada em uma linguagem de quadrinhos, é carregada de tensão, pois se nutre de discursos díspares. O religioso procura ratificar que a cultura punk é contrária aos preceitos cristãos, julgando o jovem como um sujeito impuro e violento. Já o indivíduo que, supostamente, sofreria a condenação vale-se de um discurso com forte conteúdo social, dizendo que a Igreja Católica não considera todos os indivíduos iguais, e sim defende os interesses da camada mais rica da população. Ademais, o niilista vê o discurso do padre como paradoxal, afinal, a efetivação da igualdade estaria só no plano das ideias, desvinculada da esfera prática. O tamanho do “balão” da fala do punk, se comparado ao do padre, permite inferir que o niilista tem uma gama maior de argumentos, uma vez que a linguagem dos quadrinhos oferece a possibilidade de “adentrar no interior dos personagens”.¹³³

A mão direita para cima, os olhos de raiva e o desenho da face com retraimentos contribuem para que a mensagem tenha uma atmosfera enfurecida. No transcorrer do quadrinho, o personagem punk mantém uma postura de protesto contra a Igreja. Segundo ele, a instituição não se empenharia para a diminuição da desigualdade social; com isso, um punk desprovido de uma vida digna não poderia manter-se alinhado com a perspectiva religiosa, pois essa seria um empecilho para um jovem que luta por mudanças. Notadamente, é nítido o discurso niilista contrário aos preceitos da moral cristã e católica.

¹³³ NICOLAU, Marcos. **Falas & Balões**: a transformação dos textos nas Histórias em Quadrinhos. 2ª. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008, p.36.

O fanzine *Horizonte Negro* (Rio de Janeiro, 1983) traz um texto, intitulado “Salmo”, que aspirava uma profissão de fé à força e ideologia presente no movimento punk:

Vós que se inspiraram todos aqueles que não quiseram humilha-se, nem dobrar os joelhos ante os homens ou ante Deus, conjunto, Súmula de forças de transgressão. É a vós que recorro hoje a minha aflição. [...] FORÇAS DE REBELIÃO – FORÇAS DE REVOLTA – FORÇAS DE INADAPTAÇÃO, Vós foste um recurso refúgio para tantos transgressores, socorrei-me agora, por meu turno; Ajudai-me a reagir contra a sombra que me envolve a fim de que os que me querem mal não tenham a última palavra, mas que eu triunfe da sua maldade e que eu ressuscite depressa, saindo como vencedor e para vencer.¹³⁴

Percebe-se que, no plano textual, o excerto foi construído como se fosse uma oração – vide a quantidade de “Vós” inserida. A súplica está direcionada para três forças, Rebelião, Revolta e Inadaptação, e pede para que essas protejam os punks contra Deus e “tudo” aquilo que possa haver de nocivo, de acordo com a ótica do movimento punk. Ou seja, é nítido que, para a maioria desses jovens, instituições religiosas e seres supremos contaminariam a lógica interna da cultura punk, que privilegiava atos niilistas e anarquistas, colocando-se contrária a qualquer tipo de imposição, norma e regra.

Ademais, as três forças foram representadas similares a uma Trindade. Rebelião, Revolta e Inadaptação dialogariam constantemente, sendo que, no caso específico da fonte em discussão, representariam um só; logo, os três formariam o movimento punk e esse seria a síntese dos três. Para além da construção textual e da revolta contra a ordem religiosa, nota-se a riqueza presente na cultura punk em suas manifestações contrárias a instituições tradicionais, sendo a Igreja Católica um elemento que compõe toda uma construção crítica de maiores dimensões e ramificações.

Nesse sentido, há espaços nos impressos dedicados a críticas a outras vertentes religiosas. Tal como a visão construída em torno da Igreja Católica, os fanzines punks interpretavam qualquer tipo de religião como sendo um instrumento de alienação, que resultaria em uma passividade não condizente com o engajamento proposto pelo punk niilista.

¹³⁴ HORIZONTE NEGRO. Rio de Janeiro, 1983.



Figura 23 – *Almanaque Zine*. São Paulo, s/d.

O indivíduo representado na imagem, de joelhos e orando, é interpretado como um sujeito que está sob a pena da ignorância e da enganação. Nos impressos, para além da simples crítica, tal colagem serviria de alerta para os integrantes do movimento, ou promoveria uma cadeia de identificação entre sujeitos com um pensamento similar. Como o circuito de fanzines era pequeno, limitado e efêmero, não haveria espaços significativos para a divulgação de opiniões dissidentes, embora se saiba que existiram.

De modo geral, como o discurso antirreligioso estava atrelado a uma série de críticas à desigualdade social, os *punkzines* o valorizavam. Além disso, a produção musical dos grupos também tinha essa relação, colaborando para cimentar por diferentes vias essas manifestações de julgamento.

Através da Religião, o homem passa a crer que a miséria, a fome, a guerra, o racismo são pequenas provas impostas por Deus para que demonstre a “fé inabalável”. [...] Enquanto os pastores estão se enriquecendo, pregando “paz na terra aos homens de boa vontade”, esses mesmos homens estão se preparando para acabar com as suas vidas.¹³⁵

O acúmulo financeiro por líderes e instituições religiosas ocupa certo relevo nas críticas, pois contribuiria para a disseminação da desigualdade social. Nesse contexto, o discurso contra o neoliberalismo não encontraria respaldo na Igreja Católica, pois a maioria das instituições possuía grande reserva de capital. Além disso, a reiteração da busca de paz e harmonia, eixo do discurso religioso, era

¹³⁵ MISÉRIA. Rio de Janeiro, s/d.

interpretada pelos punks como um empeco para sua manifestação cultural, que tinha como mote a necessidade de reflexões e leituras em face do problema da miséria.

Os fanzines punks interpretaram o discurso neoliberal e o religioso não enquanto antagônicos, mas como coirmãos. A competição imposta pelo neoliberalismo e a pacificidade valorizada pela religião, na visão dos *punkzines*, criava uma cadeia perversa que visava a manutenção do *status quo*. Ou seja, o punk niilista assumia em seu grupo um papel de “nobreza”, afinal, refletia sobre a condição de miséria e procurava construir uma cultura na contramão da ótica do grande mercado de massa.

Ao longo deste capítulo, procurou-se problematizar como o niilismo punk esteve presente em vários campos da experiência do jovem adepto do movimento, bem como discutir a configuração do ato niilista como uma forma de interpretação e posicionamento diante de uma determinada realidade vivida. Os fanzines representam um feixe de todo o emaranho cultural que historicamente ficou conhecido como “*punk*”, e foi a partir deles que a tese buscou, no primeiro capítulo, reconstruir uma parcela das bases históricas e filosóficas desse movimento.

O fanzine foi um veículo de comunicação arquitetado para dinamizar a troca de informações, que, por sua vez, foram gestadas a partir do processo de virtualização do niilismo. Os temas problematizados neste capítulo possuem certo limite, diante das possibilidades advindas dos impressos. Contudo, como se pode observar, a proposta da pesquisa traz consigo uma parcela das representações niilistas dos fanzines brasileiros, e é a partir delas que se encaminham algumas conclusões.

A escrita, leitura e estética dos fanzines dialogam com os princípios do niilismo e da Pop Art. Sendo um gênero impuro¹³⁶, o fanzine punk valeu-se de linguagens múltiplas para concretizar as mensagens de seus editores e, em face da circunstância, apropriou-se da linguagem dos quadrinhos. A estética agressiva dos *punkzines* é similar à música, ao canto, à sonoridade, à fala, à vestimenta e aos gestos punks, indicando que os impressos canalizaram para si uma parte dessa

¹³⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª. ed. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000, p.336.

cultura agressiva, objetivando justamente a sua divulgação. Desse modo, o padrão estético indicado “contaminava” os temas, as linguagens e as formas de leitura e escrita, sendo que esses, por sua vez, devolviam com ferocidade a “contaminação” ao plano estético – gerando um reconhecimento mútuo. Tal relação foi influenciada por intenções afetivas, econômicas, políticas, ideológicas, históricas, filosóficas e simbólicas (a exemplo da apropriação constante das caveiras e da morte).

Ao negar os princípios do grande mercado, os editores de fanzines procuraram organizar sua cena underground. Apesar da polarização da autogestão, de influência anarquista, o circuito de fanzines encontrou sérias dificuldades de se impor, uma vez que os editores, além do desejo incessante de ampliar sua rede de contatos, não tinham uma posição definitiva sobre a forma de funcionamento desse tipo de mercado. Para além dos obstáculos, mostrou-se que a cena underground possuía um formato piramidal, mesmo contrariando o pilar da autogestão do movimento punk. Apesar das discordâncias e dificuldades, foi a partir delas que o circuito de fanzines punks existiu, mesmo que de forma “nanica”¹³⁷ e efêmera.

O anarquismo contribuiu nesse contexto como uma via de ação e reflexão política, inserindo o movimento punk no histórico de lutas da esquerda, tirando o discurso niilista de sua própria clausura. Nesse sentido, a prática niilista continuou alimentando uma rede de negações, enquanto o anarquismo estabeleceu as diretrizes ideológicas do movimento punk – em uma relação de reciprocidade não excludente.

O ceticismo político foi resultado de várias representações do niilista punk, que almejou o fim do Estado Autoritário e a volta da democracia. Contudo, a Nova República seria interpretada como uma continuação do momento político anterior, na medida em que o voto para o Executivo Federal não foi direto – exigência central do movimento das “Diretas Já”. Ademais, alimentando essa postura dos punks, o novo regime republicano concedeu pouca importância para as reivindicações populares, se limitando a ratificar a importância dos políticos e partidos, estabelecendo com os jovens estudados uma relação de incredulidade.

Nesse contexto, doutrinas econômicas e instituições religiosas em busca de acúmulo financeiro foram alvo de críticas do niilista punk, que fez questão de enfatizar nos fanzines sua posição contrária à desigualdade social e à miséria. Para

¹³⁷ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta, 1991.

além do mero discurso, essas condições foram vividas ou estiveram próximo da prática de vários editores que organizaram esses impressos.

Em todas essas representações de virtualizações de caráter niilista, vale destacar o papel da técnica da colagem. O seu domínio ofereceu aos punks a possibilidade de colocar em debate vários assuntos que apeteciam ao movimento, valendo-se de múltiplas linguagens. A técnica deu fluidez para o circuito de fanzines, acompanhando a rapidez do tempo e a dinâmica do espaço urbano. Não por acaso a colagem é na contemporaneidade um dos grandes pilares da comunicação através de mídias digitais (ver capítulo 5).

As possibilidades provenientes da cultura dos fanzines não passaram despercebidas pelo mercado de consumo de massa. Gradativamente, a mídia apropriou-se dela e dos grupos que tiveram destaque no cenário underground, colocando em xeque os princípios do punk niilista que foram trabalhados neste capítulo. O caso do grupo Cólera, de São Paulo, evidencia os paradoxos e aflições que foram geradas a partir da investida do mercado (ver capítulo 3).

Foi essa conduta do mercado midiático que possibilitou maior visibilidade aos punks. Já que o seu estilo musical, com forte discurso popular, foi incorporado pelo mercado, não há motivos que impeçam o redimensionamento interpretativo da música punk no seio da história da Música Popular Brasileira (ver capítulo 4).

Por fim, depois de problematizar a cultura punk rock presente nos fanzines em uma esfera mais geral, a tese apresentará no próximo capítulo uma análise do circuito de fanzines da Grande São Paulo. Pretende-se ali argumentar sobre a importância da Galeria do Rock e dos primeiros fanzines paulistas para a história do movimento punk underground e, posteriormente, verificar como a metrópole foi retratada nos impressos. Para tanto, serão investigadas as seguintes temáticas: miséria e exclusão social, meio ambiente, violência e a convivência com os “carecas do subúrbio”.

CAPÍTULO II – PERCEPÇÕES DA METRÓPOLE: PUNKS E SÃO PAULO

O capítulo 2 contém uma análise dos fanzines de São Paulo, buscando verificar como os impressos representam a metrópole paulista. Com os *punkzines* discute-se a importância da “Punk Rock Discos” e dos primeiros fanzines paulistanos na estruturação do mercado underground na cidade. Posteriormente, a tese avança na problematização de temas candentes na urbe paulistana e que se fizeram presentes nos fanzines: miséria, exclusão social, violência e a convivência dos punks com os carecas do subúrbio. No último subcapítulo, a pesquisa vale-se de alguns fanzines carecas para compreender as interações entre esse grupo de extrema direita e os punks.

2.1 SONORIDADES NA METRÓPOLE: PUNKS E ROCK

Os fanzines paulistanos de 1982 surgiram para divulgar e ampliar o espaço conseguido pelo movimento punk na cidade de São Paulo. Após sucessivas lutas na esfera do cotidiano, os grupos começaram a chamar a atenção de outros sujeitos na cidade, que estranhavam o comportamento e a estética agressiva dos punks, na medida em que insinuavam a conquista de novos espaços na cidade.¹³⁸ Além dessa relação tensa com a sociedade, as bandas tocavam em condições precárias, faltava-lhes infraestrutura básica (tais como instrumentos musicais), pois a maioria dos jovens não tinha capital, organização nem incentivo para desenvolver sua cultura.

Essa tendência vinha desde 1977, quando surgiram os primeiros grupos em São Paulo. Os pontos de encontro eram a “Galeria 24 de Maio” (Rua 24 de maio, nº.36) e o metrô São Bento, no centro.¹³⁹ Ali, os punks trocavam as poucas informações que tinham, conversavam sobre música e desfrutavam uma rede de

¹³⁸ Como salienta Maria Izilda Santos de Matos, as recentes preocupações da historiografia com a descoberta de “outras histórias” vêm favorecendo os estudos que abordam o cotidiano. Por outro lado, esses trabalhos têm contribuído de modo significativo para a renovação temática e metodológica, ao redefinir e ampliar as noções tradicionais e ao permitir o questionamento das polarizações em categorias abstratas e universais. Assim, não se pode dizer que a história do cotidiano privilegie o estático, já que tem mostrado toda a potencialidade do cotidiano como espaço de resistência ao processo de dominação. Ver: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: História, cidade e trabalho**. Bauru: São Paulo: EDUSC, 2002, p.24-26.

¹³⁹ OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O anarquismo do movimento punk: cidade de São Paulo, 1980-1990**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p.27.

socialização que envolvia amizades, paqueras e agressões físicas. As brigas entre grupos aparecem na maioria dos fanzines como uma das práticas mais nocivas da cultura punk.¹⁴⁰

Paralelamente, foram surgindo outros redutos punks nas periferias das zonas Norte, Oeste, Leste e Sul. Associações de moradores, ruas e escolas passaram a ser locais de encontro.¹⁴¹ De todas essas regiões, destaca-se a Vila Carolina, localizada na parte Norte da cidade, onde os alunos da Escola Estadual Tarcísio Álvares Lobo interagiam constantemente em torno da cultura punk. Tal fato possibilitou o surgimento de algumas bandas: Restos de Nada, AI-5, Cólera e Condutores de Cadáver.¹⁴²

À medida que a sonoridade punk foi ganhando espaço entre os jovens, ampliaram-se na metrópole os salões e espaços específicos para esse público: o SBROC (Pirituba), Construção (Santana), Templo do Rock (Vila Pari), Pira (Diadema), Grimaldi (Sapopemba), Lord (São Caetano) e Fender (São Bernardo do Campo).¹⁴³ Todavia, esses locais ofereciam poucos recursos ou nenhum tipo de condição para se usufruir um som ao vivo, sendo mais comum a prática do playback. Ao comentar sobre a trajetória dos Condutores de Cadáver, uma matéria do *SP Punk* exclamou:

[...] Sua primeira apresentação foi no carnaval de 1980, junto com o Cólera e algumas bandas de rock num salão chamado Gruta, este foi um dos primeiros shows com bandas punk “nacional” foi também uma surpresa para a maioria dos punks que estavam lá, por que muitos deles nunca tinham visto uma banda punk ao vivo.¹⁴⁴

Ora, para além do pioneirismo da banda, percebe-se por meio da publicação que o movimento punk paulistano carecia de infraestrutura e divulgação. As interações dos jovens niilistas sofriam sérias limitações, pois ficavam à margem das novidades musicais produzidas em outros mercados undergrounds (em especial,

¹⁴⁰ Leonardo Teixeira fez uma dissertação de destaque referente à temática. O pesquisador analisou os atritos entre os punks de São Paulo e os do grande ABC. Ver: TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista**. Anjos: uma vertente radical. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. A tese, neste capítulo, problematizará as rivalidades existentes entre os punks e os carecas do subúrbio (ver subcapítulo 2.5).

¹⁴¹ OLIVEIRA, op. cit., p.27.

¹⁴² Ibidem, p.27.

¹⁴³ TEIXEIRA, op. cit., p.78-79.

¹⁴⁴ SP PUNK. São Paulo, 1982.

Europa e EUA) e, além disso, não tinham como estabelecer contato com os punks de outras localidades. Para solidificar um circuito punk na cidade, seria necessária uma integração entre os grupos e uma forma de comunicação rápida e efetiva.

O fanzine *Factor Zero*, um dos pioneiros, em seu número “zero” (logo, o primeiro), pediu aos leitores que votassem em uma enquete que tinha como intento aferir a popularidade dos grupos punks. Para tanto, o editor criou três categorias: Classe A - Inéditos no Brasil; Classe B - Já lançados no Brasil; e Classe C - Grupos brasileiros. O resultado foi divulgado no número 1 (logo, o segundo):

Os preferidos do nº zero	
Classe 'A'	
1º-Stiff Little Fingers.....	6
2º-Cockney Rejects.....	5
3º-Dead Kennedys.....	4
4º-Discharge.....	3
U.K.Subs.....	3
5º-Rude Kids.....	2
F-Word.....	2
Circle Jerks.....	2
The Drones.....	2
6º-Rezillos.....	1
Warheads.....	1
Classe 'B'	
1º-Sex-Pistols.....	10
2º-Ramones.....	5
3º-The Lurkers.....	4
4º-The Clash.....	3
The Ruts.....	3
5º-Vibrators.....	2
Generation-X.....	2
The Saints.....	2
6º-Buzzcocks.....	1
Classe 'C'	
13 pessoas não colocaram nada	
Tá, no que dá ficar só na	
garagem ensaiando	
eternamente!	
1º-Condutores de Cadáver.....	7
Olho-Seco.....	7
2º-Cçu-Oku.....	1
Katástrofe.....	1
AI-5.....	1
M-19.....	1
Restos de Nada.....	1

Figura 24 – *Factor Zero*. São Paulo, 1982.

Nota-se que a maioria dos leitores tinha preferência pelas bandas Sex Pistols (10 votos) e Ramones (5). Tal resultado é compreensível, mesmo com o fim do grupo britânico em 1978, afinal, os citados polarizavam boa parte das atenções da mídia fonográfica desde a segunda metade da década de 1970. Além de tudo, não se pode esquecer o êxito de produção do empresário Malcolm McLaren, pois

sua proposta artística voltada para questões políticas, aliada à máxima “faça você mesmo”, havia inspirado vários jovens espalhados pela urbe paulistana.

Ressalta-se na pesquisa impressa no *punkzine* a baixa popularidade dos grupos nacionais (logo, de São Paulo) se comparados às bandas que ainda não tinham discos lançados no Brasil – daí o seu ineditismo. Condutores de Cadáver e Olho Seco obtiveram 7 votos de preferência, ficando em “pé de igualdade” com os grupos Stiff Little Fingers (6) e Cockney Rejects (5 votos). Tal paridade somada à baixa preferência dos grupos Oço-Oku, Katástrofe, AI-5, M-19 e Restos de Nada (todos com 1 voto) refletem como o cenário punk de São Paulo era desorganizado, desestruturado e carente de uma divulgação mínima. As bandas precisavam sair da garagem, como salientou o editor na pesquisa, ao apontar que “13 pessoas não colocaram nada” no item que buscava medir a preferência dos grupos nacionais. Possivelmente, não opinaram porque não gostavam ou simplesmente porque não conheciam.

Não ao acaso, para muitos fanzines e jovens punks o movimento em São Paulo não estava em ascensão, mas em decadência contínua. Foi daí que os grupos Cólera, Inocentes e Olho Seco, junto à “Punk Rock Discos”, resolveram gravar o primeiro disco de punk rock brasileiro, chamado “Grito Suburbano”. Fábio, integrante do Olho Seco, era dono da loja que resolveu produzir esse trabalho, criando assim um selo. Após a gravação, no dia 26 de julho, ocorreu o lançamento do LP, em um show na Avenida Cruzeiro do Sul, próximo à estação Santana. Embora não fosse o primeiro evento musical na cidade, tornou-se relevante, pois se valeu de uma logística prévia envolvendo a escolha do espaço, a divulgação inicial, a disponibilização de instrumentos musicais e maior repertório artístico.

Os fanzines daquele ano tiveram um papel fundamental para divulgar o show, o LP, o selo e os grupos que encorpavam o disco. De certa forma, os impressos de 1982 criaram um tipo de canal de comunicação entre os punks, servindo de base para zines produzidos em anos posteriores, uma vez que o movimento punk cresceu e atingiu várias regiões do Brasil e do mundo. Logo, a criação estética, a organização e a definição temática (com ênfase na divulgação de bandas) podem ser creditadas à iniciativa dos primeiros editores, sendo elas de fundamental importância, pois deram agilidade, fluidez, polarização e dinâmica para o movimento punk.



Figura 25 – Folder de divulgação do show de lançamento do LP “Grito Suburbano”.
SP Punk. São Paulo, 1982.

Havia uma atmosfera instigante para os fanzines daquele ano, favorável às pretensões do movimento punk, fato que foi percebido pela Punk Rock Discos. Aproveitando sua consolidação, o selo gravou no mesmo ano o trabalho intitulado “O Começo do Fim do Mundo”. O show, organizado por Antônio Bivar, aconteceu no Sesc Pompeia nos dias 27 e 28 de novembro de 1982 e contou com a participação de 20 bandas punks, sendo que para cada uma foi reservada uma faixa do LP.

Para além dos shows que foram destacados, a circulação da cultura punk no espaço paulistano já havia chamado a atenção de outros setores da mídia. No cinema, Fernando Meirelles, diretor brasileiro, em 1983, iniciou sua trajetória no universo dos filmes com o trabalho “Garotos do Subúrbio”. Nele, o diretor tinha o intento de entrevistar alguns integrantes do movimento punk para investigar como se processava a dinâmica social no interior desses grupos. Na mídia impressa, Júlio Barroso, Ezequiel Neves, Pepe Escobar, Antônio Bivar e Ana Maria Bahiana escreviam artigos sobre o movimento punk para as revistas *Veja*, *Isto É*, *Manchete*, *Pop*, *Som Três*, os jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Diário do*

Grande ABC, entre outros.¹⁴⁵ E, na esfera do rádio, o programa de Kid Vinil na Excelsior cimentou essa atmosfera de reconhecimento da cultura punk.¹⁴⁶

Consolidado o circuito de fanzines na cidade, a Punk Rock Discos começou a preencher os espaços dos impressos com suas propagandas. Localizada na loja 240 da “Galeria do Rock” (Avenida São João, nº. 439, próximo ao metrô República), passou a atrair uma parcela crescente dos punks paulistanos. Vendendo LPs raros, fitas, camisetas e botões, o espaço comercial de Fábio foi polarizando a atenção de jovens de várias regiões da cidade, que ali encontrariam elementos de identificação e reconhecimento que serviriam para manter suas práticas culturais.

A única loja de São Paulo que entende da Nova Geração e a única loja que durante todo esse tempo trouxe mais novidades é ou não é? Sempre deixando você mais atualizado. Venha nos visitar um dia desses...¹⁴⁷

Percebe-se como a propaganda procurava chamar a atenção dos punks paulistanos, mediante uma mensagem denotando “proximidade” e “exclusividade”. Ou seja, a loja apresentava-se como um espaço onde os punks poderiam manifestar sua cultura sem maiores restrições; ali, supostamente, o jovem niilista seria compreendido. Criava-se, nesse sentido, uma simbologia para o local, em que o punk teria a possibilidade de conviver e compartilhar “afetividades similares”.

Dito de outro modo, a “Punk Rock Discos” procurava disponibilizar um universo diferente aos punks, se comparado àquele vivido em casa, na escola ou na rua, fazendo com que esses jovens arquitetassem naquele espaço um sentimento de contestação. A loja, na condição de “local de cultura”¹⁴⁸, configurou-se como um “terreno fértil” para a elaboração de estratégias de subjetivação individual ou coletiva, “que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração”¹⁴⁹, influenciando “no ato de definir a própria sociedade”¹⁵⁰. Ademais, a

¹⁴⁵ TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista**. Anjos: uma vertente radical. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p.70.

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O anarquismo do movimento punk: cidade de São Paulo, 1980-1990**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p.67.

¹⁴⁷ FACTOR ZERO. São Paulo, 1982 (grifo do autor).

¹⁴⁸ BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

¹⁴⁹ Ibidem, p.19-20.

¹⁵⁰ Ibidem.

Punk Rock Discos pretendia consolidar-se comercialmente com essa face voltada para os punks, de modo que pudesse se diferenciar dentro do espaço da galeria, que ainda hoje mantém uma gama de opções de produtos e serviços.

Não ao acaso a loja encabeçou a proposta de gravação do primeiro disco de punk rock nacional. O “Grito Suburbano” serviria como um marco para um movimento punk em renovação e estruturação, afinal, ali estariam as músicas das principais bandas daquele momento. A iniciativa da loja permitiu a convergência de um comportamento multicultural e dividido em torno de uma causa comum. Fábio, sua loja e seu grupo teriam, assim, maiores possibilidades dentro da cena underground.

Você sabe onde encontrar discos importados, raros e fora de catálogo?!!!! Você já ouviu o som dos punk's da Finlândia: Kaaos, Riistetyt, Lama...? Sabe o que está sendo lançado de novo pela Inglaterra, e nos Estados Unidos? Você já está cansado de pôr pra tocar aquele disco de três quilos que você comprou em mil novecentos e cinquenta e nove????!!! E essa camiseta está cheia de buracos, você ainda não viu camisetas do: Discharge, Exploited, Dead Kennedys [...] Porque não ficar atualizado e bem informado???! Viva a sua geração e fique acordado!!!¹⁵¹

A dinamização dos negócios da Punk Rock Discos refletia esse contexto de um movimento que estava tentando se revigorar. Tal visão acerca da loja, entretanto, não era consensual, haja vista que os integrantes do movimento punk paulistano enfrentaram inúmeras dificuldades para praticar a sua cultura. De qualquer forma, a reafirmação comercial da loja permitiu ao movimento avanços significativos, concedendo uma base importante para desdobramentos posteriores. Contudo, frisa-se que essa relação não passou ilesa de atritos.

Os fanzines não permitem maiores interpretações, mas supõe-se que o patrimônio da loja foi alvo de constantes violações. Volta e meia, as propagandas vinham acompanhadas do seguinte excerto: “Atenção Punks a Loja não é um patrimônio somente nosso – é também seu”.¹⁵² Um pouco mais adiante, em 1984, o fanzine *Os Explorados*, em seu editorial, ao refletir sobre como o ato violento dos punks contribuía para corroer as intenções do movimento, explanou:

¹⁵¹ VIX PUNK. São Paulo, 1982.

¹⁵² FACTOR ZERO. São Paulo, 1982.

Em última hora: a Loja Punk Rock Discos, fechará no dia 10/09/1984, por zona desses mesmos que estávamos falando. Em nome dos punks conscientes muito obrigado Fábio e Mazola pela força que deram ao movimento.¹⁵³

De qualquer maneira, Fábio continuou ativo na loja, gravando e reproduzindo trabalhos do Olho Seco, Lobotomia, Ratos de Porão, Terveet Kädet, Rattus etc. Junto a essa polarização, a Punk Rock Discos oferecia um espaço para a troca de correspondências entre os partícipes do movimento punk paulista e de outros países. O líder do Olho Seco mantinha uma intensa rede de contatos com punks de cenários estrangeiros, o que dinamizava as relações entre grupos na cidade de São Paulo.

Para muitos, o espaço cedido permitia a consolidação de sua música para além da urbe, de modo que, partindo da premissa da autogestão¹⁵⁴, vários grupos punks conseguiram lograr êxito em divulgar o seu trabalho em outras cenas undergrounds:

Atenção: Se você tem uma banda punk, ou teve, tenha ela já feito algum som, ou não, envie o mais rápido possível para o MD uma fita com suas músicas, fotos de preferência em preto e branco e História contando a formação e o que vocês pretendem, etc... Essas informações irão para o fanzine do Kaoos que é distribuído na Finlândia, Inglaterra, Itália, e Estados Unidos. O prazo de entrega é até dia 31 de setembro. Deixem tudo dentro de um envelope grande fechado na punk rock; atenção: Falsos punks não entra!¹⁵⁵

Ora, uma chance de ver a sua banda ser divulgada no fanzine Kaoos não poderia ser desprezada. Somente a possibilidade de os membros do grupo finlandês escutarem a música já seria suficiente para atizar os punks de São Paulo a se dirigirem até a Punk Rock Discos com um envelope cheio de informações. Da fonte também é possível apreender a suposta “proibição” imposta pela loja para a entrada de falsos punks, ou seja, aqueles que não estivessem interessados em fazer o movimento progredir. Mesmo tal ação não se processando *stricto sensu*, esse tipo de mensagem procurava simbolizar que o movimento punk estaria assumindo uma postura diferente, deixando de fora aqueles sujeitos que deturpassem as qualidades

¹⁵³ OS EXPLORADOS. São Paulo, 1984.

¹⁵⁴ Ver subcapítulo 1.2.

¹⁵⁵ MD. São Paulo, 1982.

e atributos de um grupo que estava tentando se revigorar. Refletindo essa atmosfera, o fanzine *Vix Punk* impôs: “Punk é muito grande, muito forte, e não está morto. Estão mortas certas pessoas que caminham ao longo dessa vida em estado de putrefação.”¹⁵⁶

Por conseguinte, a iniciativa da Punk Rock Discos e a consolidação de um circuito de *punkzines* possibilitaram uma sobrevida dinâmica ao movimento underground paulistano. A partir de 1982, punks de várias partes da metrópole paulista tiveram maiores possibilidades de entrar em contato com elementos culturais de seu interesse. Nas extremidades da Grande São Paulo, marcadas por extrema pobreza, jovens niilistas podiam ter em mãos uma pequena revista xerocada com um conteúdo estético e temático que dialogava diretamente com a sua percepção de mundo (ver subcapítulo 1.1). Para além disso, ao folhear o fanzine, o jovem punk sentia-se enleado com outros sujeitos, direcionando seu plano virtual¹⁵⁷ para problemáticas que poderiam estar situadas a milhares de quilômetros de distância de seu plano geográfico, mas a “centímetros” de sua prática niilista. Dessa forma, ao ler um fanzine, o jovem punk sentia-se no mundo, pois este estava simbolicamente em suas mãos.

Coube à Punk Rock Discos, em um primeiro momento, fazer essa mediação, almejando a união dos punks para dinamizar sua prática comercial dentro da cena underground. Não por acaso a loja enveredou pela produção do “Grito Suburbano”, sendo o ano de sua divulgação, 1982, um dos marcos da história do movimento punk nacional. Em outra via, a especialização nesse tipo de vertente do rock fez da loja um espaço de convivência entre os punks, ávidos por ampliar sua rede de contatos e sua cultura musical (ver subcapítulo 1.2).

À medida que o movimento punk ganhava dimensão nacional, surgiam outros grupos, editores, lojas e *punkzines* que investiam na produção e distribuição de fitas, discos e fanzines. Dessa forma, nos impressos multiplicou-se a divulgação de catálogos, lojas de som e gravadoras alternativas. Por volta de 1985, o grupo Cólera apareceu nos fanzines com maior destaque – e, como já mencionado, as formas de polarização da banda em questão serão problematizadas posteriormente na presente tese (ver capítulo 3). Todavia, salienta-se aqui a importância dos primeiros fanzines paulistanos – 1999, *Factor Zero*, *MD*, *SP Punk* e *Vix Punk* –,

¹⁵⁶ VIX PUNK. São Paulo, 1982.

¹⁵⁷ Ver: LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

produzidos em 1982, bem como da Punk Rock Discos, pois quebraram os muros que separavam os punks paulistanos e de outras regiões do globo e permitiram a dinamização do movimento underground nacional, das formas vistas neste subcapítulo, bem como em todo o primeiro capítulo deste estudo. Nesse sentido, os coletivos citados ligaram a periferia ao mundo!

Ficando mais dinâmico, o movimento punk paulistano foi ramificando seus temas, fazendo com que os editores de fanzines relatassem nos impressos as dificuldades de viver nos subúrbios da metrópole. A tese focalizará essas questões enfrentadas com mais atenção no próximo item, embrenhando-se em uma temática que foi cara aos punks paulistanos: a miséria e a exclusão social.

2.2 TENSÕES NA METRÓPOLE: MISÉRIA E EXCLUSÃO SOCIAL

Ao longo do primeiro capítulo procurou-se discutir sobre as diferentes linguagens utilizadas nos fanzines para confrontar a implantação do modelo neoliberal no Brasil. Naquele excerto também foi possível problematizar o terrível quadro social dos anos de 1980 e as peripécias econômicas da Era Sarney. Os bairros localizados nas extremidades da Grande São Paulo, como já se pôde observar, sentiram os efeitos sociais que resultaram da incompetência administrativa da esfera federal. Solidificaram-se nos subúrbios da metrópole a exclusão¹⁵⁸ e a miséria, afetando diretamente a qualidade de vida da população mais jovem. Não por acaso os fanzines paulistanos abordaram essa temática de forma permanente.

¹⁵⁸ A tese centra-se nas diretrizes teóricas de Simon Schwartzman, que, ao analisar a pobreza no Brasil, afirma que a modernização nacional se efetivou repleta de conservadorismo, deixando à parte uma grande parcela da população brasileira. Sem haver inclusão social, segundo o autor, “qualquer análise que se faça da sociedade brasileira atual mostra que, ao lado de uma economia moderna, existem milhões de pessoas excluídas de seus benefícios, assim como dos serviços proporcionados pelo governo a seus cidadãos. Isto pode ser uma consequência de processos de exclusão, pelos quais setores, antes incluídos, foram expulsos e marginalizados por processos de mudança social, econômica ou política; ou de processos de inclusão limitada, pelos quais o acesso a emprego, renda e benefícios do desenvolvimento econômico fica restrito a determinados segmentos da sociedade. Ver: SCHWARTZMAN, Simon. **As causas da pobreza**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.31-32. Como será discutido ao longo deste capítulo, a cidade de São Paulo se constituiu ao longo do século XX tendo as marcas da modernização indicadas pelo autor.



Figura 26 – *União da Consciência Punk*. São Paulo, 1989.

A representação de uma caveira roendo um osso com vigor, a ponto de ficar totalmente envergado, ilustra a atmosfera de miséria vivenciada na metrópole paulista naquele momento. Sabe-se ainda que a exclusão social é um dos retratos mais marcantes do cenário da urbe paulistana. Logo, a miséria retratada pelos punks é resultado de um projeto urbano que historicamente levou a população mais pobre para os extremos da cidade.

O surto industrial que São Paulo registrou no início do século XX foi estimulado pela elite cafeeira, que investiu na indústria têxtil e alimentícia, valendo-se da mão de obra imigrante. Como consequência, foram se constituindo regiões operárias em direção a leste, oeste e sudeste (Lapa, Bom Retiro, Brás, Pari, Belém, Mooca, Ipiranga, Santo André, São Bernardo, São Caetano e Osasco)¹⁵⁹, caracterizadas por um povoamento massivo próximo a galpões e áreas pantanosas sem qualquer tipo de planejamento por parte de instituições públicas, o que resultou em um cotidiano operário totalmente insalubre.

Em contrapartida, o centro e o sudoeste (Bela Vista, Bom Retiro, Liberdade, República, Sé, Santa Cecília, Campos Elíseos, Higienópolis, Jardins e Paulista) viveram outro contexto, afinal, passaram a contar com um planejamento orquestrado por arquitetos e urbanistas, com destaque para Joseph-Antoine Bouvard. A instalação de redes de transporte, telefonia e energia, arborização, a criação de espaços para o lazer (Teatro Municipal) e a construção de largas avenidas, lançando

¹⁵⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura**: história, cidade e trabalho. 2ª.ed., Bauru: EDUSC, 2014. Idem. Entre Avenidas e Malocas: São Paulo de Prestes Maia e Adoniran Barbosa. In: LEENHARDT, Jacques [et al.]. **História cultural da cidade**. Vol. 1, 1ª.ed. Porto Alegre: Marcavizual/PROPUR, 2015, p.38-64.

mão de conceitos então vigentes no planejamento urbano europeu¹⁶⁰, foram algumas medidas que visaram melhorar a qualidade de vida da elite paulistana. Dito de outro modo, o desenvolvimento da cidade levou a pobreza para longe do centro da cidade, em um nítido processo de higienização, que Michel Foucault, ao analisar os programas higienistas do século XVIII, chancelou como “atitudes de medo diante da cidade”.¹⁶¹

Ao negar o centro aos pobres, a cidade de São Paulo passou a ter como grandes marcas o segregacionismo e a “concentração de poder”¹⁶². Com o rápido crescimento da urbe ao longo do século XX, tornou-se necessário discutir na esfera política a dificuldade de mobilidade enfrentada pelos seus habitantes. O prefeito Prestes Maia, em sua segunda gestão (1961-1965), ao optar pelo modelo rodoviário de urbanização e pela expansão horizontal da cidade, começou a construir largas avenidas (Marginais, Aricanduva e do Estado), canalizando dezenas de rios e córregos. Como resultado, seu projeto acarretou uma explosão de áreas periféricas e clandestinas, ampliando ainda mais o segregacionismo¹⁶³, que foi mantido por grupos políticos que se apossaram do poder.

Coube, assim, aos punks da cidade de São Paulo criar “espaços de articulação”¹⁶⁴, exercendo seu “direito à cidade”¹⁶⁵, com ações práticas que se espalharam pelo plano “socioespacial”¹⁶⁶ da metrópole. Dito de outro modo, os punks passaram a se socializar pela urbe, estreitando suas relações para além dos espaços segregados nos extremos da cidade; logo, passaram a frequentar as ruas

¹⁶⁰ SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da Metrópole: Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.55-96.

¹⁶¹ “Nasce o que chamarei de medo urbano, medo da cidade, angústias diante da cidade que vai se caracterizar por vários elementos: medos das oficinas e fábricas que estão construindo, do amontoamento da população, das casas alta demais, da população numerosa demais; medo, também, das epidemias urbanas, dos cemitérios que se tornam cada vez mais numerosos e invadem pouco a pouco a cidade; medo dos esgotos, das caves sobre as quais são construídas as casas que estão sempre correndo o perigo de desmoronar.” FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984, p.87.

¹⁶² ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei: Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo**. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 1997, p.14.

¹⁶³ Idem. **São Paulo**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009, p.31-36.

¹⁶⁴ SARAIVA, Camila Pereira. **A periferia consolidada em São Paulo: categoria e realidade em construção**. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p.48.

¹⁶⁵ CARLOS, Ana Fani Alessandri. Dinâmicas urbanas na metrópole de São Paulo. In: LEMOS, Amalia Inés de; ARROYO, Mónica; SILVEIRA, María Laura (Orgs.). **América Latina: cidade, campo e turismo**. São Paulo: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, diciembre 2006, p.75-76. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100729081414/04alessand.pdf>>. Acesso em: 23/08/2014.

¹⁶⁶ Ibidem.

do centro, as estações de metrô e trem, bem como a articular as ações do movimento em vários pontos da cidade.¹⁶⁷



Figura 27 – *Falange Anarquista*. São Paulo, 1987.

O fanzine incentivava os integrantes do movimento punk a pular as catracas dos ônibus, devido ao aumento das tarifas implantado por Jânio Quadros, prefeito da cidade entre os anos de 1986 e 1989. A eleição do político do PTB, com quase 38% dos votos válidos, desbancou Fernando Henrique Cardoso, que vinha de uma linha

¹⁶⁷ É por esse corte corporal-comunicativo que os jovens se fazem ver no cenário urbano. É com ele, e por meio dele, que muitas vezes se veem inseridos em dinâmicas sociais de estigmatização e invisibilização. É desse modo que se fazem efetivamente sujeitos: sujeitos de si e sujeitos no mundo. Portando valores, ostentando diferenças, abrindo-se com resistência ou adesão às estratégias de publicização de valores, de modas, de princípios. Corpos juvenis estampando na cena urbana existências nômades. Corpos juvenis, percebendo-se às vezes em uma irremediável deriva, transmutam-se também em verdadeiras máquinas de guerra, na agressão cega, na estetização do risco. Corpos em choque, em transe, em êxtase. Corpos que se encontram em movimento, aos choques, em fluxo. Corpos paralisados, na incerteza do futuro, na opressão e ausência de perspectivas a serem concretamente vividas no presente. Corpos juvenis em contato, reinventando a cidade, ocupando o espaço urbano, marcando-o com suas inscrições, suas festas, sua ruidosidade, fazendo da aridez urbana um “lugar seu”. BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rose de Melo. Juventudes, midiatizações e nomadismos: a cidade como arena. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol.5, nº.13, julho de 2008, p.29. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/125/126>>. Acesso em: 18/08/2016.

partidária (PMDB) com uma simbologia de mudança.¹⁶⁸ Além disso, seu mandato ficou conhecido pelo parco investimento em áreas pobres, se comparado ao montante aplicado nas áreas mais nobres da cidade.¹⁶⁹ Tal postura, alinhada com o “front” da elite paulistana, deteriorou ainda mais a condição de vida da população periférica, que vinha em uma crescente conjuntura de pauperização e segregação.

O fluxo de migrantes nordestinos em busca de emprego na próspera indústria paulista hipertrofiou ainda mais as áreas periféricas, reflexo do caráter “excludente da modernização nacional”¹⁷⁰. Além do emprego, esses sujeitos sentiam-se atraídos pelo crescimento econômico da região Sudeste e pela oferta de serviços públicos e sociais¹⁷¹, que seriam difíceis de encontrar em sua área matriz, pois passava por um “processo de concentração fundiária concomitante à modernização do campo”¹⁷², gerando uma expropriação e estímulo à emigração. Todo esse cenário teve como pano de fundo os ciclos de seca intermináveis.¹⁷³

Esse fluxo migratório, que teve fases e oscilações de 1940 a 1970, modificou o quadro demográfico da cidade de São Paulo. A cidade passou a abrigar 6 milhões de nordestinos – incluindo seus descendentes¹⁷⁴ –, que tiveram pouca ou nenhuma atenção do poder público, o que fez aumentar a população periférica da metrópole. Todo esse processo, junto ao aumento da tarifa, fazia com que o fanzine *Falange Anarquista* representasse o prefeito Jânio Quadros associado a decadência – não ao acaso, o impresso valeu-se de uma charge em que o político aparecia engarrafado em uma mistura etílica –, pois medidas como aquela afetavam

¹⁶⁸ LIMONGI, Fernando; MESQUITA, Lara. Estratégia partidária e preferência dos eleitores. As eleições municipais em São Paulo entre 1985 e 2004. **Novos Estudos - CEBRAP**. São Paulo, nº.81, julho de 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000200006&script=sci_arttext&lng=pt>. Acesso em: 23/08/2014.

¹⁶⁹ MARQUES, Eduardo César; BICHHIR, Renata Mirandola. Estado e espaço urbano: revisitando criticamente as explicações sobre as políticas urbanas. **Revista de Sociologia Política**. Curitiba, nº.16, junho de 2001, p.25. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n16/a02n16.pdf>>. Acesso em 23/08/2014.

¹⁷⁰ Ver: SCHWARTZMAN, Simon. **As causas da pobreza**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.31-32.

¹⁷¹ Ver: OLIVEIRA, Kleber Fernandes de; JANNUZZI, Paulo de Martino. Motivos para migração no Brasil e retorno ao Nordeste: padrões etários, por sexo e origem/destino. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.19, nº.4, out./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392005000400009>. Acesso em: 03/04/2015.

¹⁷² GOMES, Sueli de Castro. Uma inserção dos migrantes nordestinos em São Paulo: o comércio de retalhos. **Imaginário**. São Paulo, vol.12, nº.13, dezembro de 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413-666X2006000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 03/04/2015.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ ÂNGELO, A. A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo. São Paulo: IBRASA, 1996, p.69. Apud: GOMES, op. cit., dezembro de 2006.

sobremaneira a condição de vida da população do subúrbio, em uma metrópole marcada pela desigualdade.

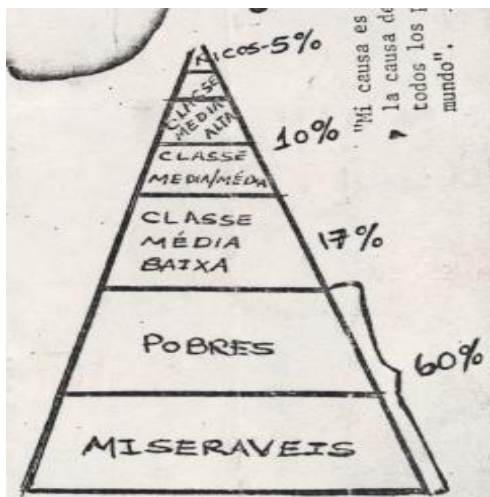


Figura 28 – NC Punk. São Paulo, 1988.



Figura 29 – Violência Gratuita. São Paulo, 1989.

A imagem à esquerda, cuja legenda original era “Pirâmide Realidade Brasileira”, pode ser usada para pensar a distribuição de renda na cidade de São Paulo. Pobres e miseráveis, ou seja, aqueles que residiam em áreas periféricas atingiam a casa dos 60%. Para além da validade, veracidade ou qualquer tipo de certeza numérica, vale ressaltar a representação que foi realizada.¹⁷⁵ Logo, para muitos punks paulistanos, não havia possibilidade de sair de tal situação de miséria, pois a cidade não oferecia perspectivas igualitárias aos jovens da metrópole. O niilista punk tinha conhecimento de sua situação, e coube ao movimento refutá-la com veemência.

Os *punkzines* procuravam insinuar que a vida no subúrbio havia atingido um patamar insustentável, o salário recebido no trabalho mal dava para cobrir as despesas básicas (alimentação, saúde, energia e transporte). O impresso *Violência Gratuita* (imagem à direita) representou essas dificuldades de forma cômica e sátira. Usando da “técnica da colagem”, os punks procuravam discutir o porquê dessa exclusão social a que eram submetidos.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Os dados elaborados pelo Dieese mostram que 70% da população mais pobre, em 1988, ano de publicação do fanzine, tinha acesso a somente 14% da renda nacional. Tal média, com oscilações, demonstra como o Brasil era um país extremamente desigual. Ver: ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil (1978-1989)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p.85.

¹⁷⁶ A dialética inclusão/ exclusão gesta subjetividades específicas que vão desde o sentir-se incluído até o sentir-se discriminado ou revoltado. Essas subjetividades não podem ser explicadas unicamente

Analisando os *punkzines*, ainda mais por essa temática, percebe-se como era difícil a vida dos punks na metrópole paulista. A socialização em torno dos fanzines, ou até mesmo em torno da música, ajudava a abrandar esses conflitos cotidianos, trazendo aos jovens alternativas culturais ricas e criativas.¹⁷⁷ Todavia, a exclusão social e a miséria foram temáticas que serviram como força motriz ao movimento punk paulistano, impelindo os jovens niilistas a articular seus grupos, organizar suas bandas e estruturar o circuito de fanzines. Dessa forma, abriram canais para discutir suas aflições, valendo-se da criatividade para retratar as mazelas vivenciadas. Uma vez que a vida na cidade provocaria reações na personalidade e intelectualidade, almejavam preservar a subjetividade contra o poder avassalador da metrópole.¹⁷⁸

Eu tive fome, e tu deste minha comida ao teu gado de exportação. Eu tive fome, e tudo continuaste te banquetando com o ricoço da minha parábola. Eu tive fome, e tu plantasse, no lugar do meu feijão, imensidades de cana-de-açúcar. [...] Eu tive fome, e tu jogaste no lixo toneladas de comida preciosa, sobrando nos ambientes de luxo. Eu tive fome, e tu me expulsaste a minha roça com teu projeto Pró-Alcool, para uma favela da cidade. [...] Eu tive fome e tu enchestes com armamentos destruidores da civilização. [...] Eu tive fome, e tu não me deste de comer.¹⁷⁹

O poema, ao expressar uma experiência marcada pela pobreza, aponta possíveis fatores que agravaram a situação de miséria. Além da terrível distribuição de renda na metrópole, a fome era resultado de um modelo econômico que, historicamente, consolidara o interesse da monocultura de exportação. O Governo Militar, nos anos 1970, visando enfrentar as dificuldades oriundas do choque mundial do petróleo, ofereceu estímulos aos grupos usineiros, desejando diminuir a

pela determinação econômica, elas determinam e são determinadas por formas diferenciadas de legitimação social e individual, e manifestam-se no cotidiano como identidade, sociabilidade, afetividade, consciência e inconsciência. SAWAIA, Bader. Introdução: Exclusão ou inclusão perversa. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2001, p.9.

¹⁷⁷ “Os jovens são atores capazes de produzir e provocar ressignificações no campo das dinâmicas sócio-culturais. Desde este ponto de vista, confirma-se que as concepções juvenis estão expressas não somente em conteúdos intrínsecos, mas principalmente em seus modos de operar.” BORRELLI, Sílvia Helena Simões. Temporalidades e territorialidades juvenis em uma metrópole brasileira. **Nômadias**. Bogotá, nº. 23, outubro de 2005, p.59. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3995774>>. Acesso em: 18/08/2016.

¹⁷⁸ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967, p.15.

¹⁷⁹ VÍTIMAS DO SISTEMA. São Paulo, 1991.

dependência brasileira com relação ao combustível fóssil. Ao elucubrar o uso do álcool como substituto da gasolina, o governo federal incentivou a ampliação de áreas agrícolas cultivadoras de cana, a instalação de novas destilarias e o incremento do setor químico, sendo que essas medidas foram tomadas durante o projeto que ficou conhecido como Proálcool.¹⁸⁰ O estado de São Paulo passou a ser um imenso canavial – as áreas produtoras avançaram em direção à região do Pontal do Paranapanema e à porção noroeste do Estado, margeando o lado leste do Rio Paraná.¹⁸¹

Todo esse processo produtivo ampliou a concentração fundiária, fazendo com que a produção de alimentos ficasse à margem, uma vez que os esforços convergiam para o setor alcooleiro. Proliferou-se, assim, a produção visando reproduzir o capital e o lucro.¹⁸² A expansão desse tipo de agronegócio, entretanto, passou a intimidar a iniciativa de pequenos produtores, bem como ensejou uma retração da agricultura familiar. Por conseguinte, milhares de trabalhadores do campo decidiram se deslocar para a periferia de núcleos urbanos, gerando uma redução na oferta de gêneros alimentícios.

Além do incremento do setor canavieiro, o poema destaca outro fator importante para a manutenção da fome: a naturalização da pobreza. De acordo com a fonte, os efeitos sociais da miséria não causariam mais comoção e sensibilidade, resultado da interpretação da pobreza como algo natural – consequência da falta de competência, mérito ou da ausência de esforço. A predominância da ditadura do mérito ceifou a sensibilidade da sociedade perante questões sociais, influenciando o modo como os habitantes de São Paulo enxergavam o movimento punk e seus integrantes – como marginais. Nessa condição, o jovem niilista poderia ser interpretado como clandestino e dissonante das normas de convivência.¹⁸³

¹⁸⁰ BRAY, Sílvio Carlos; FERREIRA, Enéas Rente; RUAS, Davi Guilherme Gaspar. **As políticas da agroindústria canavieira e o PRÓALCOOL no Brasil**. Marília: Unesp/ Marília Publicações, 2000, p.56-57.

¹⁸¹ Ibidem, p.95.

¹⁸² SANTOS, Luciano dos. Doce e amargo açúcar. Concentração de renda e relação de trabalho na produção agroindustrial canavieira no Brasil. **Revista Crase.edu**. Inhumas, Instituto Federal de Goiás, vol.1, nº.1, 2010, p.28. Disponível em: <<http://simpoets.inhumas.ifg.edu.br/revistas/index.php/crase/article/view/10/23>>. Acesso em: 26/08/2014.

¹⁸³ SOUZA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2012, p.210.

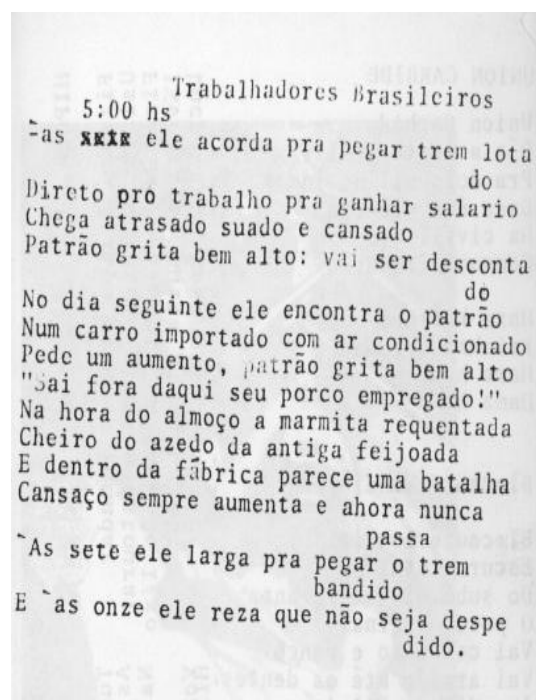


Figura 30 – *Lixo Cultural*. São Paulo, 1984. Figura 31 – *Almanaque Zine*. São Paulo, s/d.

Vários fanzines paulistanos tentaram denunciar que a condição de miséria e exclusão social não era condicionada somente pelas escolhas dos beligerantes do movimento punk. A inserção dos jovens no mercado de trabalho dependia de uma interação complexa, afinal, muitos postos de emprego só poderiam ser ocupados caso o sujeito tivesse uma formação escolar básica. No entanto, em um país marcado pela péssima preparação dos jovens para iniciar uma carreira, durante a década de 1980, era comum esse grupo social encontrar dificuldade para lograr êxito na vida profissional.¹⁸⁴ Sem contar que, dada a gravidade da crise econômica,

¹⁸⁴ Marisa Bittar e Marile Bittar afirmam que o método de alfabetização de adultos criado por Paulo Freire foi interrompido pela ditadura, que instituiu caríssimas campanhas de alfabetização, entre as quais a do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), um verdadeiro fracasso. O pior, porém, foi o fato de que os governos que sucederam a ditadura também não resolveram esse problema. Além disso, por não ter cumprido a universalização da escola básica, tarefa realizada pela maioria dos países ocidentais na passagem do século XIX para o XX, o Brasil ingressou no século XXI com essa vergonhosa herança. Ver: BITTAR, Marisa; BITTAR, Mariluce. *História da Educação no Brasil: a escola pública no processo de redemocratização da sociedade*. **Acta Scientiarum Education**. Maringá, vol.34, nº.2, july-dec. 2012, p.163. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/17497>>. Acesso em: 03/04/2015. Ressalta-se também que a taxa de alfabetização de adultos (porcentagem de indivíduos maiores de 15 anos capazes de ler e escrever), em 1985, era de 93% na Costa Rica e de 74% no Brasil. O número de analfabetos no Brasil, em 1988, conforme o IBGE, chegou a 19,8 milhões, o que representava 18,5% da população. Ver: SANTAGADA, Salvatore. *A situação social do Brasil nos anos 80*. **Indicadores Econômicos FEE**. Porto Alegre, vol.17, nº.4, 1990, p.139. Disponível em: <<http://www.unifra.br/professores/rangel/Salvatore%20Santagada%20-%20sociedade%20brasileira%20anos%2080.pdf>>. Acesso em: 03/04/2015.

a oferta de emprego era minguada – o que gerava uma série de empecos para os punks iniciarem uma profissão na fábrica, construção civil ou prestação de serviços, dando margem ao aumento do desemprego e do subemprego.¹⁸⁵

No quadrinho do *Lixo Cultural*, o punk, depois de transitar pela urbe em busca de emprego, não vê outra saída senão o caminho da prostituição – único espaço onde há uma placa convidativa, que diz “Há vagas” e “Paga-se bem”. Para além de uma abordagem cômica da exclusão social, o impresso deixava claro que o esforço do niilista não resultou em êxito social e econômico – contradizendo o que pregava a proposta neoliberal e meritocrática, com inúmeros paradoxos e contradições em sua base ideológica.

Tal incongruência também pode ser encontrada em representações de jovens punks que alcançaram êxito no emprego. A música do grupo “Espermogramix”, do Rio de Janeiro, impressa no *Almanaque Zine*, problematiza um cotidiano fabril marcado por inúmeras intempéries: o precário sistema de transporte que conduzia o trabalhador, os baixos salários, a gélida posição do patrão, a péssima alimentação e a instabilidade de emprego foram provações que fizeram do ofício torturante, pois “tudo, em nós, tudo que não é atraente para o mercado é reprimido de maneira drástica”¹⁸⁶. Ademais, vale ressaltar que, durante a década de 1980, além do parco salário, direitos como a assistência médica e a cobertura de seguridade social não eram garantidos, ou obedecidos, em inúmeros postos de

¹⁸⁵ “A maneira como se constituiu o capitalismo no Brasil – com concentração de renda, desigualdades regionais, preservação do latifúndio e excludência – formou um mercado de trabalho segmentado e heterogêneo, tanto no plano nacional quanto no regional. [...] De fato, paralelamente aos fenômenos concretos de oferta e demanda de mão-de-obra, verifica-se a permanência, no mercado de trabalho, de um contingente significativo de trabalhadores que subutilizam sua força de trabalho, sendo que parte ponderável destes encontram-se ocupados no chamado setor informal da economia (empresas familiares, trabalhadores por conta própria, microempresas, etc). O aprofundamento da crise econômica na década de 80 permitiu que esse fenômeno se tornasse mais perceptível, possibilitando vislumbrar que, se no período de expansão econômica houve um crescimento intenso do emprego industrial e das relações assalariadas formais, a recessão que se instalou na economia brasileira, principalmente no período 1981-83, desencadearia uma redução drástica nos níveis absolutos de emprego industrial. Assim, pode-se afirmar que, a partir desse período, além das dificuldades estruturais de absorção do conjunto da População Economicamente Ativa (PEA) pelos setores industrial e formal da economia, o mercado de trabalho enfrenta também os problemas decorrentes dos ajustes da crise dos anos 80, sendo que estes últimos geralmente vêm acompanhados de políticas recessivas, cujos desdobramentos são bastante conhecidos, tais como: aumento do desemprego, expansão das relações informais de trabalho, arrocho salarial, etc.” ARANDIA, Alejandro Kuajara. O mercado de trabalho frente à crise dos anos 80 e aos planos de estabilização. **Indicadores Econômicos FEE**. Porto Alegre, vol.18, nº.4, 1991, p.149-150. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/article/viewFile/380/612>>. Acesso em: 03/04/2015.

¹⁸⁶ BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.110.

trabalho registrados e legalizados, o que gerou uma série de impasses entre jovens e empregadores.¹⁸⁷

Diante desse quadro social, verifica-se por que ideias anarquistas ecoaram de forma rápida no movimento punk paulistano, cujos integrantes eram indivíduos que viviam em estado de extrema pobreza, ou desprovidos de qualquer reconhecimento social. Frisa-se também que a miséria foi um dos principais fatores que fizeram com que punks valorizassem a cena underground, pois nela os jovens teriam condições de tecer relações sociais diferentes daquelas encontradas no mercado de trabalho, pois a cultura alternativa permitia outras formas de interação.

A criação de uma cena alternativa possibilitou aos niilistas a consolidação de áreas de convivência nos bairros, ruas e vilas situadas em regiões periféricas, bem como propiciou contatos dinâmicos entre elas. De certa forma, impuseram a outras regiões da metrópole a face do subúrbio, reivindicando junto aos cidadãos localizados em áreas de elite o seu direito de acesso à urbe, livre de qualquer tipo de coerção ou discriminação social alimentada por discursos segregacionistas – tão presentes na história da constituição da metrópole paulista ao longo do século XX.

Não por acaso os *punkzines* assumiram uma estética grotesca e agressiva, pois colocaram em circulação pela cidade de São Paulo representações de fragmentos do subúrbio, que contrastavam com a cultura vivenciada em áreas mais nobres da cidade. Os nomes dos grupos e dos fanzines – que associam os jovens niilistas a lixo, poluição, sujeira, violência, abandono, anarquismo, miséria, terror e protesto – visavam valorizar a cultura da periferia, impondo-se contra a ordem meritocrática que marcava a “atmosfera” da metrópole paulista.

Em outra via, a representação da miséria e da exclusão social verificada nos impressos também ratificava a vivacidade do movimento punk, mesmo alinhado a uma cultura que fazia apologia à morte. Essa relação, no caso específico do espaço urbano paulistano, se processou de maneira nefasta, afinal, os punks viviam em locais da cidade onde a vida não era valorizada, devido à omissão do Estado na prestação de serviços básicos. Nos extremos da urbe havia uma realidade de fome e insalubridade, bem como carência de infraestrutura de mobilidade urbana e

¹⁸⁷ Ver: SALIM, Celso Amorim. Doenças no trabalho: exclusão, segregação e relações de gênero. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.17, nº.1, jan.-mar. 2003. OLIVEIRA, Tiago Lopes de. **A situação atual do trabalho juvenil**: a juventude e as exigências sociais para o ingresso no mercado de trabalho. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

hospitalar. Nessa linha de raciocínio, os símbolos da morte condiziam com várias experiências ocorridas no subúrbio, pois ali era negado o direito de viver de forma digna, ou seja, em condições de plena cidadania.

Para além de manter as tradições culturais do movimento, os punks de São Paulo apropriaram-se da estética da morte, do burlesco, do estranho e do feio como modo de realçar o quadro crônico de miséria e exclusão desse grupo social. Tal associação favoreceu a disseminação da cultura punk na urbe paulista, bem como atizou os jovens niilistas para o caminho da protestação.



Figura 32 – *Aos Berros!* São Paulo, 1986.

Portanto, nota-se que o movimento punk paulistano se colocou contra a exclusão e a miséria, reivindicando o direito a uma vida mais digna em uma cidade que historicamente foi planejada com a chamada segregação. Com um vasto repertório de reivindicações legítimas, os jovens do subúrbio se posicionaram também diante dos problemas ambientais e da violência presente em seu cotidiano. Os assuntos citados serão problematizados na sequência, o que permitirá elucidar outras percepções do movimento punk acerca da cidade de São Paulo.

2.3 PROPOSTAS: MEIO AMBIENTE

A luta pela preservação do meio ambiente foi crescente ao longo da segunda metade do século XX. A temática se fez presente na cultura do rock em diferentes escalas, afinal, os movimentos de maio de 1968¹⁸⁸ e o Festival de Woodstock, por exemplo, abriram certo espaço para a discussão ecológica, que, assim como o feminismo e a questão humanitária, respondia por uma parcela das preocupações de vários movimentos que se desdobraram durante a “Guerra Fria”. No Brasil, os movimentos encontraram um campo fértil para sua disseminação durante a redemocratização, pautando-se em novas agendas, demandas e uma nova cultura política, sendo que, “paulatinamente, foram sendo construídas redes de movimentos sociais temáticos”¹⁸⁹.

A preocupação com a ação do homem no meio ambiente tinha toda uma lógica que não podia ser ignorada. Na segunda metade do século XX, consolidou-se a compreensão do tempo-espaço, o que intensificou a produção destinada à destruição.¹⁹⁰ Há de se destacar o surgimento do Greenpeace, em 1972, a Conferência de Estocolmo, também naquele ano, e o nascimento de correntes que pensariam sobre o meio ambiente, como a ecologia política, o ecossocialismo e o ecocapitalismo.¹⁹¹ Além da reflexão pelos meios de comunicação sobre os efeitos destruidores do efeito estufa¹⁹², as ilhas de calor¹⁹³, o desmatamento, a chuva

¹⁸⁸ REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. **O século XX - tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.156.

¹⁸⁹ GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na Contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, vol.16, nº.47, maio-ago. 2011, p.347. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>>. Acesso em: 04/04/2015.

¹⁹⁰ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1989. Apud: RODRIGUES, Arlete Moysés. A questão ambiental: Questões para reflexão. **GeoTextos**. Salvador, vol.5, nº.1, julho de 2009, p.185. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/viewFile/3575/2627>>. Acesso em: 04/04/2015.

¹⁹¹ VIOLA, Eduardo J. O movimento ecológico no Brasil (1974-1986): do Ambientalismo à Ecopolítica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, vol.3, nº.3, 1986. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_03/rbcs03_01.htm>. Acesso em: 18/09/2013.

¹⁹² Muitas são as controvérsias sobre o aumento da temperatura na atmosfera e sobre os seus efeitos. É importante destacar que o aumento da temperatura – efeito estufa – é, como diz Tom Thomaz, perfeitamente natural, o que não é “natural” é a aceleração do aquecimento. Não há dúvidas, entre os cientistas, de que a causa desse aquecimento está relacionada ao aumento, na atmosfera, de gases provenientes de indústrias, de produtos industriais como o automóvel e queimadas nas florestas. RODRIGUES, Arlete Moysés. **Produção e consumo do espaço urbano: problemática ambiental urbana**. São Paulo: Hucitec, 1998, p.21.

¹⁹³ A ilha de calor configura-se como um fenômeno decorrente do balanço e energia no espaço urbano, que se caracteriza pelo acúmulo de calor nas superfícies e consequente elevação da temperatura do ar. Ver: BARBIRATO, Gianna Melo; SOUZA, Lea Cristina Lucas de; TORRES,

ácida¹⁹⁴ e a poluição hidrosférica, houve uma grande comoção em torno da questão nuclear, afinal, havia uma ameaça de aniquilamento, com americanos e soviéticos como protagonistas.¹⁹⁵

Os fanzines paulistanos debateram de forma intensa a questão ambiental, que foi incluída no rol de lutas, manifestações e reivindicações do movimento punk. Nesse sentido, a configuração socioespacial da urbe paulista, de certa forma, permitiu um diálogo fértil entre punks, dada a precariedade do meio natural. Palco de um grande processo de industrialização e urbanização ao longo do século XX, a cidade de São Paulo possui um histórico de violações à natureza – o esgoto industrial e doméstico lançado nos rios Tietê, Pinheiros e Tamanduateí e a péssima qualidade do ar são as resultantes mais visíveis.

Em síntese, como o espaço paulistano foi racionalizado em prol da produção, a partir de uma lógica “técnica, científica e informacional”¹⁹⁶, pode-se problematizar as interpretações que os punks fizeram da urbe. Sabe-se que ela se desenvolveu mediada pela ideia da técnica, da tecnologia e do mercado, gerando um recuo “brutal”¹⁹⁷ do meio natural para a ascensão de um modelo urbanístico artificial, resultando em uma “tecnicização da paisagem”¹⁹⁸, o que enleou os jovens

Siomne Carnaúba. **Clima e cidade:** uma abordagem climática como subsídio para estudos urbanos. Maceió: EDUFAL, 2007, p.76.

¹⁹⁴ A chuva ácida foi “descoberta” no final do século XIX por Robert Angus Smith, que verificou que a alteração do pH das águas das chuvas coincidia perfeitamente com o mapa de regiões de grande queima de carvão e fortes correntes de ar. Mas foi só a partir da década de 60 do século XX que se constatarem danos em grandes extensões de florestas em áreas distantes de qualquer fonte direta de poluição. Ver: RODRIGUES, Arlete Moysés. **Produção e consumo do espaço urbano:** problemática ambiental urbana. São Paulo: Hucitec, 1998, p.18.

¹⁹⁵ A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do “breve século XX”, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade. Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimista, pois a Lei de Murphy é uma das mais poderosas generalizações sobre as questões humanas (“Se algo pode dar errado, mais cedo ou mais tarde vai dar”). À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês “mutually assured destruction”) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de 40 anos pareceu uma possibilidade diária. HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos:** breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008, p.223.

¹⁹⁶ SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4ª.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.159-162.

¹⁹⁷ Ibidem, p.160.

¹⁹⁸ Ibidem.

niilistas no paradoxo homem e meio e ampliou as contradições vividas no cotidiano.¹⁹⁹



Figura 33 – Ex. São Paulo, s/d.

Nota-se que o punk representado considera a cidade de São Paulo um ambiente nocivo à sua existência. Aparecendo em primeiro plano, o niilista olha avidamente para a cidade, mantendo certo distanciamento. Mesmo assim, trata de se precaver usando uma mascarâ de gás, afinal, o ar não lhe inspirou segurança.²⁰⁰ Fábricas, carros e ônibus, ao despejarem gases tóxicos que ficavam sitiados entre os prédios da cidade verticalizada, impediam os paulistanos de ter acesso a uma vida mais saudável. Nesse contexto, o movimento punk encarava tal temática como

¹⁹⁹ SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.170.

²⁰⁰ Como ratifica Nicolau Sevcenko, valendo-se da expressão “o assalto à natureza”, “o quadro nesta passagem de século é dos mais alarmantes. Uma das características do grande salto tecnológico e de produtividade obtido após a Segunda Guerra Mundial foi o desenvolvimento de uma enorme gama de produtos químicos sintéticos. Atualmente existem mais de 1000 mil desses produtos em circulação, sendo que mais de mil fórmulas novas são introduzidas a cada ano que passa. Como são todos de criação relativamente recente, pouco se sabe sobre seu efeito de longo prazo nos seres humanos ou na natureza”. SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.96.

um assunto de relevo, abraçando uma parcela dos discursos favoráveis à preservação ambiental que foram emergindo nos anos de 1970 e 1980.²⁰¹

Inúmeros *punkzines*, como o *EX*, enxergavam uma enorme contradição entre o meio ambiente e o progresso. Já que a urbe paulistana foi edificada com base em uma arquitetura que traria fluidez e dinamismo para o capitalismo industrial e financeiro, a periferia da metrópole foi privada de uma política ambiental mais ampla, num momento em que essa exigência se mostrou mais imperativa (anos 80). Adicionalmente, como a população dos extremos da cidade obteve sua “cidadania” através do crivo da segregação, da irregularidade e penúria, não teve condições de fazer exigências mais robustas em prol de um ambiente menos insalubre.

A razão técnica sobrepujando a natureza paulistana, a “lógica concentradora da gestão pública”²⁰² e a recorrência do tema na mídia foram fatores que aticaram os editores de fanzines a discutir a questão ambiental. O excerto do texto intitulado “Maldito Progresso”, extraído do fanzine *Incivilizado*, contestava:

O homem já banuiu a paz e a natureza se extinguir, polui o ar mesmo sabendo que ele mesmo e que o vai respirar, destroi, polui, mata, pelo lucro maior, depois dizem que o ser humano e um animal racional, sabem que estão fazendo um mal para a humanidade [humanidade], mesmo assim o dinheiro soa mais alto [...] O pavil do planeta terra já foi aceso.²⁰³

Os ditos paradoxos do modo de produção capitalista e sua relação impiedosa com a natureza fizeram do homem uma espécie predatória, cujo intuito maior estaria na busca incessante pelo lucro. Findando os recursos naturais, a humanidade estaria pavimentando um caminho destrutivo, em que a volta seria

²⁰¹ Uma grande quantidade de novas organizações ambientalistas emergiu dentro de poucos anos, frequentemente atraindo amplo suporte de novos setores da sociedade. Apesar da crescente consciência pública ambiental, esta permanece centrada em problemas insolúveis de conservação. Novos problemas ambientais experienciados pelas avançadas democracias industriais começaram a emergir: energia nuclear, escassez de recursos, lixo tóxico, chuva ácida e a proteção da qualidade de vida. DALTON, Russel. *The Green Rainbow: environmental groups in Western Europe*. New Haven & London. Yale University Press, 1994. Apud: TAVOLRADO, Sergio Barreira de Faria. **Movimentos ambientalistas e modernidade: sociabilidade, risco e moral**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001, p.19.

²⁰² MARICATO, Hermínia. Metrópole, legislação e desigualdade. **Estudos Avançados**. São Paulo, Universidade de São Paulo, vol.17, nº.48, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000200013&script=sci_arttext>. Acesso em: 28/08/2014.

²⁰³ INCIVILIZADO. São Paulo, 1989.

inverossímil.²⁰⁴ Ao aderir a esse discurso escatológico, o fanzine paulistano criticava os preceitos da razão técnica, que insistia no discurso progressista, como forma de manter os interesses do grande capital. Quando se leva em consideração os impactos ambientais que São Paulo sofreu (desmatamento, poluição e canalização de rios e córregos, ocupação de áreas de encosta, ilha de calor, inversão térmica, poluição visual e péssima qualidade do ar), a exclamação do niilista ganha validade e lucidez.

O caso de Cubatão, município localizado a 40 km da capital, pode ser encontrado com frequência nos fanzines. Situada na Serra do Mar, a cidade é munida de uma infraestrutura privilegiada (rodovias e ferrovias com interconexões até o porto de Santos), o que atraiu indústrias relacionadas ao refino de petróleo, siderúrgica, química, fertilizantes e cimento.²⁰⁵ Para além dessa “atmosfera” progressista, a cidade ficou mundialmente conhecida por seu elevado grau de poluição:

Seres deformados
Alimentos contaminados
Crianças sem cérebro
Vítimas da Poluição
Em Cubatão
Estúpidas indústrias
Fábricas da morte
Correm Vidas
Em Cubatão.²⁰⁶

A geografia local (região de serras) dificulta a dispersão dos poluentes industriais, uma vez que os ventos fracos caminham para o sentido da serra, e não para o oceano. Além disso, a química industrial despejada na água mantinha-se perto da cidade e não avançava para o mar aberto. Tal empeço se processava pois

²⁰⁴ “O que demonstra, penso, que havia (e ainda há) a sacralização da ciência e da tecnologia, da razão, do tempo histórico, melhor dizendo, da historicidade, do evolucionismo. Mas é, também, a fé na magia da natureza que continuaria a fornecer indeterminadamente, e sem limite, de tempo os recursos necessários para a sobrevivência da humanidade. A ênfase na razão, na capacidade científica/tecnológica, está pautada no *tempo histórico*, pois se a sociedade em ‘tão pouco tempo’ descobriu tantos recursos e fontes de energia, certamente com o avanço científico/tecnológico descobrirá novas alternativas para estas fontes.” RODRIGUES, Arlete Moysés. **Produção e consumo do espaço urbano**: problemática ambiental urbana. São Paulo: Hucitec, 1998, p.15.

²⁰⁵ HOGAN, Daniel Joseph. Quem paga o preço da poluição? Uma análise de residentes e migrantes pendulares em Cubatão. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS. **Anais do VII Encontro de Estudos Populacionais**. Caxambú - MG: ABEP, 1990, p.178. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1990/T90V03A07.pdf>>. Acesso em 28/08/2014.

²⁰⁶ “Cubatão”, Os Infratores. Cf.: ANTI-SISTEMA. São Paulo, 1984.

a velocidade dos rios dependia da oscilação das marés, bem como da configuração dos aterros situados na desembocadura (fóz) dos cursos de água. Por conseguinte, não havia caminhos (seja na terra, água ou ar) que permitissem a dissipação dos poluentes.²⁰⁷

As centenas de mortes por doenças respiratórias e cardiovasculares renderam à cidade a chancela nada honrosa de “Vale da Morte”.²⁰⁸ Crianças e idosos, por serem mais suscetíveis, sofriam mais com as mazelas desse ambiente insalubre. Estas, por sinal, levaram a crescentes números de internações e atendimentos médicos.²⁰⁹ Dessa maneira, a música do grupo “Os Infratores” retrata esse quadro caótico vivido na cidade, que compõe uma parte importante da região da “Baixada Santista”.

O fanzine *Falange Anarquista* valeu-se da denúncia como forma de abordar a poluição constatada naquela região:

Os moradores do acampamento da Eletropaulo além de NOX (óxido de nitrogênio), gás ácido que em pequenas proporções irrita a pele e em concentração maiores chega a matar, agora estão apavorados com as labaredas dos queimadores da refinaria que além do pó preto provoca um barulho infernal que não está permitindo que ninguém durma. [...] Caso a comunidade cubatense, não perca a paciência e parta para um protesto sério, a FAPER vai continuar mandando grandes quantidades de nitrato de amônio para o ar.²¹⁰

Pelo tom do discurso, percebe-se que o *punkzine* passou a exigir da população da cidade fiscalização e mobilização. Uma parcela do movimento punk paulistano “abraçou” a causa, afinal, esses sujeitos moravam em uma cidade ambientalmente insalubre e tinham contato com vários relatos a respeito das atrocidades ambientais a que o município vizinho era submetido.

²⁰⁷ HOGAN, Daniel Joseph. Quem paga o preço da poluição? Uma análise de residentes e migrantes pendulares em Cubatão. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS. **Anais do VII Encontro de Estudos populacionais**. Caxambú - MG: ABEP, 1990, p.178. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1990/T90V03A07.pdf>>. Acesso em: 28/08/2014.

²⁰⁸ MOTTA, Ronaldo Serôa da; MENDES, Ana Paula Fernandes. **Custos de saúde associados à poluição do ar no Brasil**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 1994. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/2491/1/td_0332.pdf>. Acesso em: 28/08/2014.

²⁰⁹ BRAGA, Alfesio; BÖHM, Györg Miklós; PEREIRA, Luiz Aberto Amador; SALDIVA, Paulo. Poluição atmosférica e saúde humana. **Revista USP**. São Paulo, nº.51, set.-nov. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/35099/37838>>. Acesso em: 28/08/2014.

²¹⁰ FALANGE ANARQUISTA. São Paulo, 1987.

Além de temas ambientais locais, os fanzines punks de São Paulo abordaram de maneira expressiva a questão nuclear. Tal temática apareceu pois, para os jovens niilistas, a contenda entre americanos e soviéticos estava distante de ser resolvida, mesmo com o declínio agudo da economia soviética durante os anos de 1970 e 1980.²¹¹ Nos impressos há representações de um risco iminente de um desastre ambiental movido por uma guerra nuclear de proporções globais – que afetaria toda a humanidade.²¹²



Figura 34 – *União da Consciência Punk*. São Paulo, 1989.

Ronald Reagan e Mikhail Gorbachev aparecem com feições alegres, encapsulados em uma bomba, lembrando que o aval de ambos poderia dar início à guerra nuclear, que findaria a vida na Terra. Os riscos em formato de “X” acima das

²¹¹ HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008, p.248.

²¹² Todavia, salienta o autor que, “apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual, mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da guerra – e não tentava ampliá-la com o uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética. Ibidem, p.223.

imagens dos líderes das duas superpotências sinalizam uma rejeição a eles. O desenho de um cogumelo atômico e o texto escrito à mão, indicando que o capital investido na indústria nuclear deveria ser revertido para a produção de alimentos, inclinam-se para um questionamento ético. Tal como em outros locais, para o movimento punk de São Paulo não havia sentido investir em um tipo de tecnologia que se prestava à morte, enquanto a miséria no planeta mantinha-se continuamente crescente.

Na esteira da contradição bélica, a energia nuclear foi vista como um símbolo de morte. O “pesadelo atômico” foi abordado de forma acintosa, afinal, o mundo, que já tinha a terrível imagem de Hiroshima e Nagasaki e a ameaça contínua entre as superpotências, ainda presenciou diversos acidentes em usinas nucleares: Tsuruga (Japão) e Three Mile Island (Pensilvânia, EUA), em 1979, e o representativo acidente nuclear de Chernobyl (Ucrânia, 1986), que passou a ser um marco dos efeitos nefastos da radiação.²¹³

Sujeira no ar
 Não consigo respirar
 Falta oxigênio
 Falta ar puro para poder respirar
 Não há solução
 Para essa poluição atômica
 O homem polui o ar
 Mesmo sem pensar
 Ser humano que ser auto destruir
 Não há solução
 Para essa poluição atômica²¹⁴

²¹³ A catástrofe de Chernobyl produziu uma radioatividade considerável: centenas de vezes mais matérias radioativas lançadas do que em Hiroshima. Médicos e geneticistas nos falaram longamente sobre os efeitos das doses fracas de radioatividade em dezenas de milhões de pessoas que vivem, bebem, se alimentam e se reproduzem em um meio contaminado: tumores cancerígenos, cardiopatia, fadiga crônica, doenças inéditas e sentimento de desamparo afetam uma população imensa, sobretudo crianças e jovens. E temem-se efeitos irreversíveis sobre o genoma humano. DUPUT, Jean-Pierre. A catástrofe de Chernobyl vinte anos depois. **Estudos Avançados**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol.21, nº.59, jan.-abr. 2007, p.244. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a18v2159.pdf>>. Acesso em: 04/04/2015.

²¹⁴ Ratos de Porão. Poluição Atômica. LP “Periferia 1982”. Gravações Sem Qualidade, 1982. Cf.: HOLOCAUSTO. São Paulo, 1986.

Vale frisar que, além de ser uma temática discutida pelos punks em várias partes do globo, no Brasil houve uma série de eventos que deixaram os jovens niilistas de São Paulo em estado de atenção. A construção das usinas nucleares de Angra dos Reis, por exemplo, foi cercada de um sentimento de desconfiança, endossado pelo descrédito popular em relação à economia logo após a decadência do modelo do “Milagre Econômico” (ver subcapítulo 1.4). O debate em torno das usinas nucleares na imprensa e na sociedade civil²¹⁵ foi movido pelo desconhecimento da população sobre esse tipo de energia e pela repercussão maciça do acidente nuclear na usina soviética.²¹⁶ Somava-se a isso o acidente com o isótopo Césio 137, que ocorreu em 1987, na cidade de Goiânia - GO, onde uma máquina de radioterapia foi encontrada em uma clínica abandonada por um grupo de catadores de sucata. A desmontagem do aparelho e a venda de peças para outros sujeitos criaram um raio de contaminação por toda a cidade, resultando em uma apreensão por parte da sociedade brasileira, uma vez que o evento foi explorado de modo insistente pela mídia da época.²¹⁷

²¹⁵ “Movimentos populares se iniciaram em prol do fechamento da usina, organizados pelos ambientalistas: a Sociedade Angrense de Proteção Ecológica - SAPÊ, o Partido Verde então recém-criado, o Núcleo de Ecologistas do PT, a Curadoria de Meio Ambiente e do Patrimônio Comunitário do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro, através de seu curador, o Promotor de Justiça João Batista Petersen, e Nicolau Cassiano Neto, então juiz da comarca de Angra dos Reis.” Ver: OLIVEIRA, Isabel Cristina Veloso de. A usina nuclear de Angra I e seu plano confidencial de evacuação urbana. **Revista VITAS** - Visões Transdisciplinares sobre Ambiente e Sociedade. Niterói, nº.3, julho de 2012, p.10. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistavitas/images/A%20USINA%20NUCLEAR%20DE%20ANGRA%20I%20E%20SEU%20PLANO%20CONFIDENCIAL%20DE%20EVACUACAO%20URBANA.pdf>>. Acesso em: 04/04/2015.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ “As pessoas, que entraram em contato com a luz azul, foram categorizadas como vítimas e submetidas a um violento processo de controle intensivo sobre seus corpos e fluidos corporais. A substância radioativa foi inscrita de maneira indelével em seus corpos, convertidos em fontes de radiação. Os lugares, os objetos e os animais que estiveram em contato com pessoas contaminadas também foram irradiados. O signo radiológico penetrou no sistema de prestações e contraprestações entre parentes e vizinhos por meio de fragmentos extraídos do interior da cápsula de césio-137, ou por meio da circulação de objetos e animais contaminados. [...] A batalha em torno do lixo radioativo também era travada entre o prefeito, o governador e o presidente da República. Disputas acaloradas para decidir se o lixo ficaria ou não em Goiânia. Para a prefeitura e o governo do Estado, o lixo deveria sair o mais rapidamente possível de Goiânia e a Serra do Cachimbo, no Estado do Pará, parecia-lhes um destino razoável. Sem apoio da Presidência da República e sob os agravos dos protestos de outros Estados, o governador e o prefeito tiveram de aceitar a determinação segundo a qual o lixo radioativo não poderia ultrapassar as fronteiras de Goiás.” Ver mais: VIEIRA, Suzane de Alencar. Césio-137, um drama recontado. **Estudos Avançados**. São Paulo, vol.27, nº.77, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000100017&script=sci_arttext>. Acesso em: 04/04/2015.

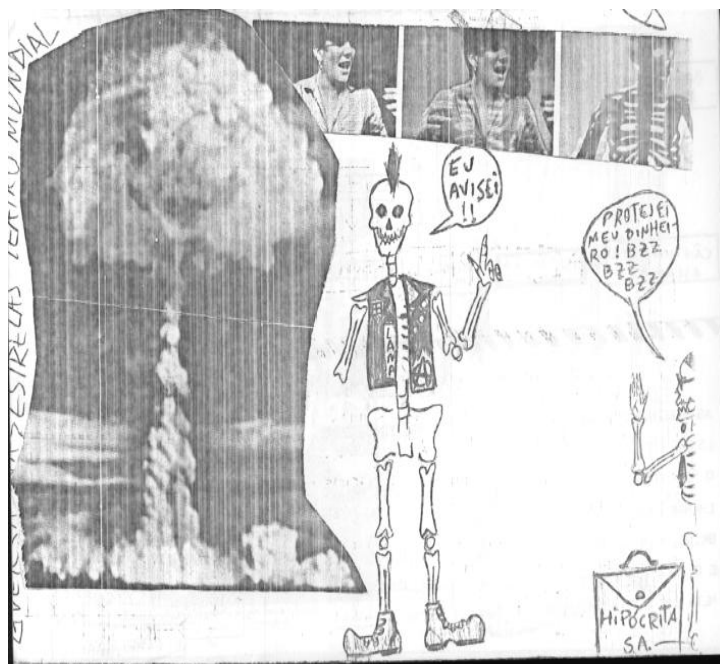


Figura 35 – Ex. São Paulo, s/d.

A colagem acima sintetiza as preocupações do movimento naquela época. Perto do cogumelo atômico, o corpo de uma mulher perece devido à proximidade da energia nuclear, enquanto o punk em formato de caveira diz “Eu avisei”, sinalizando a tentativa do movimento de alertar e discutir acerca da questão nuclear. Na imagem há também um burguês, dono de uma empresa chamada “Hipócrita S.A.”, que faz mais esforço para proteger seu dinheiro do que a própria vida. Eventos como a construção da Usina de Angra dos Reis e do Césio 137 evidenciaram aos punks que o risco de um acidente era “real” e a ameaça estava próxima.



Figura 36 – *Dia D*. São Paulo, 1985.

A representação da terra como se fosse uma bomba a explodir, protegida por uma mão em estágio de perecimento, visava insinuar que o homem e o planeta caminhavam a passos largos em direção à destruição. Nessa dialética, a exclamação “O fim dos tempos estão chegando!!!” e a interrogação “Até onde iremos chegar?” procuravam ratificar que a lógica do acúmulo de capital à custa da destruição do planeta promoveria a extinção da terra e de toda a vida nela existente. Seria impossível a humanidade escapar ilesa de todos os problemas ambientais, uma vez que é a causa principal de inúmeros eventos.



Figura 37 – *Violência Gratuita*. São Paulo, 1989.

No final da década de 1980, um dos problemas ambientais mais discutidos era o “buraco na camada de ozônio”²¹⁸, causado pela emissão do CFC (clorofluorcarbono). Houve uma grande comoção em torno do tema, uma vez que esse evento foi um dos primeiros interpretados como sendo nocivo à humanidade em escala planetária. Grupos ambientais, organizações não governamentais, mídia e congressos envolvendo chefes de Estado repercutiram as causas, consequências e soluções para o caso. A proibição do uso do composto químico em aerossóis, geladeiras e ar-condicionado refletiu na conduta de uma parcela dos integrantes do

²¹⁸ “O ozônio (O_3), molécula formada na estratosfera, absorve a radiação ultravioleta e é sabido que o excesso de radiação ultravioleta pode danificar células vegetais e animais. Mas, no processo de desenvolvimento científico/tecnológico, em 1928, um grupo de cientistas ‘inventou’ um gás atóxico e inerte: o clorofluorcarboneto ou CFC, que passou a ser utilizado largamente como elemento refrigerante em geladeiras, em ar condicionado, como gás dispersor em latas de aerossol, na fabricação de caixas de ovos, xícaras de café, embalagens de lanchonetes, etc. Mas o CFC além de inerte, atóxico, e muito útil, pode permanecer intacto por mais de um século, podendo subir até a estratosfera e reagir com o ozônio (O_3) destruindo-o em grandes quantidades. [...] Só 60 (sessenta) anos depois concluiu-se que apenas uma desativação rápida e total de todas as substâncias químicas que destroem o ozônio poderia começar a melhorar os níveis de ozônio nas próximas décadas, o que deu origem à assinatura do chamado Protocolo de Montreal. Está previsto no Protocolo de Montreal que deve ocorrer, até do final do século, uma redução de 50% do CFC na atmosfera. As Convenções assinadas na Conferências das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento- Eco-92 remeteram, também ao ano 2000, a redução drástica de vários outros gases na atmosfera.” Ver: RODRIGUES, Arlete Moysés. **Produção e consumo do espaço urbano: problemática ambiental urbana**. São Paulo: Hucitec, 1998, p.20-21.

movimento punk, uma vez que o *punkzine* acima começou uma campanha para os niilistas deixarem de usar o spray para realizar pichações. Para tanto, além da imagem do punk amassando a lata do produto, há do lado esquerdo a representação de um planeta sendo servido em uma bandeja, prestes a ser consumido por latas de spray. A legenda “Ozônio servido e o planeta fudido!” revela o tom que o impresso desejava passar na mensagem.

Como pode ser observado, problemas ambientais foram debatidos nos fanzines, seja em escala local ou global. De certa forma, o ambiente insalubre presente nos subúrbios da metrópole incitou os integrantes do movimento punk à problematização dos impactos ambientais, uma vez que prejudicam a vida como um todo, e não estão desassociados uns dos outros. Pensando por essa ótica de interdependência, vale frisar a articulação dos jovens punks de São Paulo em torno da questão do direito dos animais (tão em voga na atualidade). Pode-se citar, por exemplo, a 1ª. Festa “Baila Bala na Baleia”, que ocorreu no dia 30 de agosto de 1987, na fazenda Country Club em Alphaville (São Paulo), que visou arrecadar fundos para divulgar uma campanha contra a matança de baleias. Cólera, Inocentes, Muzak, Golpe de Estado, Vultos, Ness, 365 e outros grupos participaram do festival. Ainda nessa linha protecionista, houve vários fanzines que se posicionaram contrários à utilização de cobaias em testes farmacológicos, bem como ao uso de penas de aves em desfiles carnavalescos.

Por fim, os fanzines reproduziram e criaram formas de alerta acerca das questões ambientais, e não por acaso as fontes possuem um discurso de vertente escatológica. Tal como a mobilização em prol da questão ambiental, os punks procuraram se articular para a resolução dos conflitos entre os seus grupos, visando dar cabo da violência que impregnava o movimento. Em sua devida proporção, o próximo tema deste capítulo colocou em xeque a existência do movimento punk paulistano, haja vista os constantes atritos que existiam entre os jovens niilistas.

2.4 PERCEPÇÕES: VIOLÊNCIA

O discurso dos punks paulistanos e a estética agressiva dos fanzines dialogaram com a violência. Na condição de movimento de periferia, a violência era um tema que permeava o cotidiano dos punks, influenciando-os em “todas as suas

instâncias”²¹⁹, nas esquinas, escolas, lares, becos e vielas – o que reduzia a possibilidade de acesso a uma base social mais pacífica. Logo, músicas, falas, gestos, danças e shows incitavam ou fortaleciam expressões carregadas de cólera e fúria.

Ao contar a história do grupo “Inocentes”, de São Paulo, o fanzine 1999 afirmou:

[...] Inocentes é hoje um dos grupos mais populares do Brasil, as letras são ótimas e de fácil aceitação. Quando Inocentes começam a tocar puxa vida, tem que abrir caminho pois a garotada toda é tomada pelo grupo e geralmente sai briga mais é tudo normal.²²⁰

Nota-se que o impresso considerava as brigas existentes nos shows como normais e corriqueiras. Ou seja, aqui se valorizava mais a sonoridade do grupo e as possibilidades de socialização do que uma contínua reflexão sobre o porquê da violência. Já em outro impresso, do mesmo ano, pode-se encontrar a seguinte consideração:

Mais uma vez, os PUNKS são vítimas da repressão policial. No último sábado, dia 26 de março de 1983, o templo do PUNK foi invadido por policiais da Tática Móvel (Polícia Militar) e várias viaturas do DEIC. Entraram violentamente no Salão situado no fim da Rua São Caetano-Luz, com armas engatilhadas em punho e cacetes gritando para jovens que ali estavam, que o local era um antro de marginais. Levaram alguns PUNKS presos, mesmo estando documentados a socos e pontapés. Os menores foram encaminhados para a FEBEM.²²¹

O excerto extraído do *Opinião Punk* detalha a ação policial numa intervenção que visava dismantelar um show: armas em punho, cassetetes, gritos, socos, pontapés e prisões. Independentemente da veracidade, esse tipo de mensagem serviria para alertar os punks e uni-los em torno de uma causa comum.

²¹⁹ SOUZA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2012, p.205. Ao analisar o movimento do hip-hop, o autor afirma que essa manifestação cultural construiu um discurso “anticordial”, uma vez que seus agentes viviam sob o esteio da exclusão, miséria e violência. Logo, o discurso analisado pelo autor carrega um forte traço social, uma vez que serviria como forma de protesto e projeção cotidiana (p.203-233). Pode-se afirmar que o discurso punk também apresenta esse forte conteúdo social e de protesto.

²²⁰ 1999. São Paulo, 1984 (grifo nosso).

²²¹ OPINIÃO PUNK. São Paulo, 1984.

Ora, de que modo se orquestraria essa união se uma parcela dos integrantes do movimento punk de São Paulo considerava briga em show algo comum? Para além da questão social – sempre válida –, frisa-se que, em tempos de “modernidade líquida”, a violência torna-se um fenômeno corriqueiro, uma vez que a “solidariedade é substituída pela competição”²²², fazendo com que os “indivíduos se sintam abandonados a si mesmos, entregues a seus próprios recursos – escassos e claramente inadequados”²²³.

A violência foi um dos paradoxos do movimento punk de São Paulo. A desunião dos jovens – devido a questões técnicas, financeiras e sociais – tornava-se mais aguda à medida que a violência perseguia e corroía a sua socialização. João Gordo, vocalista do grupo Ratos de Porão, ao abandonar a postura punk em prol do *hard core*, disse: “*O punk não morreu na ponta aguda do Hard Core e sim na ponta aguda das facas dos próprios punks.*”²²⁴

Participante ativo da cena, o então “Joãozinho Gordo” já apontava que a violência entre os grupos acabaria com o movimento punk, e não por acaso citou o uso de facas – deve ter visto alguns incidentes envolvendo elas. Tal como para o artista, acredita-se que era difícil para a sociedade paulistana entender os punks, haja vista o caráter conservador de parte dos habitantes da cidade, além da “diluição dos laços comunitários”, fenômeno típico de grandes metrópoles.²²⁵ Ademais, na socialização desses grupos, nota-se que a violência aparece como “fonte de status”²²⁶, logo, como uma “balança” que mede a coragem, o respeito²²⁷, a virilidade, a força e o poder de um niilista punk ante os outros punks do grupo de convívio, “legitimando os atos de agressão”²²⁸.

²²² BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.21.

²²³ Ibidem.

²²⁴ LIXO CULTURAL. São Paulo, 1984 (grifo nosso).

²²⁵ BAUMAN, op. cit., p.20-21.

²²⁶ O “status” de uma pessoa é a posição que assume aos olhos de outra. O status não é uma propriedade fixa, mas varia segundo o ponto de vista de quem estiver julgando. Posso vir a ser referenciado por alguns e desprezados por outros. Surge então uma questão fundamental: “De quem parte o respeito e a admiração que prezo?” Que você pense bem ou mal de mim talvez possa ou não possa me afetar. GOHEN, A. K. A delinquência como subcultura. Tradução de Lourdes de Franco Netto. In: BRITO, Sumanita de (et al.). **Sociologia da Juventude III – A vida coletiva juvenil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.134.

²²⁷ Não propomos que o estímulo à criação ou perpetuação de uma subcultura delinquente seja o único caminho aberto para a delinquência. Acreditamos, outrossim, que para a maioria dos delinquentes a delinquência não se constituiria numa solução se não estivesse socialmente legalizada e envolvida por uma espécie de respeitabilidade, apesar de o ser por uma comunidade restrita de camaradas aventureiros. Ibidem, p.144.

²²⁸ Ibidem, p.140.

No entanto, os fanzines deixam claro que vários integrantes do movimento punk tinham contato com a violência constantemente, sendo que a precariedade da vida suburbana e o histórico segregacionista da cidade de São Paulo²²⁹ emergem como fatores de relevo para cimentar essa discussão. A fome, o desemprego, a ausência de assistência médica, a falta de oportunidades, o péssimo sistema de ensino, entre outros fatores, contribuíram para que uma parcela dos punks fosse atraída para a esfera da violência. Vale frisar que a comunidade punk era formada por jovens e, sendo essa faixa etária marcada pela fluidez e transitoriedade, convivia com a cultura da violência, às vezes endossada e transmitida. Dito de outro modo, no processo de apropriação da cultura da violência, fizeram-se presentes a “uniformização e diferenciação, convergência e dissidência”²³⁰, resultando em uma manifestação cultural simbolicamente violenta.

Ademais, como o Estado brasileiro não nutria uma esperança de vida digna, uma parcela dos niilistas tratou de seguir um caminho “a seu modo”, vivenciando muitas vezes um cotidiano marcado pela irascibilidade e hostilidade, indissociáveis do seu processo de formação identitária.²³¹ Não por acaso, os atritos e ranhuras com os agentes de controle e coerção estatal, como a polícia, eram relativamente comuns, uma vez que os punks não aceitavam em seu cotidiano a intervenção do Estado, já que não tinha o intento de melhorar sua condição de vida.

²²⁹ É evidente que, numa cidade dividida entre porção legal, rica e com infraestrutura, e a ilegal, pobre e precária, a população que está em situação desfavorável acaba tendo muito mais dificuldades no acesso a oportunidades de trabalho, cultura ou lazer. Simetricamente, as oportunidades de crescimento são bem maiores para aqueles que vivem melhor, pois a sobreposição das diversas dimensões da exclusão que incidem sobre a mesma população faz com que sejam extremamente limitadas as possibilidades reais de superação dessas vulnerabilidades. ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009, p.67-68.

²³⁰ PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA; Elisabeth Murilho da (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: EDUC, 2006, p.38.

²³¹ Esses grupos reúnem-se no tempo de lazer para procurar atividades de diversão; desenvolvem um estilo próprio de vestimenta, carregado de simbolismos, e elegem elementos privilegiados de consumo, que se tornam também simbólicos e em torno dos quais marcam uma identidade distintiva. Na sua circulação pelos espaços públicos em busca de diversão, muitas vezes entram em conflito com autoridades ou com outros grupos sociais – causando uma verdadeira onda de pânico moral. ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.32.



Figura 38 – *Falange Anarquista*.
São Paulo, 1987.



Figura 39 – *Vítimas do Sistema*.
São Paulo, 1991.

A figura extraída do *Falange Anarquista* retrata o cotidiano nos subúrbios, onde uma forte intervenção policial fazia parte da rotina dos punks. No desenho, percebe-se como o militar dirige-se ao sujeito: “Ai marginal, quem é que é teu inimigo?” E o niilista, eivado de um sentimento anarquista, diz “Todo aquele que tenta me tirar a liberdade, todo aquele que tentar me governar, eu o declaro meu inimigo”. Nota-se na representação um clima tenso: o policial aponta a arma para o jovem, valendo-se da coerção e agressividade (vide sua expressão); já o niilista não oferece resistência, haja vista suas mãos colocadas ao alto e seu rosto junto à parede.

Nesse sentido, cria-se uma relação contraditória, afinal, o jovem punk só estava exercendo seu direito de transitar pela urbe com vestimenta e adornos próprios do seu grupo, sinalizando sua afeição pela cultura punk. Essa postura colocou o jovem niilista em um contexto repressivo e violento; nem sequer seu nome foi perguntado, mas ganhou o rótulo ingrato de “marginal”. Tal rótulo, por sinal, também pode ser encontrado no relato do fanzine *Opinião Punk*, segundo o qual a polícia justificou sua intervenção no show afirmando que o local seria “um antro de marginais”.

Como pode ser observado na periodização das fontes, a polícia militar manteve sua conduta repressiva durante e após a abertura democrática. Mesmo com a proposta de “distensão lenta, gradual e segura” e a promessa de abrandamento do “Governo Militar”, o final do mandato de Ernesto Geisel e o início da trajetória de João Figueiredo foram marcados por inúmeros atritos entre a população e as forças de repressão, que insistiam na manutenção da conduta coercitiva, inclusive desrespeitando ordens vindas do centro do governo militar.²³²

A percepção da indisciplina como forma de manutenção da repressão²³³, ao que consta, emerge como um paradigma da então polícia militar do Estado de São Paulo ao longo da Nova República, pois as prerrogativas dos militares no novo governo passariam pelo direito de “estruturar o relacionamento entre o Estado e a sociedade civil”, em uma espécie de “democracia tutelada”, trazendo para a instituição a simbologia de “guardiães da democracia”²³⁴. Aspirando essas intenções, a violência policial continuou a fazer parte da corporação, revelando uma face marcada pelo uso excessivo do poder.²³⁵

Coube ao movimento punk de São Paulo agir com violência contra a polícia, que representava o braço armado de um Estado que pouco se preocupava em garantir uma condição digna de vida. Não ao acaso, o desenho extraído do impresso *Vítimas do Sistema* mostra a agressão de um punk a um oficial – o niilista chuta e empurra o representante do Estado com força e ira, a ponto de derrubá-lo. Representações desse tipo serviam para alimentar a força do movimento punk diante da polícia, cujas ideologias e práticas entravam em atrito constantemente.²³⁶

²³² GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.463.

²³³ Ibidem.

²³⁴ ZAVERUCHA, Jorge. Rumor de Sabres: tutela militar ou controle civil? São Paulo: Ática, 1994, p.93. Apud: CASTRO, Celso; D'ARAÚJO, Maria Celina. **Militares e política da Nova República**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p.12.

²³⁵ TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. A arma e a flor: formação e organização policial, consenso e violência. **Tempo Social**. São Paulo, vol.9, nº.1, maio de 1997, p.162. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21686/000190733.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09/09/2014.

²³⁶ Nesse período os conflitos que atravessam a condição juvenil são percebidos como derivados das rupturas e padrões entre adultos e jovens. São, principalmente, conflitos de expectativas sobre o modo de integração dos jovens na vida adulta e sobre a condução da maneira de viver essa fase juvenil. A condição juvenil emerge, então, como uma fase centrada sobretudo na reivindicação de prazer e independência, da qual redundam graves conflitos com pais, professores, policiais e, muitas vezes, geram posturas de violência “descontrolada” e “sem direção”. ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.34.

Esse cenário alimentado pela mídia impressa e televisiva criava um contexto desfavorável aos punks. Os fanzines retratavam que vários setores da sociedade civil interpretavam o movimento punk pela ótica da violência, o que gerou uma mobilização contra o movimento, afinal, a violência dos punks afetaria a sociedade paulistana como um todo. E, sendo assim concebidos, esses grupos de jovens niilistas passaram a ser expostos como baderneiros e arruaceiros, acusados de violar e sujeitar o direito de outros habitantes da metrópole. Concretizou-se, assim, um processo de coisificação²³⁷ dos partícipes do movimento punk.

Preocupado com essa visão negativa, o fanzine *SP Punk* reproduziu com certo teor crítico uma reportagem d'O *Estado de S. Paulo* intitulada "A geração abandonada", assinada por Luiz Fernando Emediato. Nela, o jornalista ratificava:

[...] Vamos falar deles também a seu tempo: dos punk-sepultura, dos punk-de-vômito, dos punk-moicanos, dos punk-do-terror, dos punk-satã, alguns dos quais já se organizaram em gangs de até 600 jovens, homens e mulheres pálidos que andam sempre armados. Com correntes, estiletes, facas, machados, às vezes até revólveres. Discípulos de Satã, o ídolo que veneram, eles não vêem muita diferença entre Deus e o Diabo, entre Marx, Kenedy ou Hitler, entre Bem e Mal... Eles gostam de bater, só isso. Alguns, mais cruéis, roubam e espancam velhinhas – e acham muita graça disso.²³⁸

A reportagem dirigia-se aos punks que ficavam reunidos na estação São Bento. Nota-se na matéria como a circulação dos jovens pelo centro incomodava o jornalista, que, por sua vez, escreveu um texto ácido sobre o comportamento dos integrantes do movimento punk. O jornal, que refletia a opinião candente de uma parcela da imprensa paulista, considerava que o movimento punk agregava pouco para a cidade, suas manifestações estariam eivadas de ódio, satanismo, violência e teriam parca perspectiva ideológica. Indo além dos rótulos, pode-se considerar que o jornal e o jornalista repudiavam a presença de uma cultura do subúrbio nos redutos centrais da cidade, local que historicamente não foi planejado para manifestações culturais da periferia.²³⁹

²³⁷ CHAUÍ, Marilena. **A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo**. Simpósio Educação e Sociedade Violenta, 1ª. Conferência Brasileira de Educação. São Paulo, 31 de março de 1980.

²³⁸ SP PUNK. São Paulo, 1982.

²³⁹ As relações conflituosas e violentas marcaram a encenação pública dos jovens do século XX e XXI indelevelmente. Em determinados momentos os resultados dessa encenação chegaram próximo, muito próximo das fronteiras da ilegalidade. Foi exatamente nos interstícios dessa ilegalidade que os

Sabe-se que entre os partícipes dessa cultura havia jovens que se valiam da prática da violência (a afirmação do fanzine 1999 apresentada no início deste subcapítulo deixa isso claro). Contudo, esse tipo de matéria visava justamente influenciar a opinião dos leitores em geral, para, quiçá, mover a cultura punk de volta a seus núcleos embrionários, logo, os extremos da cidade.²⁴⁰ Esse tipo de discurso afirmando que os punks só gostavam de bater (e só isso), divulgado em veículos impressos de grande circulação, era extremamente corrosivo para as pretensões do movimento, ainda mais no ano de 1982. Vale recordar que nesse período os niilistas tiveram relativa visibilidade: conseguiram gravar um disco (“Grito Suburbano”), tiveram acesso a uma loja especializada (“Punk Rock Discos”), a divulgação de várias bandas, espaços para shows e o início do circuito de fanzines. Matérias similares à d’*O Estado de S. Paulo* afetavam diretamente as aspirações dos punks na metrópole paulista, pois vários sujeitos (Redson, Fábio, Clemente etc.) vinham tentando superar as inúmeras dificuldades impostas pelo mercado underground desde 1979.

Não por acaso, Clemente, integrante dos Inocentes, tratou de enviar uma carta ao jornal paulista, replicando que a visão do jornalista que assinara a matéria era parcial e equivocada. Após a matéria que subjugou a cultura punk, seu manifesto em defesa dos punks foi publicado pel’*O Estado de S. Paulo* e também foi colado no *SP Punk*:

meios de comunicação atuaram, muitas vezes, para criminalizar as ações juvenis. Apesar de não estabelecerem um consenso sobre a questão da violência e suas consequências para a sociedade contemporânea, os estudiosos do assunto apontam para a superação maniqueísta frequentemente utilizada pelos meios de comunicação para associar a violência à pobreza e à criminalidade. SOUZA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2012, p.162.

²⁴⁰ Vale ressaltar, a juventude, apesar de ser vista como categoria social com características próprias dessa fase, também deve ser analisada a partir de alguns paradigmas que merecem reflexão. Um deles diz respeito ao jovem como agente causador de problemas. Tais problemas relacionam-se aos rótulos impostos pela sociedade, que percebe essa fase envolta de significados associados a aspectos negativos, haja vista os termos pejorativos que foram se formando com o passar do tempo, como “aborrecência”, “delinquência juvenil”, “desagregação”. Identifica-se, aqui, uma relação lógica de causa e efeito: se o jovem representa problemas sociais e risco a si mesmo e à sociedade, é preciso prevenir sua exposição a determinados fatores, especialmente aqueles que na sociedade moderna expõem a juventude das camadas sociais empobrecidas, a exemplo da violência. Portanto, é necessário ter uma visão que contemple a totalidade não apenas de sua própria história de vida, mas de outros fatores como os políticos, econômicos, culturais e sociais que nela incidem para compreender o que é juventude nas camadas pobres na contemporaneidade. ATAÍDE, Marlene Almeida de; GUIMARÃES, Jayson Vaz. Juventude(s), violência urbana e periferia em São Paulo. **Revista da ANPEGE**. Dourados - MS, vol.8, nº.10, p.33-49, ago.-dez. 2012, p.3-4. Disponível em: <<http://anpege.org.br/revista/ojs-2.2.2/index.php/anpege08/article/view/249>>. Acesso em: 07/04/2015.

O punk é um movimento sócio-cultural, ele é a revolta dos jovens da classe menos privilegiada, transportada do meio da música. Estes jovens já organizam vários shows pela periferia de São Paulo [...]. Portanto, os punks não são “gangs” de blusões de couro que vivem a assaltar velhinhas em estações de metrô, e sim, um movimento social que não sabe a diferença entre Deus e o Diabo, porque nunca foram a Igreja, mas que sabem muito bem a diferença entre Marx, Kennedy e Hitler. [...] E como bom amigo, deixo um conselho: antes de falar alguma coisa, seria melhor se aprofundar mais, conhecer mais sobre o assunto, para que este país não continue atrasado como sempre.²⁴¹

Desperta questionamentos a exclamação de Clemente, que atribui ao movimento punk um caráter sociocultural. Em sua carta, o músico procurava insinuar que os punks eram engajados e tentavam problematizar, via música, uma parcela da realidade suburbana, aquela em que estavam inseridos (daí a sua organização interna).²⁴² Além de refutar a percepção dos punks como sinônimo de “gangs”, o integrante dos Inocentes analisava que o movimento tinha base ideológica; não saberiam a diferença entre Deus e Diabo porque nunca haviam ido a uma Igreja, mas sim diferenciar Marx e Hitler. Clemente, nesse momento, invertia a interpretação do jornalista d’*O Estado de S. Paulo*, saindo de um argumento que cimentava a ignorância dos jovens, vistos como “coisa”, e alinhando-se a uma premissa que ratificava o engajamento político e o ceticismo religioso dos punks de São Paulo.

Apesar da alegação, *O Estado de S. Paulo*, em uma nota da redação colocada ao final da carta assinada por Clemente, desdenhou:

Junto com a carta ele (Clemente) enviou um convite para um espetáculo com vários grupos punks com a seguinte observação, dirigida aos jovens convidados: “Não destrua o ônibus, eles serão úteis nos próximos encontros” (sic). E o apelo: “Paz entre Punks”.²⁴³

O líder dos Inocentes mandou junto à carta o mesmo convite que serviria de bilhete de entrada para os demais integrantes do movimento punk. Já a redação do

²⁴¹ SP PUNK. São Paulo, 1982.

²⁴² A possibilidade de questionar e refletir sobre os valores culturais surge para o indivíduo no ponto em que começa a experimentação pessoal com a vida: na juventude. É nessa fase que os problemas são localizados em um “presente” e são experienciados como tal. Ver: ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.48.

²⁴³ SP PUNK. São Paulo, 1982.

jornal, visando defender seus argumentos, reiterou o caráter paradoxal e violento dos punks – afinal, como um movimento que se propunha politizado é obrigado a colocar nos bilhetes de seus shows uma mensagem pedindo aos punks para não quebrarem o ônibus. O “sic”, usado pelo redator, reflete uma estranheza que pode ser entendida por múltiplas vias, uma delas passaria pela falta de paciência do jornal com relação ao movimento punk. Ainda poderia ser uma tentativa de reafirmar o seguinte prognóstico: apesar do espaço concedido pelo jornal para a arguição, mesmo assim, mantinha-se a percepção por parte da redação sobre o caráter bélico, intransigente e violento dos punks.

Para além da visão da dita Grande Imprensa, o movimento punk paulistano tinha inúmeras rupturas difíceis de serem superadas. Os regionalismos, os problemas sociais, a repressão policial, os desafios da convivência democrática, a intolerância a diferentes manifestações culturais, as inimizades, os relacionamentos mal resolvidos e os problemas familiares são fatores que devem ser considerados, pois ataçavam o lado violento de jovens, mesmo inseridos em uma ótica de “movimento”, cuja coesão interna seria fundamental para sua sobrevivência.

Conforme a leitura feita pela tese, o circuito de fanzines foi criado não só para divulgar a cultura punk, que teve uma ascensão no início da década de 1980, mas para tentar resolver os conflitos pessoais que existiam internamente no movimento. Tanto que pedidos de “união”, “fim das brigas”, “por um novo movimento”, “conscientização”, “luta”, “atitude”, entre outros, eram comuns nos impressos. Apesar da impossibilidade de dimensionar os limites dessas brigas, sabe-se que elas expõem as ambiguidades da cultura punk enquanto movimento, uma vez que os niilistas necessitariam demonstrar para outros setores da sociedade a sua capacidade de organização artística e política e, para tanto, precisariam de uma “coesão mínima”. A presente pesquisa, valendo-se dos fanzines, permite realizar outras interpretações acerca da cultura punk de São Paulo, mas a exigência citada desnuda a fragilidade do movimento dos jovens – e não ao acaso setores da imprensa que repudiavam a cultura punk reduziram o movimento a mera violência.



Figura 40 – *Anti-Sistema*. São Paulo, 1985.

O desenho – “recortado” de um impresso de maior circulação e “colado” em um fanzine – representa uma parcela dessas rupturas internas. Dois jovens punks, armados com um machado e um bastão de prego, estão em vias de começar um conflito sangrento. Alimentados pela fúria, caminham com rapidez; os olhos enervados e os dentes “mordidos” de ódio acompanham o ritmo violento da cidade ao fundo. Aparentemente, tal contenda será iniciada por diferenças estéticas, mesmo que os niilistas sejam punks: o da esquerda usa moicano, pulseiras e coletes alfinetados; já o da direita possui maior apreço por cabelo liso e pulseiras e coletes sem alfinetes.

Esse tipo de comportamento dos punks era difícil de compreender a partir da ótica do movimento, uma vez que foram essas atitudes que contribuíram para irromper essa manifestação cultural – e que cimentaram vários discursos contrários advindos da mídia impressa (como visto n’*O Estado de S. Paulo*). Contudo, partindo-se da premissa de que esses sujeitos eram em sua maioria jovens, e estavam procurando constituir laços identitários, fica impossível descolar a violência da história do movimento punk paulistano.²⁴⁴

²⁴⁴ Marcia Regina Costa afirma que C. Feixa define culturas juvenis enquanto modos como as experiências dos jovens se expressam coletivamente através da construção de diversos estilos de vida. Esses estilos de vida estão situados, sobretudo, no tempo livre vivido pelos que permanecem no interior de determinados espaços sociais. E, para Feixa, estilo de vida pode ser definido como manifestação simbólica das culturas juvenis que se expressa em determinados elementos materiais e imateriais escolhidos pelos jovens como símbolo de identidade de grupo. Ver: COSTA, Márcia Regina da. *Culturas juvenis, globalização e localidades*. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: EDUC, 2006, p.19.

A difícil sustentação do mercado punk underground tinha de superar, além do empenho econômico, a convivência direta com a violência. Ambos os fatores citados exerceram um efeito nocivo sobre a própria cultura punk, à qual se credita um amplo esforço para se mobilizar e seguir adiante. O artigo “Por um novo movimento punk”, extraído de um fanzine de 1985, reflete essas aflições:

Antes de começar a falar alguma coisa, espero contar com a compreensão de todos vocês, pois isso que vou falar é algo que ao meu ponto de vista seria o melhor para todos, mas não havendo portanto, há necessidade de ser aceito. Apenas compreendido. Todos nós estamos carecas de saber que o movimento punk tem andado “um pouco” esquecido. Até hoje, NADA (ou pelo menos muito pouco) foi feito. O nosso tempo foi perdido com coisas estúpidas, tais como a mais estúpida delas: as brigas regionais e outras que ao meu ver é uma tentativa de auto-afirmação; isto é, querer provar alguma coisa para os outros e para si mesmo através do facismo; querer provas ser maior frente aos outros. [...] O que nós conseguimos em troca, ou seja, mortes, visão deturpada sobre nós, as ridículas qualidades à nós dirigidas e essas coisas todas...²⁴⁵

O fanzine *União e Conscientização*, além da proposta explícita em seu título, trazia uma reflexão acerca da nocividade das brigas para o movimento. O balanço final dos seus efeitos não era positivo: brigas, mortes, visão deturpada e uma atmosfera desfavorável para o movimento punk. Nota-se no início do texto que o autor, Q.R.D., titubeou com relação às suas assertivas, pois, mesmo opinando sobre um dos pontos mais frágeis do movimento punk, ainda afirmou que não havia a necessidade de ser aceito – apenas “compreendido”. Segundo essa visão, o movimento punk caracterizado pela união, autogestão e coletividade estaria findado enquanto houvesse brigas internas, ou seja, as energias dos integrantes precisariam convergir para nutrir uma ação política e social efetiva na esfera underground. Caso contrário, tudo aquilo que estava sendo veiculado sobre os niilistas poderia se tornar verossímil.

O movimento punk de São Paulo seguiu ao longo da década de 1980 com essa questão problemática. A violência entre grupos concorreu para o fim da tão sonhada (e utópica) união; contudo, os fanzines deixam claro que houve momentos de convergência parcial de interesses (vide a gravação do disco “Grito Suburbano”). A repressão, a violência e distorções fizeram com que os niilistas fossem

²⁴⁵ UNIÃO E CONSCIENTIZAÇÃO. Atibaia, 1985.

subjugados pela sociedade e, ao mesmo tempo, promoveram um julgamento no recôndito do movimento. Tal fato cerceou as possibilidades do mercado punk underground, e as retaliações sociais pontuadas (exercidas e sofridas) marcaram a realidade de vários jovens que cresceram no reduto dos grandes subúrbios da metrópole paulista, desde os tempos remotos da infância.



Figura 41 – *Falange Anarquista*. São Paulo, 1987.

Vendo o corpo do pai estirado no chão, atingido por um tiro vindo do policial, a criança, já adepta da cultura punk, exclama “Jânio Filho da Puta”. O “tamanho” do policial diante da família que acabou de perder seu líder representa o gigantismo do Estado repressor e a forma como tratava os habitantes dos subúrbios da metrópole. Cenas como essa, ilustrada no desenho, motivaram alguns jovens a aderir à via do protesto, sendo que o punk, o niilismo e o anarquismo serviram como possíveis pilares de sustentação social, ante uma realidade complexa, violenta e de desconfiança em relação ao Estado, à polícia e à justiça.²⁴⁶

²⁴⁶ A ausência de controles institucionais efetivos propicia a presença de atos violentos. A deficiência dos sistemas judiciais, a falta de confiança da população na aplicação e cumprimento das leis e a desconfiança com a polícia contribuem significativamente para o incremento de atos violentos. A partir desse ponto de vista, a impunidade aumenta a insegurança, pois os criminosos avaliam que o risco de serem capturados (ou enfrentarem períodos de detenção) é menor do que os eventuais benefícios conseguidos pelo crime. Já do ponto de vista das vítimas, aparece o sentimento de falta de proteção oficial, que, no limite, pode até mesmo levar a cometer justiça com as próprias mãos.

Nesse contexto, alguns jovens do subúrbio, adeptos do estilo musical “Oi!”, alinharam-se a uma perspectiva ideológica contrária à dos punks: a extrema-direita. Como os fanzines punks abordaram com frequência os contatos com os “carecas do subúrbio”, a tese reserva espaço para discutir algumas relações estabelecidas entre eles. Tal problematização ajudará a entender melhor as dinâmicas sociais que existiram entre esses jovens de periferia, a partir de diferentes matrizes musicais e ideológicas, o que contribuirá para a compreensão das relações sociais juvenis que emergiram nos subúrbios da metrópole paulista.

2.5 TENSÕES E CONVIVÊNCIAS: CARECAS DO SUBÚRBIO

Os “skinheads” surgiram nos subúrbios londrinos na década de 1960 e alinharam-se a um discurso voltado para a extrema-direita, resultando em manifestações culturais de caráter nacionalista, racista, conservador, militarista e xenófobo.²⁴⁷ Sua vestimenta possuía características operárias: calça com suspensório, bota e jaqueta. Buscando passar uma mensagem de força, robustez e limpeza, esses grupos valorizavam a estética corporal perfeita e se posicionavam contra o uso de álcool e drogas. Para inúmeros pesquisadores, o caos social vivido nas periferias das cidades inglesas, no final dos anos 60 e início dos anos 70, cimentou a conduta agressiva desses grupos.²⁴⁸

ABRAMOVAY, Miriam. **Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina: desafios para políticas públicas**. Brasília: UNESCO, BID, 2002, p.60.

²⁴⁷ A extrema-direita, marcadamente associada às trágicas experiências do nazifascismo, continua apresentando muitos traços originais do contexto de sua emergência: irracionalismo, nacionalismo, defesa de valores e instituições tradicionais, intolerância à diversidade – cultural, étnica, sexual –, anticomunismo, machismo, violência em nome da defesa de uma comunidade/raça considerada superior. Compartilhando do ideário político vinculado aos interesses de dominação, opressão e apropriação privada da riqueza social, distancia-se da direita tradicional pela intolerância e pela violência de suas ações, embora, quando organizada em partidos ou associações públicas, recuse tais práticas por parte de seus membros. SILVA, Adriana Brito da; BRITES, Cristina Maria; OLIVEIRA, Eliane de Cássia; BORRI, Giovanna Teixeira. A extrema-direita na atualidade. **Serviço Social & Sociedade**. São Paulo, nº.119, jul.-set. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282014000300002>. Acesso em: 11/06/2016.

²⁴⁸ COSTA, Márcia Regina. **Os carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno**. São Paulo: Musa, 2000, p.13-31.

Uma parcela desses jovens espalhados pelo globo valeram-se do uso da suástica e da saudação “Heil Hitler”, pois consideravam a ideologia nazista viável, forte e correta. No Brasil, os primeiros grupos “carecas” surgiram na zona leste da cidade, por volta de 1980, sendo que vários partícipes consideravam o movimento punk apolítico, desorganizado e modista.²⁴⁹ Os jovens de extrema-direita eram adeptos da música “Oi!”, outra vertente do rock, que possuía como expoentes Sham 69, Cockney Rejects e The 4-Skins (Inglaterra), Nabat (Itália), The Templars, Anti-Heros e Iron Cross (EUA) e Dose Brutal, Histeria Oi!, Vírus 27, Tropas Suicidas e Patriotas (Brasil), somente para indicar algumas bandas.

Tal como no movimento punk, os grupos juvenis simpatizantes das ideias da extrema-direita²⁵⁰ não formavam uma totalidade homogênea, afinal, eram influenciados pelos regionalismos candentes na urbe paulistana. Nesse espaço, os “carecas do subúrbio”, “carecas do ABC”, “carecas do Brasil” e o “White Power” (Poder Branco) começaram a chamar a atenção de outros sujeitos, valendo-se de seus respectivos símbolos e tendências, derivados de apropriações realizadas no interior de seus grupos específicos.²⁵¹

Os carecas sofreram os efeitos nefastos da terrível condição social e econômica da década de 1980. Nesse contexto, influenciados pelos punks e almejando dinamizar a circulação de ideias do seu movimento, os grupos de extrema-direita também confeccionaram fanzines:

²⁴⁹ COSTA, Márcia Regina. **Os carecas do subúrbio**: caminhos de um nomadismo moderno. São Paulo: Musa, 2000, p.73.

²⁵⁰ Segundo Norberto Bobbio, os extremismos de esquerda e de direita têm em comum a antidemocracia, o anti-iluminismo, ao mesmo tempo que interpretam a história por saltos qualitativos. Além disso, possuem um forte discurso excludente, não aceitando a convivência com pensamentos diferentes dos seus. BOBBIO, Norberto. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 1995, p.49-61.

²⁵¹ FRANÇA, Carlos Eduardo. Algumas histórias dos grupos de skinheads no Brasil: as múltiplas percepções, representações e ressignificações das formações identitárias dos “Carecas do Brasil” e do poder branco paulista. **Revista do Laboratório de Estudos da Violência e Segurança**. Marília, Universidade Estadual Paulista, nº.5., maio de 2010, p.92. Disponível em: <<http://200.145.171.5/revistas/index.php/levs/article/view/1119/1007>>. Acesso em: 11/09/2014.



Figura 42 – Subúrbio Oi! São Paulo, 1989.

O nacionalismo resplandece nos fanzines “carecas” – vide a bandeira tremulando na capa do impresso. Ao seu redor, mensagens valorizam a vida no subúrbio, o grupo dos “carecas do Brasil” e o estilo musical “Oi!”. Já na contracapa notam-se alguns escritos contrários ao governo de José Sarney: “Contra o Plano Verão” e “Fora Sarney ladrão”. Ainda no verso, percebe-se claramente a posição de extrema-direita adotada pelo fanzine, que, em tom de advertência, exclama: “Sai fora os estrangeiros, o Brasil é dos brasileiros. Nacionalismo é o único caminho!” Dessa forma, o fanzine enfatizava o Estado Brasileiro como bem mais precioso do indivíduo, transmitindo uma propaganda baseada no totalitarismo, convocando os homens em prol da manutenção de um forte ideal nacional.²⁵²

No centro da contracapa, a representação do sujeito que protegeria os interesses da pátria. Alto e forte, o jovem “careca” foi desenhado valorizando a estética corporal perfeita. Tal padrão, que possui raízes no mundo grego, foi disseminado por Leni Riefenstahl, cineasta alemã que trabalhou a serviço da

²⁵² ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.631.

propaganda nazista e buscou divulgar em sua arte a suposta perfeição da raça ariana, teoria em que a eugenia, a ciência e o nacionalismo reforçavam o discurso da pureza genética.²⁵³ Além disso, nota-se como o careca representado exalta sua força e disciplina, conforme se observa no modo como empunha para o alto o machado, criando “uma propaganda de insinuações indiretas, veladas e ameaçadoras” contra aqueles que se posicionassem contra a sua ideologia.²⁵⁴

Os primeiros fanzines punks de São Paulo não interpretaram os “carecas do subúrbio” como “inimigos reais”.²⁵⁵ Pelo contrário, o *SP Punk* dedicou cinco páginas de seu segundo número para explicar como surgiu o movimento dos “carecas” na Inglaterra. Em determinado momento, o texto vale-se de uma entrevista de Steve Pear, guitarrista do grupo The 4-Skins, concedida para o jornal *Sounds*:

Os 4 skins não são e nunca foram uma banda racista. Eu sou socialista. Acredito nos princípios socialistas – não nos princípios comunistas – e jamais apoiaria uma banda que propagasse ideias racistas ou nazistas. [...] Tudo o que o 4 skins querem é um pouco de diversão e a classe trabalhadora tendo uma chance de manifestar seus pontos de vista e opiniões. [...] Música punk para skins, punks e desempregados.²⁵⁶

O fanzine punk paulistano reproduzia o depoimento com relativa tranquilidade, pois o guitarrista Oi! afirmava que tinha simpatia pela esquerda e possuía o mesmo desejo dos punks, ou seja, o de abrir espaços, via música, para que a classe trabalhadora tivesse meios de protesto. No mesmo sentido, quando o músico afastava de si o rótulo de racista ou nazista, procurava enlaçar outras culturas jovens suburbanas à sua. Ao que parece, o impresso de São Paulo aceitou os argumentos, pois divulgou na última página um poema chamado “Terra de esperança e glória”, do artista Oi! Garry Johnson, e ainda fechou a matéria com a seguinte afirmação: “Apesar da tentativa do sistema acabar com o Oi, o movimento

²⁵³ CHINELATTO, Thais Montenegro. A arte da imperfeição na mídia: aspectos culturais e estéticos. *Líbero*. São Paulo, Ano XI, nº.21, junho de 2008, p.139. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/view/5405/4922>>. Acesso em: 18/09/2013.

²⁵⁴ ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.477.

²⁵⁵ A pesquisa trabalhada no início deste capítulo, referente à popularidade dos grupos, trazida pelo Factor Zero (São Paulo, 1982), mostrou um elevado grau de aceitação (6 votos) da banda Cockney Rejects (Londres). Tal fato mostra que os punks, em 1982, tinham contato e um certo apreço pela sonoridade que cimentou o movimento dos carecas do subúrbio ao longo dos anos de 1980.

²⁵⁶ SP PUNK. São Paulo, 1982.

não tem a menor pretensão de sucumbir. É a música de seu tempo, música rude para garotos rudes [...] Vá em frente, Oi!”²⁵⁷

De certa forma, os fanzines carecas e punks abordavam conteúdos próximos: a defesa da natureza, o antimilitarismo, a proteção aos animais, o desânimo diante das instituições tradicionais (família, escola e política), a violência, a pobreza e exclusão social. O que não aparece com grande clareza é a possível tentativa de formar um circuito, pois não havia impressos Oi! que demonstrassem diretamente a iniciativa de venda, troca ou repasse dos fanzines. Dada a perspectiva cultural desses grupos, acredita-se que os punks, ao migrarem para a extrema-direita (carecas), deixaram de lado os princípios da autogestão, tão presentes na cultura anarquista, o que resultou na estruturação de um circuito diferente se comparado ao dos jovens estudados ao longo da tese (ver capítulo 1).²⁵⁸

Contudo, o fanzine *SP Punk*, em seu primeiro número, dedicou um espaço considerável do impresso para divulgar uma propaganda antinazista. Tal intento foi orquestrado porque alguns punks paulistanos usavam a suástica para simbolizar sua revolta, o que gerou uma repercussão negativa para o movimento. Não ao acaso, o impresso foi “didático” com relação às instruções sobre como o punk deveria usar o símbolo:

Portanto, quando você usar a suástica para ir contra o Nazismo, deve riscá-la ou escrever frases por cima do desenho (em português de preferência) para não deixar dúvidas sobre nossas intenções. Agora, quem quiser usa-la em apoio ao Nazismo, está em movimento errado e precisa sair urgente.²⁵⁹

A preocupação em refutar o símbolo nazista de forma clara é notória, além da exclusão de simpatizantes do nazismo do movimento punk paulistano. Essas diferenças entre punks e carecas, distantes de ser “sutis”, se tornavam cada vez mais agudas. As brigas entre os grupos eram comuns, o que contribuía para corroer ainda mais a imagem do movimento punk diante de inúmeros setores da sociedade

²⁵⁷ SP PUNK. São Paulo, 1982.

²⁵⁸ Frisa-se, como é notável, que a tese teve um contato mais denso com fanzines punks; os impressos carecas consultados vão pela interpretação indicada. Acredita-se que um estudo mais aprofundado sobre os fanzines carecas possa cimentar outra discussão, com um número maior de fontes e uma leitura mais afunilada sobre o assunto. O intento do capítulo está em discutir a convivência entre os diferentes grupos, o que limita uma discussão de maior envergadura.

²⁵⁹ SP PUNK. São Paulo, 1982.

paulistana. Tais atritos foram comumente abordados na mídia impressa, radiofônica e televisiva da época.

Entre os episódios de violência, destaca-se o show dos Ramones em fevereiro de 1987. Havia no Palace (local do evento) um público mesclado entre uma maioria punk e uma minoria careca. Vários *punkzines* alegaram que foram os carecas que começaram as brigas, resultando em depredação do local, jovens feridos e interrupções no show. Há em alguns fanzines relatos de divergências entre os grupos na Galeria do Rock, e ainda hoje não é incomum encontrar notícias que retratam essas diferenças e envolvem violência.²⁶⁰

Todavia, acredita-se que os fanzines punks ocultaram ou relataram pouco sobre as brigas com os “carecas”.²⁶¹ É possível inferir que a divulgação das brigas só ajudaria a legitimar o rótulo punk ligado à violência. Além disso, como eram grupos que tinham constantes contatos nas ruas da cidade, supõe-se que a delação dos envolvidos em contendas poderia acarretar problemas maiores para os editores niilistas. Porém, alguns impressos punks passaram a refutar ideias que vinham dos “carecas”, considerando-os uma ameaça. Para tanto, apropriaram-se de personagens da extrema-direita, que serviram para legitimar seus posicionamentos e convicções.

Dessa forma, os *punkzines* se mostraram contrários aos “carecas”, valendo-se de inúmeras formas de linguagem para representar no “papel” conflitos vivenciados nas ruas, praças, estações de metrô, galerias e shows, sintetizando, de modo geral, a parcela dos atritos proveniente de seus alinhamentos políticos e ideológicos. Dito de outro modo, as brigas entre punks e carecas insinuavam certo nível de politização dos agentes, que, por mais que fosse difuso, culminou em uma clara rivalidade norteadas por princípios ideológicos conflitantes, mas que, ao mesmo tempo, permitiram aos jovens beligerantes empreender uma leitura da realidade à luz de uma determinada perspectiva política.

²⁶⁰ Essa violência faz com que sejam temidos e respeitados, criando uma ilusão, pois na verdade estão excluídos das estruturas de poder vigentes na sociedade, sem potência e força. Ver: COSTA, Márcia Regina. Culturas juvenis, globalização e localidade. In: COSTA, Márcia Regina; SILVA, Elisabeth Murilho da (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: EDUC, 2006, p.22.

²⁶¹ O livro de Marcia Regina Costa, como se valeu de entrevistas, possui um rico trabalho documentado que ajuda a compreender os fatores que influenciaram a eclosão das brigas. Ver: COSTA, Márcia Regina. **Os carecas do subúrbio**: caminhos de um nomadismo moderno. São Paulo: Musa, 2000.



Figura 43 – *Chantagem Ocasional*. São Paulo, 1986.



Figura 44 – *Falange Anarquista*. São Paulo, 1987.

Representações contrárias a Hitler e ao Holocausto eram muito comuns nos fanzines punks. A imagem do “Führer” sob uma faixa em que se lê “Procura-se” procurava ilustrar que os punks refutavam as ideias de extrema-direita (logo, os carecas). Também se percebe que o punk andando de skate foi desenhado de forma que mostrasse ira e força – vide o seu dedo indicador apontando para Hitler e sua face comprimida denotando raiva. As mensagens que circundam a colagem (“Come a bunda dele!” e “Diga não ao nazismo, pois lutamos pela liberdade”) visavam combater um inimigo em potencial, na medida em que, na ótica dos punks, os “carecas” seriam defensores do nazismo e de ideologias raciais e totalitárias.

Na imagem ao lado, o editor fez uma colagem que denuncia a forma bárbara, cruel e animalesca como os judeus viveram nos campos de concentração. A legenda elaborada pelo editor (“Essas são as maiores vítimas da guerra”) visava, novamente, criticar o posicionamento ideológico dos carecas, afinal, esse grupo de jovens “lutava” por uma causa que ceifara milhares de vidas ao longo da “Segunda Guerra Mundial”.

Embora vários carecas de São Paulo se valessem de seus fanzines para negar esse tipo de crítica, certos impressos defendiam veementemente o nazismo, sendo, possivelmente, uma ala mais radical desse movimento. De qualquer maneira,

manifestações dessa ordem só nutriam ainda mais o posicionamento dos impressos punks verificado anteriormente.



Figura 45 – *Subúrbio Oi!* São Paulo, 1989.

Colocando a bandeira brasileira ao lado da suástica e da águia nazista, o impresso “careca” é muito claro em suas convicções. Nesse fanzine, o nazismo foi colocado como sinônimo de força e liberdade, contrariando as interpretações dos impressos punks. Além disso, o escrito “Foda-se a repressão racista” evidenciava a afinidade do movimento dos “carecas do subúrbio” com a extrema-direita, isentando-se de representações para mascarar suas convicções.

Diante da infinidade de brigas, dos empecilhos oriundos do mercado underground e da postura crítica da mídia, alguns fanzines punks propuseram a união entre punks e carecas. Os primeiros impressos com essa proposta apareceram após a virada da segunda metade da década de 1980, sendo compreensíveis os motivos que nortearam essa moção. Afinal, os “carecas” haviam sido punks em outro momento, não encontravam espaço para manifestar sua arte e tinham uma vida repleta de dificuldades nos subúrbios da metrópole paulista (tal como os punks).

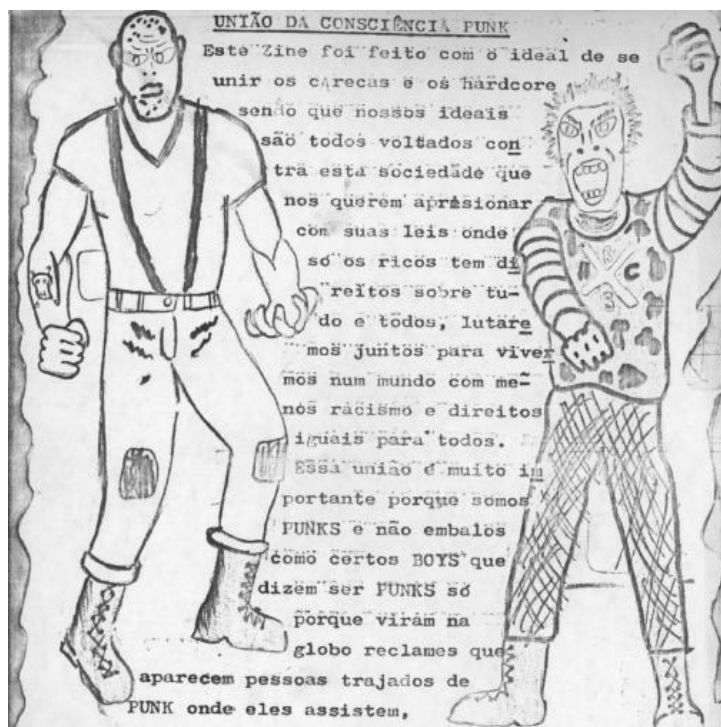


Figura 46 – *União da Consciência Punk*. São Paulo, 1989.

O desenho retrata com firmeza a proposta de união. O punk e o careca são representados olhando avidamente para frente, em um sinal de mudança de postura. As feições de grito dos personagens e os punhos cerrados denotam que o acordo do enlace acaba de ser feito. Punks e carecas, nessas condições, poderiam continuar sua luta por maior representatividade diante da exclusão histórica, econômica, política e espacial a que eram subjugados na metrópole paulista. Esses motivos podem ser interpretados e deduzidos na leitura do texto que serve de base para a proposta de união, escrito no meio dos jovens de “extrema-esquerda” e “extrema-direita”.

Apesar das iniciativas, os fanzines punks não deixam claro em que medida essa união de fato foi concretizada. Não há relatos, por exemplo, sobre eventos em que punks e carecas tenham compartilhado suas experiências estéticas, sensoriais, psíquicas e sonoras de forma pacífica. Acredita-se que a tensão entre punks e carecas sobrepunhou a maioria das iniciativas em prol de uma convivência harmônica.

Indo mais além, esse momento marcou os primeiros contatos desses jovens com uma experiência democrática, que foram repletos de atritos e tensões. A convivência entre punks e carecas não foi pacífica, porém permitiu que esses jovens refletissem sobre a condição de vida a que eram submetidos. Nessa prática

existencialista, ambos perceberam seu direito de reivindicar melhorias em seu cotidiano, com a afeição pela “esquerda” ou “direta” demarcando seus posicionamentos políticos, para, quiçá, obterem maior representatividade e espaço na sociedade paulistana.

Os punks adotaram o anarquismo como mote político. Contudo, a prática underground do movimento punk ficaria mais restrita se não fosse a implantação do circuito de fanzines. A “Punk Rock Discos”, na Galeria do Rock, também significou para os punks de São Paulo um espaço para compartilhar suas experiências e cultura. Os álbuns lançados em 1982 e os primeiros shows com maior infraestrutura fizeram emergir um “clima” eufórico, de modo que vários fanzines afirmaram que o movimento punk underground estava dando resultados expressivos (ver subcapítulo 2.1).

A criação do circuito de fanzines fixou essa nova conduta do movimento punk, que vinha caminhando com dificuldade desde o final da década de 1970. Tendo em mãos o domínio da técnica para elaboração, distribuição e circulação dos impressos, a postura política voltada para a esquerda, a expansão do mercado underground e um contexto marcado pela “onda democrática”, os fanzines punks de São Paulo exigiram maiores possibilidades e oportunidades para que os niilistas pudessem ter acesso a outros espaços da cidade, sem correr o risco de serem segregados devido à sua condição social.

Valendo-se de uma postura contestatória, os impressos punks criticaram a miséria e exclusão social, impondo e reclamando uma vida mais digna nos extremos da cidade. Protestaram contra a desigualdade social candente na metrópole, criticaram o governo Jânio Quadros, reclamaram dos preços dos alimentos no mercado, da condição de salário e emprego e do aumento das tarifas de ônibus (ver subcapítulo 2.2).

Reivindicando um ambiente urbano mais salubre, os punks teceram severas críticas ao progresso, abordando assuntos como a contaminação radioativa, o buraco na camada de ozônio, bem como a barbárie ambiental cometida em Cubatão. Ao denunciar que o meio ambiente estava em colapso, os punks tinham conhecimento de causa, afinal, a natureza em São Paulo há séculos sofre com a interferência nociva da ação antrópica (ver subcapítulo 2.3).

Aproveitando-se do espaço conquistado, os punks teceram severas críticas ainda ao Estado e seu aparato repressivo. Apresentaram nos fanzines uma parcela das repressões, coações e exageros a que os jovens de periferia eram submetidos – desnudando um dos pontos mais frágeis da democracia. Indo mais além, os niilistas procuraram dismantlar a visão criada pela mídia, que, de forma constante, privilegiou a abordagem da face violenta do movimento, sem nenhum tipo de crítica ou análise social. Essa iniciativa não acabou com as brigas internas, porém a violência entre os punks e seus atritos com os “carecas” revelaram o efeito mais nefasto e obscuro da exclusão social (ver subcapítulos 2.4 e 2.5).

De qualquer forma, os punks se posicionaram diante dos novos desafios e problemas enfrentados num país em processo de redemocratização, aspirando que sua metrópole tivesse uma feição mais democrática (em um sentido mais amplo). Pela diversidade de temas que foram abordados neste capítulo, a tese credita aos punks um papel de relevo na iniciativa de popularizar os assuntos que emergiam nesse novo cenário. Torna-se, portanto, indispensável problematizar as leituras realizadas em relação à importância do punk rock no cenário da *Nova República*, o que redimensionaria algumas interpretações acadêmicas que refutam o rock como música popular, ao mesmo tempo que atribuem aos artistas da MPB papel de protagonistas na abertura democrática. Ambas as visões, presas a um sentimento de pureza e vanguarda musical, não condizem com a parcela da realidade problematizada até então (ver capítulo 4).

Nesse quesito, com relação à cultura punk, a mídia não teve problemas em aceitá-la. Grupos de várias partes do Brasil foram incorporados ao mercado e ainda hoje cimentam o rock nacional. Contudo, a tese problematizará (ver capítulo 3) as tensões advindas dessa anexação, haja vista que a cultura underground exigia sacrifícios de seus artistas, entre eles, talvez o mais visceral e explosivo, a resistência diante do flerte do mercado midiático. Afinal, se foi justamente o ato niilista que chamou a atenção dele, como manter uma postura niilista ao mercado? Foi aí que emergiram os fatores limitantes do niilismo punk, sendo expressivo o caso do grupo Cólera, de São Paulo.

Com essas discussões, a tese poderá problematizar a trajetória dos fanzines no mercado midiático – trazendo algumas visões com relação à contribuição desse tipo de veículo de comunicação (lógica, estética, cultura e técnica) para as mídias digitais contemporâneas –, analisando especificamente a importância da colagem (ver capítulo 5).

CAPÍTULO III – NIILISMO PUNK JUVENIL: UNDERGROUND E O CÓLERA

Pretende-se neste capítulo abordar a trajetória do grupo punk Cólera, da cidade de São Paulo, desde seu surgimento até a decadência da cena. Acredita-se que o grupo em questão valeu-se de formas criativas de divulgação no underground, contribuindo para que a cena punk atingisse o seu ápice. Contudo, esse trabalho do Cólera chamou a atenção das grandes gravadoras, forçando Redson a tomar uma decisão radical: sair do underground ou ficar nele. A escolha do cantor e seus desdobramentos demonstram alguns paradoxos existentes no modo de vida do niilista punk. Neste excerto, além dos *punkzines*, são usadas como fontes algumas entrevistas de Redson extraídas do documentário “Três Acordes de Cólera”, de 2005, produzido por Paula Harumi e Thais Heinisch²⁶², e os “Boletins do Cólera”.

3.1 FANZINES: HISTÓRIAS, TRAJETÓRIAS E DIVULGAÇÃO



Figura 47 – *Inimigo de Estado*. Salvador, s/d.²⁶³

²⁶² Ver: HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólera**. Documentário (29min.). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

²⁶³ Redson à direita, Val à esquerda e Pierre ao fundo.

A banda punk paulistana Cólera, formada pelos irmãos Edson Lopes Pozzi (“Redson” - guitarra e vocais) e Carlos Lopes Pozzi (“Pierre” - bateria) junto a Valdemir Pinheiro (“Val” - baixo), foi um dos principais grupos punks do Brasil.²⁶⁴ Em uma simples pesquisa pode-se notar a importância da banda, bem como de seu mentor, Redson, para o cenário da música independente. Na foto, esse grupo de jovens niilistas mantém uma postura de protesto: guitarras empunhadas e o vocalista soltando um grito estridente, cheio de raiva e fúria. As caixas de som ao fundo e a menção ao punk ajudam a configurar uma típica fotografia de banda punk de garagem. Como pode ser observado, cenas como essa “tornaram-se fortes na década de 1980, talvez associada com o cenário sombrio de desemprego e de poucas perspectivas reais do ponto de vista da juventude da época”²⁶⁵.

A discografia do Cólera abrange vários álbuns, sendo que todos foram produzidos na cena underground. O grupo esquivou-se do flerte das grandes gravadoras²⁶⁶ daquele momento, uma vez que acreditava que a cultura punk não teria uma postura underground caso fosse regida pelas imposições do mercado fonográfico da época – envolvendo produtores, músicos, intérpretes, técnicos, engenheiros de som, advogados, publicitários, funcionários administrativos, diretores, gerentes, operários e vendedores. Tal conjuntura, de modo geral, exigiria uma conduta mais “flexível do artista”²⁶⁷, condição essa que às vezes era imperativa, já que os grupos dependiam do capital e da tecnologia das gravadoras para desenvolver seu trabalho.

²⁶⁴ Antes de “Val” fizeram parte do grupo Hélio e Kino. A formação indicada no parágrafo foi uma das mais duradouras do grupo.

²⁶⁵ ARAÚJO, Rogerio Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos 80. **Emblemas** - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC. Catalão - GO, vol.8, nº.1, 2011, p.17. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/emblemas/article/view/13055>>. Acesso em: 10/10/2015.

²⁶⁶ Leonardo de Marchi, ao discutir com Marcia Tosta Dias, alerta que a partir da década de 1970 as transnacionais produtoras de música investiram maciçamente no mercado nacional. Alega o autor que “em boa medida aproveitando-se do crescimento econômico e da abertura da economia. Assim, seguiram-se à WEA, em 1976, a Polygram e a Capitol, em 1978, a alemã Ariola, em 1979, entre outras, que, ávidas por catálogos e elencos nacionais, iniciaram uma acirrada competição no mercado. Ainda que as empresas brasileiras tenham buscado se adaptar à concorrência, a produção fonográfica do Brasil caminhou no sentido da concentração. Aos poucos, as transnacionais passaram a dominar o mercado enquanto diminuía o número de empresas nacionais, que, incapacitadas de concorrer, acabavam ou falindo ou sendo compradas pelas estrangeiras. Já nos anos 1980, das seis líderes do mercado, apenas uma era de capital nacional”. DIAS, M. T. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p.75. Apud: MARCHI, Leonardo de. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol.3, nº.7, julho de 2006, p.170-171. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/76/77>>. Acesso em: 11/09/2016.

²⁶⁷ Ibidem, p.13.

A hierarquia das grandes gravadoras não deixava que o artista se expressasse sem interferências. Contudo, o ato de divulgar o Cólera nos fanzines e suas participações em alguns programas de TV levaram o grupo a ter a oportunidade de compor o rol de artistas de grandes gravadoras – uma vez que, em geral, a conduta em torno do “faça você mesmo” se mantém relativamente rígida e impermeável até que o contrato do disco chegue à mesa.

A literatura acadêmica sobre as bandas de garagem, o rock e a juventude na maioria das vezes salienta que o “sonho” do jovem roqueiro seria gravar um disco. Entretanto, fica difícil avaliar até que ponto o Cólera almejou essa pretensão; o grupo, a partir da cultura punk, trabalhou arduamente na cena underground brasileira, consumindo avidamente a cultura de sua preferência, realçando laços identitários em torno de um grupo, de ideais e de um projeto em comum. Nesse processo, “as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo importantes nichos de negociação”²⁶⁸, e não por acaso o grupo paulistano polarizou atenções no interior dos fanzines punks.²⁶⁹

Nesse sentido, o Cólera encabeçou a coletânea do “Grito Suburbano”. Redson, por sinal, foi mentor de um fanzine, o *Vix Punk*. Em 1985, o líder modificou o nome de seu selo independente “Estúdios Vermelhos” para “Ataque Frontal”, o que resultou na gravação do primeiro álbum “Tente mudar o amanhã”. Aproveitando-se

²⁶⁸ JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock and Roll**. Mídia, gênero e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p.12.

²⁶⁹ Como os fanzines procuraram manter uma cena alternativa, a tese considera que uma parcela dos editores de impressos tinha aversão a qualquer tipo de manifestação dos punks que fosse difundida pela grande mídia fonográfica, televisiva ou impressa que não se enquadrasse nos padrões da cena underground (ver capítulo 1). Ou seja, negam aquilo que “gira em torno das ‘indústrias da mídia’, de seus produtos (filmes, novelas, programas de rádio, peças publicitárias, histórias em quadrinhos, etc.) e meios de difusão (televisão, cinema, rádio e jornal). Dentre estes, há um notório destaque para os produtos e meios audiovisuais que, com a popularização do cinema e posteriormente da televisão, tornaram-se o foco principal da circulação de sentidos e símbolos daquilo que se convencionou chamar de ‘cultura de massa’”. TROTTA, Felipe. Música e Mercado: a força das classificações. **Contemporanea** - Revista de Comunicação e Cultura. Salvador, vol.3, nº.2, jul./dez. 2005, p.182. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3459/2525>>. Acesso em: 11/09/2016. Salienta-se que a pesquisa externa a visão dos punks, sabendo que essa é passível de questionamento e investigação; contudo, como os fanzines colocaram o movimento underground para circular, a tese reconhece que os editores faziam essa cisão entre underground versus mercado de massa, o que não impediu o trabalho de investigar as aproximações e tensões que ocorreram entre essas esferas – em especial, nos capítulos 4 e 5 –, bem como envolvendo o próprio grupo Cólera, neste capítulo. Alertados por Felipe Trota, sabe-se que “os sistemas de classificação utilizados pelos vários grupos sociais para dividir e organizar seus bens e suas práticas culturais são resultado de um embate onde critérios e julgamentos estão continuamente em disputa. Classificar significa realizar uma escolha, elegendo esses critérios e nomeando as categorias. Ao mesmo tempo, as classificações fazem referência à totalidade do universo classificado” (p.186). Em suma, a polarização underground x mercado de massa é presente em boa parte dos fanzines, e é a partir dela que a tese faz uma interpretação da cena punk alternativa e do grupo Cólera neste capítulo.

do bom momento, um ano depois a banda lançou “Pela paz em todo o mundo” – e em 1987 saiu o EP “É Natal?!”. Completando esse ciclo dos anos 1980, após uma turnê underground pela Europa, o grupo formado na zona norte da cidade de São Paulo colocou em cena o “European Tour 87” e “Verde, não devaste” (1987).²⁷⁰

Através das matérias e entrevistas dos fanzines, nota-se que o grupo tinha a intenção de se impor na cena, de modo que a trajetória de seus integrantes se fundisse com a dos punks. Indo além disso, vários fanzines dos anos 1980 atribuíram ao Cólera o status de “vanguarda” do movimento punk brasileiro, criando, assim, um sentido²⁷¹ seja a partir de sua produção musical (com temáticas voltadas para o pacifismo, ecologia e antimilitarismo)²⁷², da capacidade produtiva (seu trabalho em prol da cena) ou do espaço cedido para Redson e os Estúdios Vermelhos (ver subcapítulo 3.2).

Os fanzines *Caos* (Rio de Janeiro, 1984), *Inimigo de Estado* (Salvador, s/d) e *Anti-Sistema* (São Paulo, 1984) permitem observar como o grupo ganhou espaço dentro da cena punk, a ponto de os impressos exaltarem a capacidade produtiva do Cólera, listando as principais atividades da banda mês a mês, de dezembro de 1979 a março de 1984:

Set/ 80 – Segunda formação, tocar num aniversário. Foi em Pacaembú. A banda conseguiu tirar todos os chics convidados da sala 7 onde tocavam em menos de 5 minutos. Não precisa dizer porque.²⁷³

Jan/ 82 – Entram no estúdio os INOCENTES, o Olho Seco e o CÔLERA para agravar o grito. Ainda não haviam sido feitas todas as gravações. Ainda neste mês, foi feito o primeiro fanzine chamado “FACTOR ZERO”. No dia 23 houve um outro show no mesmo teatro luso, e no dia 25 num salão (L8Danças) onde o Cólera participou plenamente, ao lado de várias outras bandas.²⁷⁴

²⁷⁰ INIMIGO DE ESTADO. Salvador, s/d.

²⁷¹ “Os valores configuram-se através de confins que, ao mesmo tempo em que funcionam como delimitadores, também alargam as possibilidades dos processos culturais. As produções de sentido atuais delimitam determinados grupos e juízos estéticos, mas também estão em uma espécie de suspensão, uma vez que seguem padrões diversos de acordo com grupos, estilos, negociações e apropriações específicas.” JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock and Roll**. Mídia, gênero e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p.14.

²⁷² ARAÚJO, Rogerio Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos 80. **Emblemas** - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC. Catalão - GO, vol.8, nº.1, 2011, p.23. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/emblemas/article/view/13055>>. Acesso em: 10/10/2015.

²⁷³ INIMIGO DE ESTADO. Salvador, s/d (grifo do autor).

²⁷⁴ Ibidem (grifo do autor).

Ambos os excertos possibilitam subentender a força e capacidade discursiva do trabalho do Cólera, pois o grupo participaria “plenamente” da cena punk underground. Ademais, o fato narrado no fanzine *Inimigo de Estado* é esclarecedor: o Cólera chegou para tocar em um show e as características de sua arte – voltada para questões sociais – teriam afastado “pessoas indesejáveis”, sujeitos de outras classes sociais (o impresso usa o termo “chic”). Por mais ampla e difusa que seja essa afirmação, a tese entende que essas matérias contribuíam para constituir todo um sentido, segundo o qual o Cólera estaria ajudando a consolidar o movimento punk brasileiro.

Indo além, a matéria deixa uma nítida impressão de que o grupo tinha potencial elevado para incomodar a elite da sociedade paulistana – fato que não deveria desagradar aos simpatizantes do movimento punk. A configuração de um discurso com forte engajamento social e a estética direta, rápida e agressiva do Cólera são fatores importantes para se compreender a polarização da banda dentro da cena. Como resultado de tais características pode-se citar o fato de o Cólera ter participado ativamente da gravação do “Grito Suburbano” e o destaque que o *Factor Zero* (primeiro *punkzine* brasileiro) conferiu ao grupo do norte da cidade de São Paulo.²⁷⁵

As viagens da banda também ganhavam destaque no fanzine *Inimigo de Estado*. A fonte ressalta a condição “ímpar” do Cólera, exaltando o esforço salutar dos seus integrantes para solidificar a cena underground também fora da cidade-matriz (São Paulo): “Nov/1983: Participa do primeiro festival punk de Rio Claro que reúne punks de lugares longínquos como Marília e Presidente Prudente.”²⁷⁶

O nomadismo das bandas era comum, e não só o Cólera percorria longas distâncias para participar de shows, cabendo lembrar que, “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidade”²⁷⁷. Todavia, nota-se como a matéria valorizava a viagem do Cólera para fazer show em Rio Claro, afinal, se ali se reuniriam punks de locais “longínquos”, a presença de Redson e dos demais integrantes era mais que obrigatória. Criava-se uma relação

²⁷⁵ O *Factor Zero* não faz menção a seus editores. Logo, não há como afirmar se o fanzine foi confeccionado pelos integrantes do grupo Cólera ou se sua citação no excerto serviu somente para marcar a importância do Cólera para o movimento punk.

²⁷⁶ INIMIGO DE ESTADO. Salvador, s/d (grifo do autor).

²⁷⁷ IANNI, Octavio. Enigmas da modernidade-mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.13-14. Apud: BENEVIDES, Márcio Fonseca. **Dos subterrâneos aos holofotes:** os nomadismos do rock fortalezense. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008, p.15-26.

de dependência entre o Cólera e as cidades que desejassem entrar no circuito de shows *undergrounds*, para, quiçá, poder encorpar o cenário do punk nacional – tão polarizado nos centros dos estados brasileiros.

Entre as 23 pequenas matérias que compõem esse “arsenal biográfico”, não há nenhuma que seja depreciativa ou que questione a capacidade produtiva do grupo, já que o fanzine, por ser uma “mídia radical”, tende a manter relações mais amenas com os movimentos que estão fora do mercado de massa.²⁷⁸ A colagem do texto analisado em outros fanzines deixa nítida a admiração dos editores, que se valiam de elogios aos integrantes do grupo e sua capacidade de produção artística, apontados como responsáveis por movimentar a cena punk:

Todo esse espaço não foi gratuito, se deve a muita luta. Os planos futuros da banda são: Fazer mais discos, pois além de divulgar o seu próprio trabalho, incentiva outras bandas a se auto produzir com mais shows e mais discos nesse enorme País. Tocar na região norte do Brasil como Recife, Salvador (de novo), Fortaleza e outras cidades... E também lançar sua nova camiseta ainda este ano!²⁷⁹

Percebe-se no excerto como o Cólera aparece como protagonista na prática da autogestão (ver subcapítulo 1.2), valorizada dentro do cenário underground. Além disso, a matéria deixa transparecer a nobreza do grupo, uma vez que, ao divulgar o seu trabalho, o Cólera estaria colaborando para a promoção das demais bandas – fato que, por sinal, foi extremamente valorizado por outros integrantes do movimento punk. O plano do grupo de realizar turnês pelo Nordeste dinamizaria a cultura punk naquela região. O enunciado, ao revelar a pretensão do grupo de lançar uma nova camiseta ainda naquele ano, inspirava nos fãs um sentimento de ansiedade diante da novidade.

Em síntese, os fanzines elegeram o Cólera como a banda que mais se dedicava à máxima do “faça você mesmo”. Matérias similares às analisadas

²⁷⁸ DOWNING, John D. H. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e nos movimentos sociais. 2ª.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.81. Ao sintetizar o funcionamento do mercado de massa, Chris Anderson afirma: “No alto, na cabeça, onde os produtos se beneficiam de canais de distribuição de mercado de massa poderosos, mas dispendiosos, predominam os aspectos de negócios. Esse é o domínio dos profissionais e, como tal, por mais que os produtores amem a profissão, trata-se também de trabalho e de fonte de renda. Os custos de produção e de distribuição são altos demais para que a economia fique em segundo plano em relação à criatividade. O dinheiro impulsiona o processo.” ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006, p.52.

²⁷⁹ SINTOMAS DEMENTES. São Paulo, 1986.

anteriormente, e tantas outras que poderiam ser elencadas, promovem na leitura dos fanzines a sensação de que o grupo Cólera lutava pelo crescimento da cena punk – e, uma vez criada essa imagem, a banda usou-a de forma constante. Não por acaso o grupo investiu pesado na divulgação do circuito de *punkzines*, dadas as potencialidades desse tipo de comunicação.

Em que pesem algumas interpretações realizadas, parte-se da premissa de que o fanzine é um gênero de comunicação democrático, pois expressa seus pontos de vista de “forma espontânea”, tal como preconiza uma mídia radical.²⁸⁰ Logo, se alguns *punkzines* dedicaram atenção ao Cólera, e se essa atenção ajuda a compreender a polarização do grupo dentro da cena, isso ocorreu de forma espontânea e livre. Sabe-se da importância que a banda paulistana havia assumido na cena underground, contudo, cumpre considerar que vários editores justificavam a frequência de notícias sobre o Cólera alegando que Redson enviava matérias de forma constante e disseminava a atividade de seu grupo, fanzine e gravadora independente:

Este zine tem como proposta básica manter uma certa variedade de assuntos, que vão desde: anarquismo à bandas de literatura. No que diz respeito a matérias referente a bandas, nós temos recebido cartas criticando o fato do zine publicar muita coisa a respeito do Cólera; que acham ser um absurdo. Mas o fanzine é que nós só publicamos o que nos chega à mão, e o Cólera é a única banda que envia notícias, assim sendo nós publicamos. As bandas que quiserem enviar material podem fazer-lo que será publicado. A intenção máxima deste zine é ser aberto e livre a quem se interessar.²⁸¹

No fanzine *Pânico*, o Cólera aparece listado como um dos seus principais colaboradores. No editorial, um punk de nome não divulgado afirmava que seu impresso tinha a pretensão de ser muito mais diversificado do que já era (de fato, o fanzine é bem organizado e rico em conteúdo). Para cumprir tal objetivo, seria necessário que outras bandas se comunicassem com o editor, uma vez que sem o envio de materiais a prática da autogestão cairia por terra. Em face das críticas, o *punkzine* tratou de se defender, ratificando que o Cólera era o grupo que mais enviava materiais para o editor e por isso tinha um espaço maior dentro do

²⁸⁰ DOWNING, John D. H. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e nos movimentos sociais. 2ª.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.81.

²⁸¹ PÂNICO. São Paulo, 1986.

impresso. Ademais, ficava claro que, se os demais punks agissem como os integrantes do Cólera, teriam maior divulgação e publicação, o que resultaria em mais diversidade temática no fanzine, cimentaria o trabalho dos grupos dentro da cena, fortaleceria o underground e ainda manteria ativa a prática da autogestão do movimento punk brasileiro.

De qualquer maneira, as entrevistas de Redson colocavam o Cólera como uma banda ativa dentro da cultura punk, almejando difundir suas características sonoras, artísticas e visões de mundo.²⁸² Via de regra, o artista celebrava o êxito das atividades do grupo no cenário underground.

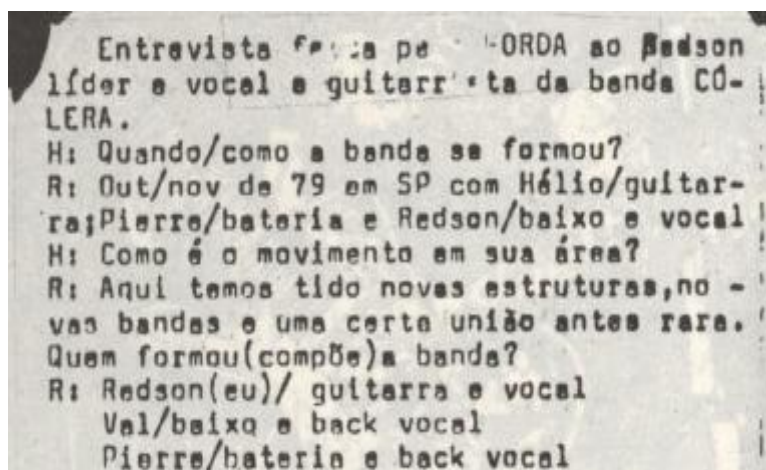


Figura 48 – *Horda*. Salvador, s/d.

Ao ser questionado pelo editor do *Horda* sobre o movimento em sua área, Redson afirmou que contava com boa infraestrutura e uma certa união antes rara. Essa combinação, como pôde ser observado ao longo da tese (ver subcapítulo 1.2), seria “sonho de consumo” para qualquer punk niilista que desejasse integrar-se à cena. Infraestrutura e união foram fatores que faltaram ao movimento punk, mas a resposta do cantor indicava que o Cólera contava com ambos. De fato, olhando todos os desdobramentos – gravação do “Grito Suburbano”, criação da Ataque Frontal, a convivência na Punk Rock Discos, a produção de álbuns independentes e

²⁸² No que se refere à análise das entrevistas, a tese vale-se de alguns princípios de David Silverman, que afirma que o ato de investigação a partir de entrevistas envolve dois pontos fundamentais: a análise do conteúdo e a análise das estruturas narrativas – que podem ser estudadas sistematicamente, uma vez que possuem elementos mais ou menos organizados e com certos padrões de disposição nos quais pode-se problematizar a relação que foi estabelecida entre os agentes. Ver mais: SILVERMAN, David. **Interpretação de dados quantitativos**. Métodos para análise de entrevistas, textos e interações. 3ª.ed. Tradução de Magda França Lopes. São Paulo: Artmed, 2009, p.148-155.

a publicização do grupo no interior dos fanzines –, percebe-se que a banda em questão teve acesso a uma parte do movimento punk paulista que possuiu uma força considerável, fazendo face às dificuldades da manutenção da cena underground. Considerando as peculiaridades desse tipo de mercado, por ser piramidal, o Cólera atingiu o topo em um curto espaço de tempo.

Redson fazia questão de dizer que gostaria de ter contato com um movimento punk transformado e modificado. Mostrava em suas entrevistas que estava descontente com a cena e com os punks – o cantor tecia críticas ácidas à falta de organização e de diálogo que imperava entre os grupos. A violência, em sua visão, dificultava a prática da autogestão e afastava pessoas que poderiam ter afeição ou simpatia pela causa underground. E não por acaso o cantor defendia com vigor o pacifismo – tanto nas entrevistas concedidas a editores de fanzines como nas canções.

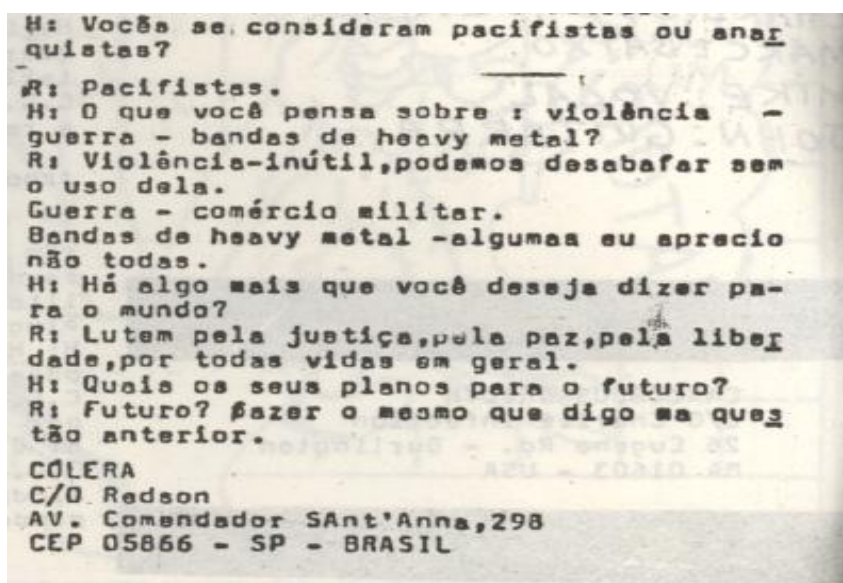


Figura 49 – Horda. Salvador, s/d.

Em cinco respostas extraídas de uma entrevista extensa, nota-se que Redson colocou o pacifismo no centro de todas elas. De imediato, refutou o anarquismo, mesmo participando de um movimento cultural que traz a pretensa alcunha política e as exigências sociais da extrema-esquerda. Se não coadunasse com princípios anarquistas, seria pouco provável que o Cólera tivesse êxito em um mercado underground. De qualquer forma, diante da pergunta estruturada de forma maniqueísta, Redson não titubeou e voltou-se para a primeira opção.

Flertando com os pacifismos, observa-se como o cantor ao longo da entrevista manteve-se afastado de qualquer tipo de rótulo relacionado a violência, pois, segundo ele, as prioridades para o presente e o futuro seriam o engajamento em lutas em prol da justiça, paz e liberdade. Assim, circunscrito à própria limitação natural da fonte, o Cólera manteve essa postura durante sua trajetória, pois sabia o quão nocivas eram as brigas para o movimento punk. Em entrevistas concedidas mais recentemente, o líder do Cólera expressou essa mesma postura e ainda reconheceu a quantidade de brigas que existiam entre os punks.²⁸³

Nessa relação entre o Cólera e os editores, vale considerar que os jovens que criavam fanzines nos anos de 1980 em sua maioria admiravam o trabalho de Redson e seu grupo. E, já que para muitos niilistas o Cólera fazia o punk paulista “girar”, ao grupo caberia um “status” diferenciado. Ademais, diante de um movimento que ficou conhecido pelo seu caráter violento, o pacifismo de Redson chamava a atenção dos editores. Logo, a questão que se coloca é: como o cantor do Cólera foi assumindo uma relativa liderança? Afinal, acredita-se que os editores de fanzines esperavam dos integrantes do grupo respostas diferentes das de outros grupos no ato da entrevista.

Em síntese, pode-se inferir que Redson assumiu uma condição de autoridade através de uma dominação carismática²⁸⁴ e, não por acaso, fez várias críticas aos punks, mesmo dependendo deles, para poder disseminar sua arte – não raras vezes disse que não tinha viés anarquista. Além disso, orquestrou dentro da cena punk instrumentos de divulgação que não faziam parte da cultura underground

²⁸³ Redson, no documentário “Três Acordes de Cólera”, de 2005, produzido por Paula Harumi e Thais Heinisch, mantém a mesma postura que foi problematizada a partir da análise dos fanzines dos anos 1980. Além disso, João Gordo (líder dos Ratos de Porão) e Kid Vinil (cantor, radialista e compositor) também endossam no vídeo as opiniões do líder do Cólera. Ver: HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólera**. Documentário (29 min). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

²⁸⁴ “A dominação carismática é um tipo de apelo que se opõe às bases de legitimidade da ordem estabelecida e institucionalizada. O líder carismático, em certo sentido, é sempre revolucionário, na medida em que se coloca em oposição consciente a algum aspecto estabelecido da sociedade em que atua. Para que se estabeleça uma autoridade desse tipo, é necessário que o apelo do líder seja considerado legítimo por seus seguidores, os quais estabelecem com ele uma lealdade de tipo pessoal. Fenômeno excepcional, a dominação carismática não pode estabilizar-se sem sofrer profundas mudanças estruturais, tornando-se, de acordo com os padrões de sucessão que adotar e com a evolução do corpo administrativo ou racional-legal ou tradicional, em algumas de suas configurações básicas.” TRAGTENBERG, Maurício. Apresentação. In: WEBER, Marx. **Os Economistas**. Tradução de Maurício Tragtenberg, Waltensir Dutra, Calógeras A. Pajuaba, M. Irene de Q. F. Szmrecsányi, Tamás J. M. K. Szmrecsányi. São Paulo: Nova Cultural, 1997, p.15.

(caso do fã-clube e dos “Boletins do Cólera”), dialogando mais com a mídia de massa do que com aquela relacionada ao meio alternativo.

Endossando uma parte dos argumentos da tese, a maioria dos fanzines dos anos de 1980 retratava o Cólera como um grupo desprovido de qualquer tipo de estrelismo, pois seu intento estaria em divulgar a cena – propagando, assim, a paz entre os punks. Como salientou o *Sintomas Dementes*:

É claro que toda essa atividade não conseguiu fazer o estrelismo subir na cabeça dos membros da banda que continuam na batalha para divulgar suas mensagens de liberdade para quem quiser captá-la.²⁸⁵

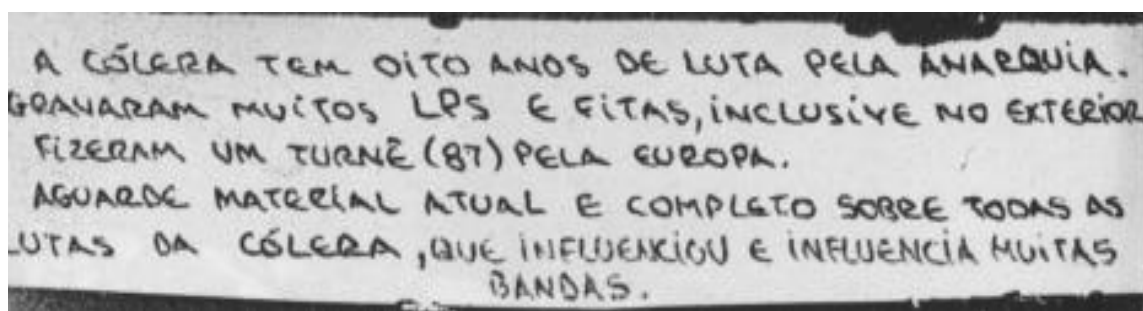


Figura 50 – *Auto Defesa*. Teresina, 1985.

Nota-se como os *punkzines* de São Paulo e de Teresina, bem como as outras fontes, atribuem ao Cólera uma simbologia de “vanguarda” alinhada com os princípios de união, luta, humildade e paz, que deveriam ser seguidos pelos demais integrantes do movimento punk. Afinal, Redson e seu grupo sintetizariam na esfera prática o modo de fazer autogestão, e não sem razão o fanzine *Auto Defesa* colocava a banda como incentivadora dos princípios da anarquia, mesmo Redson declarando não se considerar anarquista.

Em face de um movimento que na teoria primava pela união e coletividade, mas sempre esteve repartido na esfera prática, a conduta do Cólera seria um caminho aberto a novas possibilidades, que poderiam auxiliar na condução de algumas manifestações culturais provenientes do anarquismo e niilismo. Não há dúvidas de que o grupo acabou se tornando um modelo de como fazer e atuar na cena underground, haja vista as matérias e entrevistas dos *punkzines* exaltando a

²⁸⁵ SINTOMAS DEMENTES. São Paulo, 1986.

credibilidade e luta do Cólera em torno da causa punk; logo, concedendo a Redson e seu grupo autoridade para impor suas pretensões.

No entanto, cabe salientar dois pontos. Primeiro, levando em consideração a repercussão do Cólera, os fanzines davam certa prioridade ao grupo, uma vez que sintetizaria uma parcela expressiva do desejo do niilista punk. Além disso, qualquer impresso poderia estampar matérias e entrevistas do Cólera em seu corpo almejando deixar sua produção mais atrativa. Segundo, tal como indicou o *Auto Defesa*, o Cólera foi um dos primeiros grupos punks do Brasil, junto com Al-5, Restos de Nada e Aborto Elétrico – banda punk brasileira conhecida no cenário musical brasileiro principalmente pela sua composição artística, incluindo integrantes de bandas que ainda hoje fazem sucesso (Capital Inicial e Legião Urbana). Dito de outro modo, qualquer editor de fanzine que fosse contar a história do punk underground no Brasil, inexoravelmente, teria de citar a banda que tinha como líder Redson.

Afora essa aparição constante nos fanzines, os integrantes do Cólera engajaram-se na causa punk participando de inúmeros shows; gravaram LPs em selos alternativos; ajudaram na divulgação de outras bandas; e estabeleceram contato com punks estrangeiros (ver subcapítulo 1.2). O grupo ainda conseguiu uma proeza considerável para o movimento punk do país: realizou um “tour” pela Europa, em 1987, durante cinco meses. Nessa experiência, o Cólera tocou ao lado do Disorder (Inglaterra), Inferno (Alemanha), Afflicted (Holanda), Megazione (Itália) e Broken Bones (Inglaterra) – bandas que tinham grande aceitação no underground brasileiro.

Pode-se concluir que as matérias e entrevistas nos fanzines punks narraram histórias e trajetórias do grupo Cólera com o intento de divulgar a banda e o movimento punk, sendo que Redson e os demais integrantes deveriam servir como exemplos para os demais punks – vide a insistência do cantor na prática da autogestão, a sua luta pelo movimento, a defesa do pacifismo e sua “aura” de vanguarda. Por conseguinte, o Cólera, para uma grande parcela dos fanzines, tornou-se sinônimo de uma atitude underground que deu certo, mesmo com todas as dificuldades existentes nesse mercado.

Apesar dessa construção, o grupo não escapou ileso das críticas. Ao participar de programas de TV, criar seu próprio fã-club, receber o flerte do mercado de massa e insinuar que havia poucos punks lutando pelo movimento,

começaram a surgir fanzines tecendo críticas severas à banda. Essa atmosfera adversa coincidiu com a decadência artística da proposta do punk niilista, que gerou modificações em toda a estrutura da cena underground – afetando inclusive a estética dos fanzines. Para entender esses desdobramentos, a tese analisa no próximo subcapítulo como os *punkzines* abordaram o desempenho do Cólera dentro e fora do underground.

3.2 O CÓLERA: PUNK E UNDERGROUND

Como já ressaltado, o grupo Cólera conseguiu se sobressair na cena punk underground. A gravação dos LPs “Grito Suburbano” e “O começo do fim do mundo”, o show no Sesc Pompéia, a criação de um circuito de fanzines e a mediação direta da “Punk Rock Discos” são fatores que servem de argumento para os niilistas considerarem o ano de 1982 como o ápice do movimento punk brasileiro. Contudo, o Cólera atingiu seu topo posteriormente – gravou alguns LPs (todos independentes), investiu maciçamente na divulgação de sua arte e sua gravadora nos fanzines, estruturou seu fã-club, realizou turnês nacionais e uma internacional, concedeu entrevistas para dezenas de rádios e participou de alguns programas de televisão na Tupi, Cultura, Globo e Bandeirantes. Dessa forma, a partir de 1982 o grupo obteve um crescimento, driblando as limitações impostas pelo seu nicho de mercado.

De acordo com a proposta do subcapítulo, busca-se investigar a atuação do Cólera junto ao fanzines (ou seja, dentro do underground) para, posteriormente, discutir a sua relação fora do underground, valendo-se a análise de fanzines e alguns vídeos encontrados na internet. Tal complemento torna-se indispensável, uma vez que os impressos “silenciam” as participações da banda em outras ramificações de mercado.

Redson, imerso em sua cultura niilista, tinha uma conduta eufórica com relação ao movimento underground do qual fazia parte. Em seu fanzine *Vix Punk* divulgou o “Grito Suburbano” de forma criativa: ele pegou a capa e a contracapa do álbum, repletas de fotos de seu público e das bandas que compõem o trabalho, e fez comentários pontuais sobre cada sujeito representado na arte do disco. Para justificar o porquê dessa atitude, disse: “As 16 fotos que vem na capa do Gr. SUB

[Grito Suburbano] são uma prova da presença em massa da agitação punk em S. PA. [São Paulo]”²⁸⁶



Figura 51 – *Vix Punk*. São Paulo, 1982.

Sobre o sujeito que está no centro do recorte, o “editor” (o fanzine não indica o nome de Redson) comentou:

Aquele indivíduo quase que careca, olhando feio para o lado, com uma água e mais dois botões no jaquetão... Esse é um punk muito diferente. Pode-se dizer que é até mais desceite do que outros que deturpam e censuram. Isso por que é na verdade diferente. Ele está em todos os shows e nunca esquece do seu jaquetão.²⁸⁷

Percebe-se como, através dos fanzines, Redson buscava criar laços com outros sujeitos com gosto musical similar, como se observa na recordação do artista acerca da assiduidade do niilista de jaqueta em seus shows. Além disso, o artista deixa claro que a conduta dos indivíduos seria muito mais importante para o movimento do que elementos essencialmente estéticos – “já que os sentidos das expressões roqueiras se manifestam assim às práticas cotidianas”.²⁸⁸

²⁸⁶ VIX PUNK. São Paulo, 1982. Ressalvas feitas pelo autor.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock and Roll**. Mídia, gênero e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p.19.

De qualquer maneira, a arte do álbum valoriza aqueles sujeitos que consomem a música punk, pois é no ato do consumo que se tem a criação de uma série de códigos e a construção de toda uma rede repleta de significados, que, de modo geral, sintetizaria a trajetória do grupo Cólera no movimento underground brasileiro.²⁸⁹ Afinal, o “Grito Suburbano” só saiu do plano das ideias na medida em que novos niilistas passaram a integrar o mercado underground, o que motivou o Cólera a produzir seus trabalhos e divulgá-los através dos *punkzines*.



Figura 52 – *Anti-Sistema*. São Paulo, 1985.

Na capa do álbum “Tente mudar o amanhã”, os integrantes da banda expressam um sentimento de mudança, criando um jogo de “enunciados que vão se encontrar na relação que outras práticas mantêm com sistemas não linguísticos”²⁹⁰, fazendo com que todo o enunciado se torne inseparável do “contexto” do qual “abstratamente se distingue”.²⁹¹ Ou seja, a capa do trabalho insinuava que o Cólera era um grupo de protesto e dialogava com aquilo que estava sendo proposto pela

²⁸⁹ ROCHA, E. Cenas do consumo: notas, idéias, reflexões. *Semear*. Rio de Janeiro, nº.6, 2002, p.89. Apud: MATTA, João Ricardo Nobre. **Consumo de propaganda**: relação dos jovens com o universo contemporâneo das mídias. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013, p.13.

²⁹⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª.ed. Tradução de Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p.96.

²⁹¹ *Ibidem*.

cultura punk. Redson, Pierre e Val tocam guitarra, baixo e bateria com força e rigidez – as bocas estão abertas, simulando gritos estridentes. Na parte superior à esquerda, o cantor do Cólera resplandece com a mão direita aberta, em um sinal de entrega ao movimento de protestação.

O enunciado em torno dos integrantes do Cólera foi construído de modo que não divergissem da perspectiva de seus fãs; portanto, tentava-se criar entre público e banda uma relação de proximidade e afetividade. Alegava-se que esses jovens estariam usando a música para criar canais de comunicação com outros jovens niilistas – que também estariam ávidos e receosos. Acredita-se que a construção surtiu efeito, pois, dentro do circuito underground, o álbum em questão conseguiu um espaço significativo – autorizando o Cólera a expandir o seu leque de atividades dentro do movimento punk brasileiro.



Figura 53 – *Anti-Sistema*. São Paulo, 1985.

Propagandas dos shows do Cólera eram comuns nos fanzines. Esta veiculada no *Anti-Sistema* conferia destaque à banda, uma vez que se tratava de um evento organizado pela “Ataque Frontal”, em detrimento dos outros grupos que se apresentariam – oferecia, inclusive, preço promocional para aqueles que recortassem o excerto do fanzine e levassem consigo ao show. Desse modo, pode-se verificar que o Cólera trabalhava com uma proposta de divulgação eclética dentro da cena underground, criando sua “própria imagem acima de si mesmo e do ambiente”²⁹², tecendo sua identidade de acordo com “signos e códigos de

²⁹² RODRIGUES, C. Fissures in the Mediascape: a Comparative Analysis of Citizens Media. Cresskill: Hampton Press, s/d, p.2. Apud: DOWNING, John D. H. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e nos movimentos sociais. 2ª.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.89.

escolha”²⁹³ e rompendo com a imposição de “fontes externas”²⁹⁴. Ou seja, valeu-se do espaço democrático dos fanzines para externar suas propostas artísticas de forma criativa e livre.

Nesse sentido, nota-se que a divulgação de grupos undergrounds nos fanzines, mesmo que atingissem um público limitado – e de fato era –, consistia na melhor forma de propagar a sua própria arte, diversificando-a. Salienta-se, contudo, que a liberdade para divulgar os mais diversos assuntos é uma das características mais fascinantes desse tipo de comunicação que se chama fanzine.²⁹⁵

Focado na ideia de difusão da arte com liberdade, o *Anti-Sistema* reservou um espaço para mencionar detalhes da produção do álbum e da organização do evento.²⁹⁶ Além disso, valeu-se de linguagens múltiplas para divulgar o grupo paulistano.

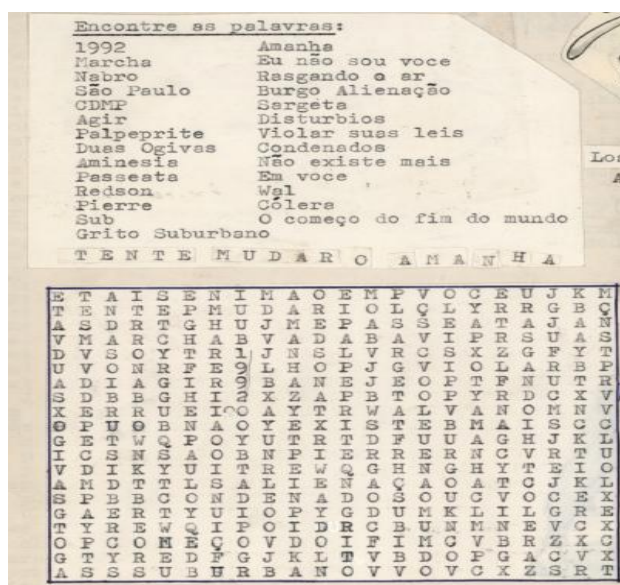


Figura 54 – *Anti-Sistema*. São Paulo, 1985.

²⁹³ Ibidem, p.89.

²⁹⁴ RODRIGUES, C. Fissures in the Mediascape: a Comparative Analysis of Citizens Media. Cresskill: Hampton Press, s/d, p.2. Apud: DOWNING, John D. H. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e nos movimentos sociais. 2ª.ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

²⁹⁵ MAGALHÃES, Henrique. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. 3ª.ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

²⁹⁶ Com isso, sabe-se que o álbum contém 20 músicas, além de fotos, imagens e histórias da banda. Ademais, tem-se conhecimento de que o trabalho demorou dois meses para ser produzido e o Cólera pretendia lançar o disco no Rio de Janeiro e Salvador. Por fim, há uma atmosfera elogiosa em torno da qualidade da gravação, que “sem dúvida nenhuma o melhor até agora lançado no Brasil”. Ver: ANTI-SISTEMA. São Paulo, 1985.

Todas as 20 canções do álbum, os nomes dos integrantes do Cólera – Redson, Pierre e “Wal” (Val) – e referências à gênese do grupo (“Grito Suburbano” e “O começo do fim do mundo”) poderiam ser encontradas na “cruzadinha”. Não há como mensurar a proximidade entre o Cólera e o editor do fanzine, Carlão. Todavia, levando em conta que o leitor do impresso pagaria mais barato para participar do evento na Lira Paulistana, bem como que o fanzine concedia um amplo espaço para a divulgação do show, pode-se inferir que ambos tinham certa proximidade. De qualquer maneira, a fonte ajuda a refletir sobre a forma criativa como o grupo Cólera promoveu a sua divulgação e ao mesmo tempo foi divulgado, criando canais de interatividade com seu público, atrelando a arte “à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e a riqueza de sentido”²⁹⁷. Indo além, quando um fã fosse encontrar na “cruzadinha” palavras relacionadas ao Cólera, poderia memorizar com cuidado todos os verbetes referentes ao novo álbum da banda.

Como já destacado, o grupo investiu suas energias para divulgar o nome da banda na cena underground, o que acabou gerando uma condensação das atividades da cena nas pretensões do Cólera – inclusive para propagandear o seu centro de distribuição (Estúdios Vermelhos) e a gravadora independente (Ataque Frontal). Redson e seu grupo elaboraram táticas²⁹⁸ visando manterem-se ativos no mercado underground, multiplicando as formas de divulgar sua banda, em um momento em que esse tipo de cena alternativa mostrava-se frágil, porém continha agentes dispostos a vivê-la com intensidade, buscando usufruir uma arte livre das amarras e características do mercado de massa.

²⁹⁷ PLAZA, Júlio. Arte e Interatividade: autor - obra - recepção. **ARS**. São Paulo, vol.1, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v1n2/02.pdf>>. Acesso em: 10/10/2015.

²⁹⁸ “A tática é um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto, como uma fronteira que distinga o outro com totalidade visível. A tática só tem por lugar o outro. Ela se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias.” CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª.ed. Tradução de Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p.101.

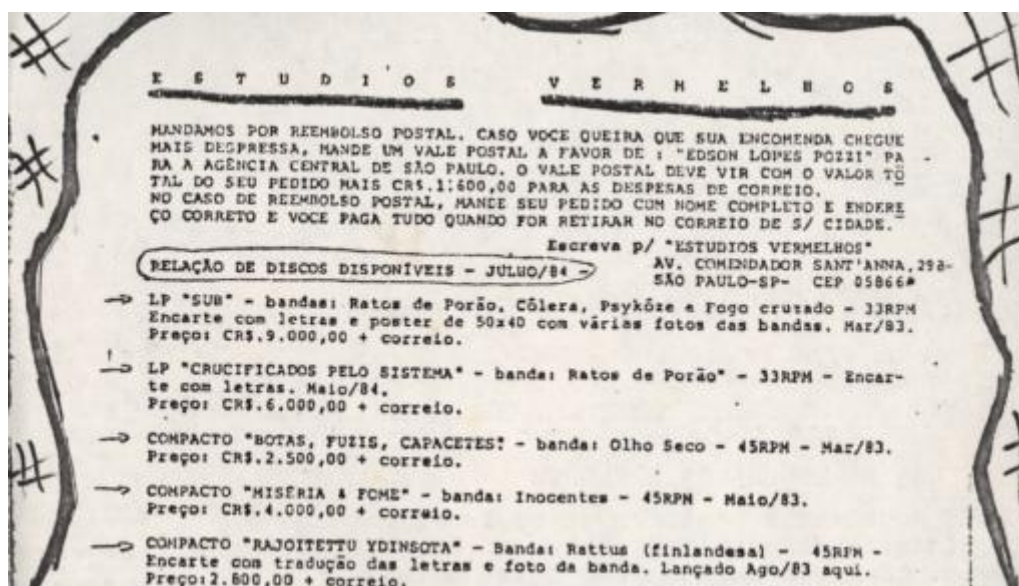


Figura 55 – Caos. Rio de Janeiro, 1984.

Com a gradativa polarização da banda Cólera, foi se tornando cada vez mais constante a elaboração de estratégias²⁹⁹ para captar recursos. Vários fanzines fazem menção aos catálogos oferecidos pelos “Estúdios Vermelhos”. Em todos, o modo é similar: o pedido seria concretizado a partir do reembolso postal em nome de Edson Lopes Pozzo (Redson). Os trabalhos listados nos diferentes catálogos mudam pouco, uma vez que a cena punk underground não encontrava capital suficiente para investir maciçamente na produção de discos. As oscilações no preço também são ínfimas, já que um aumento exponencial no valor diminuiria as vendas – que já eram poucas – e poderia gerar desgostos entre a distribuidora de Redson e seu público.

Por mais “tímido” que possa aparentar o catálogo, salienta-se que aí está a maioria dos LPs que foram produzidos na esfera do *underground*. Observa-se ainda que os discos vendidos pelos “Estúdios Vermelhos” eram iguais àqueles divulgados no fanzine americano *BC Tapes* (ver subcapítulo 1.2), reforçando o relativo caráter piramidal do movimento punk underground, que, porém, não invalida a tentativa dos integrantes do Cólera de se organizar à margem do circuito das grandes gravadoras. Pelo que foi analisado até então, nota-se que o dito mercado underground não deixa

²⁹⁹ A estratégia é o cálculo das reações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ambiente. Ele postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base à gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª.ed. Tradução de Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p.46.

de ser solidário e autogestionário, independentemente da polarização da banda e seu patamar de destaque na pirâmide.

Dentro dessa perspectiva de análise, nota-se também como o Cólera realizou centenas de shows pelo país. Os fanzines divulgaram e comentaram os eventos, havendo uma verdadeira apologia deles. Garra, luta, vibração, energia, consciência e protesto aparecem com frequência para qualificá-los.

Mudando de assunto, vou falar do I. Festival Punk no Circo Voador. O festival não foi lá essas coisas, porque a maioria das bandas foram prejudicadas pelo som que estava uma merda. Apesar do lixo total, as bandas se saíram bem. Cólera foi a banda mais chocante, apesar de pegar o fim da linha.³⁰⁰ [...] Enquanto as bandas se esforçavam para ouvir o próprio som, a punkarada se acabava e extravasava todo o ódio e repressão que guardamos e que explode com zueira do som do hardcore.

O excerto também enaltece o desempenho das bandas cariocas Descarga Suburbana, Eutanásia e Coquetel Molotov. O problema técnico foi mencionado constantemente na resenha crítica do evento, afinal, a sonoridade agressiva do punk e o canto estridente, difícil de ser compreendido, tiveram suas pretensões prejudicadas por falhas na aparelhagem. Por mais que o editor considerasse que o show foi ruim, exaltava a participação do Cólera como a mais “chocante”, mesmo pegando o “fim da linha” (subtende-se que foi o último grupo a tocar). Ao tratar do Primeiro Festival Punk do Rio, o Cólera aparecia como protagonista, tendo em vista sua “aura” de vanguarda do punk brasileiro. Ainda endossando essa polarização do Cólera, o *Revolta do Subúrbio* exclamou: “E o cólera enfim em Porto Alegre num show que ficou na história [...] e só nos resta esperar o resto do pessoal lá de cima.”³⁰¹

De qualquer modo, os shows tinham importância, pois ali eram tecidas novas redes de sociabilidade. Para essa cultura, que era tão segregada nos espaços urbanos, os shows materializariam as pretensões dos niilistas punks. Eles acreditavam que poderiam mudar a sociedade – para um modelo autogestionário, anarquista e anticapitalista – e o show seria um caminho para a concretização dessas heterotopias.³⁰²

³⁰⁰ HORIZONTE NEGRO. Rio de Janeiro, s/d.

³⁰¹ REVOLTA DO SUBÚRBIO. São Paulo, s/d.

³⁰² “[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que foram desenhados pela própria instituição da sociedade, e que são tipos de contra-localizações, tipos de utopias efetivamente realizadas dentro

O depoimento extraído do fanzine permite subtender que os demais grupos não tinham esse mesmo engajamento do Cólera no cenário underground – afinal, os punks da cidade estavam ávidos por ouvir ao vivo as outras bandas “lá de cima” (logo, de São Paulo). A leitura dos fanzines examinados deixa claro que dezenas de grupos surgiram nesse fervor punk; contudo, somente o Cólera se valeu dessa publicização diversificada no interior dos impressos. Não há nenhum intento de rebaixar a atitude niilista dos outros grupos, como Ratos de Porão ou Inocentes, por exemplo, mas cabe problematizar de forma mais aprofundada como o Cólera se colocou no universo dos *punkzines*.

Em outra turnê pelo sul do Brasil, o Cólera relatava no *Pânico* a epopeia por que passaram: chegaram em Curitiba às seis da manhã de uma quinta-feira, passaram o dia todo bebendo e conhecendo os punks da cidade, tocaram à meia-noite durante 40 minutos, trocaram informações e “apertos de mão”, e, logo em seguida, embarcaram para Blumenau, indo dormir em Brusque na sexta à noite.³⁰³ A matéria pressupunha que o Cólera trabalhava arduamente e “incansavelmente” pela causa punk, o que geraria certo reconhecimento ao grupo, que ganharia novos fãs ou fortaleceria laços já existentes – uma vez que os punks “encontram-se nos espaços de lazer e identificam-se por curtirem o mesmo som, terem ideias parecidas e gostarem da proposta dos grupos”.³⁰⁴

É a partir dessa luta pelo reconhecimento que se pode entender por que o grupo passou a assimilar elementos da dita grande mídia³⁰⁵ radiofônica, televisiva e

das quais as localizações reais, todas as outras localizações reais que se pode achar no interior da cultura são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas, tipos de lugares que se encontram fora de todos os lugares, ainda que, entretanto, eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, como são absolutamente outros do que todas as localizações que eles refletem e das quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, as heterotopias.” FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Tome 2 - 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, p.1.574-1.575. Apud: VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Sobre espaço público e heterotopia. *Geosul*. Florianópolis, vol.24, nº.48, jul./dez. 2009, p.11. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:uGwtRVKITcIJ:scholar.google.com/+defini%C3%A7%C3%A3o+de+heterotopias&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5>. Acesso em: 22/03/2012.

³⁰³ PÂNICO. São Paulo, 1986.

³⁰⁴ TURRA NETO, Nécio. **Enterrado vivo**: identidade punk e território em Londrina. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p.51.

³⁰⁵ A grande mídia neste trabalho é interpretada de acordo com as premissas de Francisco Fonseca, que a vê através de sua face mercantil e como um ator político e ideológico. Diz o autor, seguindo a perspectiva de Maria Helena Capelato, que a grande mídia deve ser compreendida “[...] fundamentalmente como um instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social”. CAPELATO, M. H. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988, p.19. Apud: FONSECA, Francisco C. P. *Mídia e Democracia: Falsas Confluências*. *Revista de Sociologia Política*. Curitiba, nº.22, jun. 2004, p.16. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n22/n22a03>>. Acesso em: 11/09/2016. Ainda segundo o pesquisador, “a mídia movimenta-se e nutre-se desse

fonográfica. Na mesma turnê do Cólera pelo Sul, narrada pelo fanzine *Pânico*, o grupo, ao chegar em Curitiba, se surpreendeu ao ler o jornal *Tribuna*, que trazia, segundo o líder da banda, “uma enorme foto da gente na capa do disco, grande matéria, toda a informação sobre o Cólera. Isso animou”. Já em Blumenau os integrantes deram uma entrevista para a TV RBS, que hoje é filiada da Rede Globo; e em Brusque, concederam três entrevistas para “as três únicas” rádios da cidade.

Outras incursões pelo mercado de massa, ou seja, fora do underground, foram noticiadas nos fanzines (embora nem sempre) ou em outras fontes de pesquisa. Já no início dos anos de 1980, o grupo Cólera, extremamente jovem, apresentou-se no programa Olimpo, da extinta TV Tupi. Apesar de não ter ido ao ar, pois o canal fechou naquela semana, a exibição da banda consta no documentário “Botinada: a origem do punk no Brasil”, produzido por Gastão Moreira.³⁰⁶

Em 1983, o Cólera participou do “Fábrica do Som”, da TV Cultura. Comandado por Tadeu Jungle, o programa tinha afeição pelo rock, sendo que ali se apresentaram Titãs, Ultraje a Rigor, Raul Seixas, Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho. No dia da exibição do Cólera, os punks que estavam na plateia começaram a dançar o “*mosh pit*” (ou roda-punk, em que os participantes dão cotoveladas, correm, pulam e empurram uns aos outros). Redson, depois de entoar a canção Subúrbio Geral, disse: “‘A’, ‘A’ de anarquia para todos aqui, dos punks aos burgueses! ‘A’ de anarquia!”³⁰⁷

As apresentações na TV Tupi e na Cultura foram relatadas em alguns fanzines. Contudo, não há nenhuma menção nos impressos à presença do Cólera no programa “Mixto Quente”, da Rede Globo de Televisão, em 1985. A atração, lançada aproveitando o sucesso do Rock in Rio, teve seu palco preenchido com vários grupos de rock comercial: Camisa de Vênus, RPM, Barão Vermelho e Ultraje a Rigor. Redson, com camiseta do LP “Pela paz em todo o mundo”, cantou de forma emotiva.³⁰⁸ Contudo, essa apresentação não foi relatada nos fanzines.

ambiente indefinido constituído pelo interesse e pela opinião privados mas que se manifestam como públicos. Por mais que possam também atuar em uma perspectiva pública, sempre estarão presos os meios de comunicação privados a interesses e compromissos privados e mercantis e, o que é essencial, desprovidos de controles efetivos por parte da sociedade e do Estado” (p.19 -20).

³⁰⁶ MOREIRA, Gastão (Dir.). **Botinada: a origem do punk no Brasil**. DVD (75 min). St2 Video, 2006.

³⁰⁷ Fábrica do Som. Programa apresentado por Tadeu Jungle. TV Cultura, 1983. Cf.: MARCIO LACORDE. Cólera: Subúrbio Geral - Fábrica do Som, 1983 + Medo - Mixto Quente, 1985. 2 jun. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SPNxSjMPuro>>. Acesso em: 25/06/2015.

³⁰⁸ Mixto Quente. Programa dirigido por Vitor Paranhos. Rede Globo de Televisão, 1985. Cf.: Ibidem.

Por fim, em 1986, o Cólera se apresentou no “Perdidos na Noite”, da Rede Bandeirantes. Os punks dos Ratos de Porão, Garotos Podres e Inocentes também estiveram por lá. Redson, “ao lado” de Fausto Silva, usava camiseta divulgando seu novo LP. Em dado momento, o apresentador permitiu que o grupo estendesse uma faixa com os dizeres “Pela Paz em todo o Mundo”. Logo em seguida, Faustão emendou: “A mensagem do Cólera, ao vivo, nos Perdidos na Noite”.³⁰⁹ Na segunda metade da década de 1980, além dos “Boletins do Cólera”, foi encontrado um fanzine que fez menção ao feito: *o Pânico* (São Paulo, 1986), que, por sinal, recortou e colocou uma parte do Boletim do Cólera que aludia ao fato.

Cabe destacar que os fanzines silenciaram a participação dos punks na grande mídia. Grosso modo, tal atitude dos grupos não estava alinhada com a perspectiva do niilismo punk, que os impressos refletiam. Ora, essas exposições em programas de auditório minariam a prática da autogestão, fundamental para o bom funcionamento da cena underground. Ademais, frisa-se que o flerte com o mercado de massa seria uma afronta para os editores de impressos, uma vez que o seu trabalho artesanal de confecção de *punkzines* (a partir do recorta e cola) ficaria em segundo plano.

Salienta-se que ficou difícil para o Cólera negar essas participações, o que não significa que o grupo tenha deixado a bandeira do underground. Dada a conduta de Redson, para a presente tese, as incursões do Cólera pela mídia televisiva serviriam mais para difundir um legado punk – que ainda estava preso às próprias limitações da cena underground. Ademais, do cantor subentende-se que gostaria de deixar o legado do pacifismo, que, se fosse mostrado na TV, poderia modificar a visão que a sociedade tinha dos punks – o medo era o principal deles. Sentimento de repulsa foi alimentado pela grande mídia, que insistia no uso de rótulos associando o movimento punk à violência. Dito de outro modo, o Cólera acreditava que as aparições na TV seriam uma forma de difundir suas “heterotopias”, “já que em nenhum meio massivo a produção de ficções via imagens é mais expressiva”.³¹⁰

³⁰⁹ Perdidos na Noite. Programa apresentado por Fausto Silva. Rede Globo de Televisão, 1986. Cf.: DEMÉTRIUS RODRIGUES. Cólera - Pela Paz, Perdidos na Noite 86. 29 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l-S4q3ysfuw>>. Acesso em: 25/06/2015.

³¹⁰ “A televisão transforma suas imagens numa função da imaginação do público. Através das imagens, percebe-se não o lugar onde se está, mas um espaço longínquo, o alhures, que pela imaginação torna-se próximo, em certa medida realizável. Olha-se o nenhures, ou seja, o que é transmitido pela tv, um lugar que só existe como imagem potencial para atingir o alhures (o lugar onde gostaríamos de estar), que só se realiza com o complemento da imaginação.” BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula

Contudo, também é possível entender a posição dos editores de fanzines. O engajamento social e a “pureza” do movimento que eles tanto defendiam só fariam sentido se os grupos seguissem à risca a prática da autogestão e os princípios anticapitalistas do anarquismo. Diante desse quadro, a conduta do Cólera e de outros grupos não escapou das críticas dos editores. Muitos consideravam que essas bandas haviam se vendido ao sistema (ver subcapítulo 4.4).

Em busca de analisar essas repercussões – afinal, não se pode cair na euforia das críticas dos idealizadores dos fanzines –, o que se pode observa é que o niilismo punk, na segunda metade da década de 1980, atingiu um patamar considerável, abrindo aos grupos dois caminhos: sair do underground ou ficar nele. À medida que as bandas escolheram seu caminho, a cultura punk foi perdendo espaço de forma relativamente rápida no mercado fonográfico, que é seletivo e efêmero, modificando suas escolhas de acordo com seus padrões inculcados pela lógica do lucro. Tal fato tornou-se marco da decadência gradativa do circuito de *punkzines*, uma vez que a própria cultura dos fanzines foi sendo apropriada pelo mercado de massa (ver capítulo 5).

Até lá, a pesquisa voltará para a atividade do Cólera no mercado underground. Destaca-se a seguir o novo meio criado para organizar os contatos com seu circuito de fãs, não mais através de fanzines, mas a partir dos Boletins do Cólera, investigados a seguir, uma vez que essa iniciativa do grupo chamou atenção dentro da cena punk, conquistando elogios e críticas. Independentemente dos efeitos, notar-se-á que o grupo procurou intervir novamente no circuito underground diversificando as suas formas de publicização; e, tal como foi visto neste subcapítulo, o Cólera perseguiu esse intento dentro e fora do underground.

3.3 O CÓLERA E RECEPÇÃO: BOLETIM E FÃ-CLUBE



Figura 56 – *Vix Punk*. São Paulo, 1982.

Redson foi um punk criativo. Soube canalizar uma parcela das atenções do movimento para o Cólera, não deixando ao acaso a divulgação do frágil cenário underground brasileiro. Praticou a autogestão como poucos, reinventando ou inovando práticas da cultura punk no interior dos fanzines. Na charge extraída do *Vix Punk*, editado por Redson, o editor se colocava como um sujeito histórico repleto de ideias (que estariam simbolizadas no avião ao fundo de sua cabeça). Além disso, tentava demonstrar que, mesmo havendo uma corrosão da imagem dos punks (vide o chifre em sua cabeça), seu intento estaria em divulgar a cena valendo-se de uma constante produção impressa. A auréola acima do chifre, o brilho saindo da placa de “editor” e a feição alegre e pacífica procuravam modificar a visão segundo a qual o movimento punk seria violento, agressivo, apolítico e imerso em um niilismo sem sentido.

Em face dessas ideias, que se somavam à repercussão do Cólera na mídia da época, o grupo resolveu criar um fã-clube, que ficaria informado sobre as atividades da banda através do Boletim do Cólera. Antes de qualquer tipo de análise simplista que pressuponha o fã-clube como uma admiração cega, busca-se levar em conta que ele fortifica redes de solidariedade e de identidade, revelando projeções e carências dos seus membros.³¹¹

³¹¹ JENSON, J. Fandom as pathology: the consequences of characterization. In: LEWIS, L. (Ed.). *The adoring audience: fanculture and popular media*. Routledge, 1992, p.9-21. Apud: TEIXEIRA, Rosana da Câmara. Na morte, o segredo dessa vida: admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de

A ideia do Cólera foi interessante, pelo menos em um primeiro plano. Diferentemente dos fanzines, o fã pagaria certo valor para receber periodicamente as informações da banda. Além disso, o “sócio” poderia ter um contato mais próximo com o grupo de forma ininterrupta, o que seria impossível a partir dos *punkzines*, uma vez que esses impressos não divulgavam somente o Cólera e não publicavam apenas informações de bandas. Por fim, o Boletim ainda teria espaço para troca de correspondências entre sócios, evidenciando novamente a importância dos contatos entre punks para a manutenção da cena.

Esse material era diferente dos fanzines, mas estava em sintonia com a cultura do circuito de impressos. Os *punkzines* divulgavam várias bandas nacionais e internacionais e falavam de temas inseridos no campo de discussões da cultura punk. Logo, um editor que publicava seu material tinha no plano das ideias que a prática da autogestão ajudaria na disseminação do seu impresso; as concepções do editor saíam em direção ao movimento, tendo maior repercussão à medida que conseguisse estabelecer, manter e aumentar sua rede de contatos.

O Boletim do Cólera ia no sentido inverso: as concepções dos integrantes do movimento que tinham afinidade com a arte do Cólera eram canalizadas para o Boletim, que trataria somente sobre os assuntos do grupo. Dessa forma, o “sócio” e fã teria maior chance de ser correspondido a partir do “clube” do que através do circuito de fanzines - nos modelos e estruturas até então vistos. Nessa linha de raciocínio, os niilistas teriam maior facilidade de trocar correspondências e ao mesmo tempo receberiam o material de seu grupo favorito.³¹² Em outras palavras, a ideia do Cólera era aglutinar junto de si os admiradores³¹³ do grupo, que estavam diluídos na heterogeneidade da cena punk.

Raul Seixas. **Revista Sociedade e Cultura**. Universidade Federal de Goiás, vol.11, nº.2, jul./dez. 2008, p.159-168. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/fchf/article/download/5253/4300>>. Acesso em: 11/10/2015.

³¹² A pesquisa teve contato com 23 “Boletins do Cólera”, o que não corresponde ao total de publicações do grupo. Na pesquisa realizada no Centro de Documentação e Informação Científica, foram colhidos todos os que estavam disponíveis no arquivo “Movimento Punk”.

³¹³ Nesse sentido, a admiração está sendo pensada como um fenômeno social revelador de processos de construção de subjetividades e formas de sociabilidade características da sociedade contemporânea que explicitam certas concepções sobre indivíduo/sociedade, passado/presente, memória e biografia, biografia e contexto, experiências autênticas/inautênticas. Objetiva-se, pois, compreender como as ações de indivíduos diferentes se influenciam reciprocamente e como práticas sociais definem individualidades e, ao mesmo tempo, grupos homogêneos. TEIXEIRA, Rosana da Câmara. “Na morte, o segredo dessa vida: admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de Raul Seixas. **Revista Sociedade e Cultura**. Universidade Federal de Goiás, vol.11, nº.2, jul./dez. 2008, p.161. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/fchf/article/download/5253/4300>>. Acesso em: 11/10/2015.

Por envolver diretamente a cobrança de mensalidade, o contato por Boletins funcionou a partir de uma lógica burocrática (que difere da liberdade advinda da cultura dos fanzines). Cada sócio, para fazer parte do grupo, deveria preencher uma ficha com “letra de forma ou à máquina”³¹⁴, colar uma foto 3x4 (sem terno e gravata) e mandar essa documentação para Antônio Carlos Vieira de Paula junto a um cheque cruzado no valor de 50 cruzeiros. Posteriormente, haveria uma taxa bimestral de 20 cruzeiros, que serviriam para manter o vínculo do sócio com o fã-clubes.³¹⁵ Este se prontificaria a enviar um informativo a cada 15 dias sobre a atividade do grupo, todos os novos lançamentos em botão, paninho, fotos (as melhores de cada show), o Zine Cólera 85, um pôster de 35 x 60 cm do show de lançamento do LP “Grito Suburbano” e jornais sobre música e esporte. Se possível, com a expansão do fã-clubes, o Cólera pretendia distribuir ainda novos modelos de camisetas e adesivos gratuitamente para os sócios³¹⁶, fortalecendo suas “similitudes em detrimento das semelhanças”³¹⁷. Além de trazer o jovem para a óptica do fã-clubes, a priori, o Cólera tinha o intento de “customizá-lo” e, conseqüentemente, ampliar a influência sobre seus admiradores.

Esteticamente mais limpo que os fanzines, o Boletim, similar a um *flyer* em formato A4, escrito em máquina e xerocado, afirmava: “Nosso objetivo não é o de idolatrar a banda, mas sim de informar e divulgar o seu trabalho.” A frase já indicava que esse passo do Cólera seria difícil, uma vez que a formalização de um fã-clubes mantinha-se mais na seara de artistas da grande mídia do que de grupos undergrounds; e não por acaso percebe-se que a iniciativa do grupo paulistano não soou bem para uma parcela do movimento punk brasileiro.

³¹⁴ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, dez. 1985 (primeira quinzena). Nas entrevistas, Redson nunca citou o mês exato do início das atividades do fã-clubes. Sabe-se, contudo, que ele começou em 1985. Nenhum boletim vem datado; eles procuram somente citar o mês de referência. Contudo, por ser bimestral e valendo-se da atividade do grupo narrada no subcapítulo 3.2, sabe-se que o Boletim foi emitido de forma relativamente contínua nos anos de 1986 e 1987. A título de exemplo, vários boletins relatam sobre a participação do Cólera no “Perdidos na noite”, que foi em dezembro de 1986, e o “tour” do grupo pela Europa, que aconteceu no primeiro semestre de 1987. A fonte citada, por ser a primeira, diz que a próxima parcela bimestral venceria no dia “15/FEV” – sendo, sequencialmente, “15/abr., 15/jun., 15/ago., 15/out. e 15/dez.”

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Segundo Janice Caifada: “A semelhança tem um modelo, uma referência primeira a partir da qual se tiram cópias cada vez menos fiéis. A similitude se propaga em séries que podem ser percorridas numa ou noutra direção, em que cada elemento vale por sua diferença e não por seu grau de subordinação ao original.” CAIAFA, Janice. Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos SUB. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. Apud: MILANI, Marco Antonio. **Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso de união e conscientização (1981-1995).** Dissertação (Mestrado em História e Sociedade), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015, p.37.

Mesmo diferente da proposta dos fanzines, o Boletim do Cólera tentou manter a relação de reciprocidade que já vinha se desdobrando no interior do movimento punk. Para tanto, nos Boletins foi criada uma seção chamada “Vale Tudo”. Nela, o sócio teria espaço para divulgar e ler assuntos diversos.

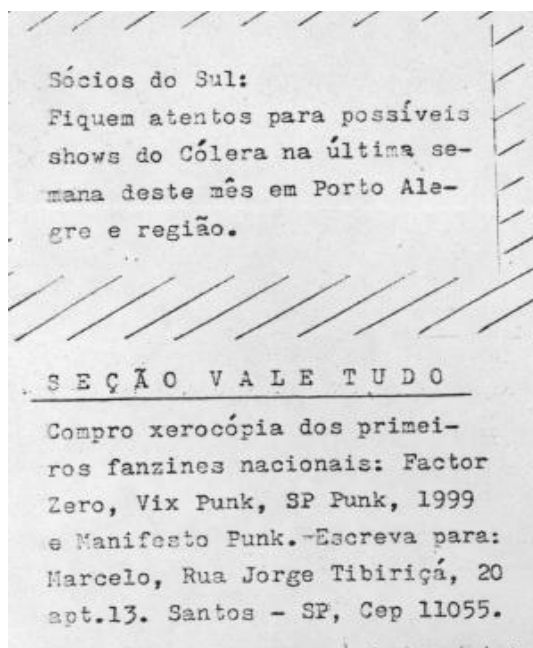


Figura 57 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, nov. 1986 (primeira quinzena).

Além de avisar sobre a possibilidade de uma miniturnê do grupo pelo Sul, nota-se que o Boletim permitia a comunicação entre os fãs do grupo – desde que aderissem ao fã-clube. Os mais diversos assuntos eram abordados: LPs à venda, publicização de bandas e fanzines, pedidos de fitas para editar coletâneas, divulgação de poetas punks, bandas à procura de baixista, a inauguração de um bar ou até mesmo o desejo de se “corresponder com garotas que curtem moto e rock de todo o Brasil”³¹⁸. Contudo, salienta-se que a seção não tinha o intento de criar a autogestão para outros integrantes da cena, ao contrário. A estruturação do fã-clube engendraria a autogestão entre fãs do Cólera, possibilitando trocas de informações nutridas por simpatia e similaridades, mas gerava como efeito reverso certo isolamento daqueles que não tinham feito a adesão à proposta do grupo.

Não há dúvidas de que a ação do Cólera no fã-clube era underground, mas acabou resultando em um certo cerceamento de possibilidades, ainda mais na

³¹⁸ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, out. 1986 (segunda quinzena).

óptica de uma cultura que sempre exaltou a prática libertária. Dito de outro modo, o fã-clubes abriu lacunas de interpretação no interior do movimento punk sobre a face underground do Cólera – lacunas essas que são mais do que compreensíveis. Por outro lado, a estruturação dos Boletins permitia ao Cólera relacionar-se com seus fãs de forma mais próxima e íntima do que se fosse por intermédio dos *punkzines*.



Figura 58 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).

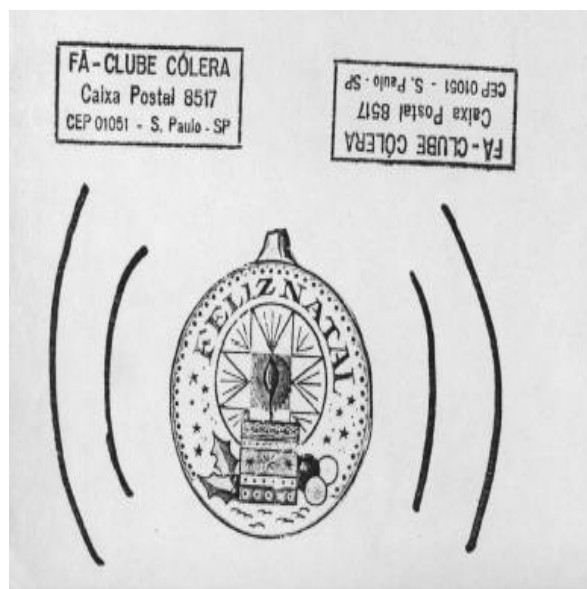


Figura 59 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).

Na figura à esquerda nota-se uma comemoração em virtude do aniversário de sete anos do grupo Cólera. Ela vem acompanhada de uma pequena biografia do grupo e de Redson, que já foi explorada ao longo da tese. Ufanista, o final do texto diz: “7 anos de existência deste grito pela liberdade.”³¹⁹ Já na figura à direita há uma espécie de sino badalando, resplandecendo a importância do natal: ali está a árvore com suas “bolas decoradas”, presentes, estrelas e flocos de gelo. Esses tipos de detalhes que dialogam com a “delicadeza” e “suavidade” seriam inconcebíveis dentro da linguagem dos fanzines trabalhados até então. Há nesses “Boletins” outra face do Cólera que demonstra uma ligeira quebra na estética agressiva dos *punkzines*. Perde-se em abrangência e no vigor underground, mas se ganha em possibilidades de comunicação e na variedade de linguagem.

Dispensável afirmar que os Boletins são eufóricos com relação às apresentações do Cólera fora do underground. A participação da banda no Perdidos

³¹⁹ BOLETIM DO CÔLERA. São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).

da Noite, tradicional programa de auditório no horário nobre que fez “história nos anos de 1980”³²⁰, já vinha sendo divulgada nos Boletins do grupo há vários meses. Buscando o respaldo dos seus fãs, o impresso ainda disse que tentaria conseguir “convites para sócios”³²¹ e que anunciaria o resultado no próximo número. Contudo, a edição da primeira quinzena de novembro de 1986 não fazia menção à distribuição de convites, mas pedia para que os fãs não perdessem a apresentação.³²² Sobre o evento, o Boletim exclamou:

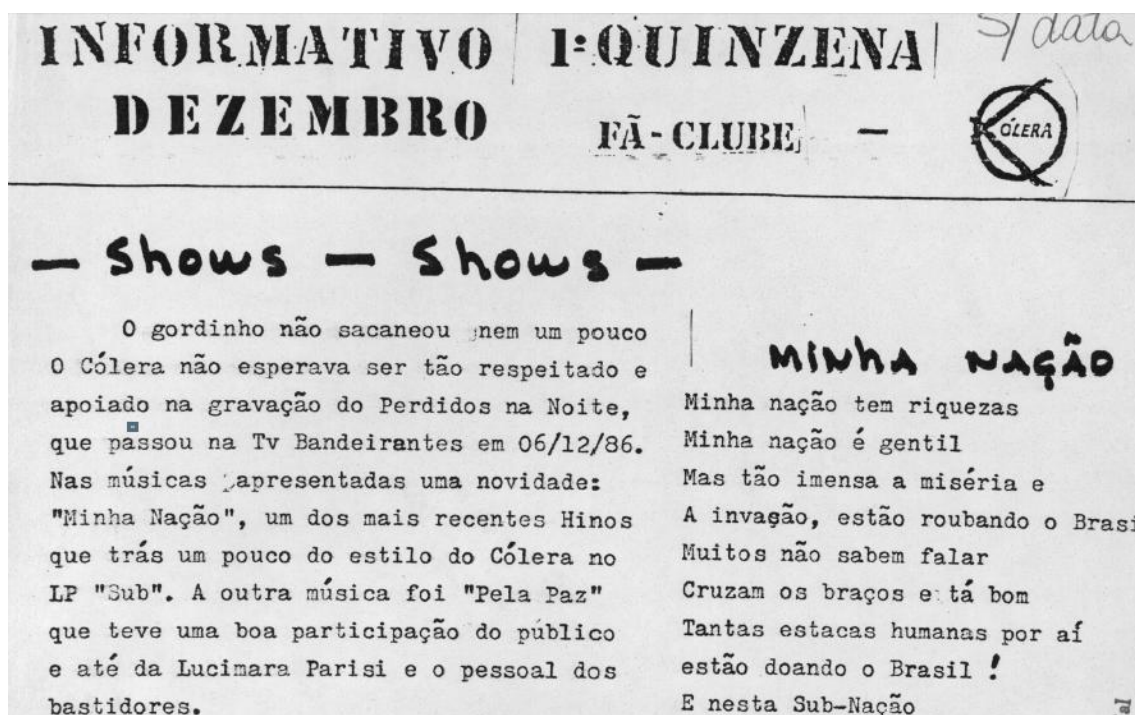


Figura 60 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, dez. 1986 (primeira quinzena).

Como anteriormente apontado, o Boletim destacou a participação do Cólera no programa em questão, relatando que a banda não esperava ser tão respeitada no canal de TV. Subtende-se que havia certa reticência do grupo diante da apresentação – fato natural, levando em consideração que sua trajetória foi construída dentro do underground. O comportamento nos bastidores, inclusive envolvendo Lucimara Parisi, e a proximidade com “Fausto Silva”, chamado carinhosamente de “gordinho”, revelam um tipo de linguagem em referência à

³²⁰ PADIGLIONE, Cristina. A TV virou refém do tal padrão. **Revista USP**. São Paulo, nº.61, mar./mai. 2004, p.106. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13322/15140>>. Acesso em: 11/10/2015.

³²¹ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, out. 1986 (segunda quinzena).

³²² BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, nov. 1986 (primeira quinzena).

grande mídia que dificilmente se encontra nos fanzines. Legitima-se, assim, a cultura televisiva como um meio que traria uma experiência marcante³²³ e apoiaria a ação do Cólera como válida para a solidificação da própria cena punk.

Os Boletins de fevereiro de 1987 começaram a demonstrar outros eventos em torno do fã-club, desnudando algumas contradições internas. Como pano de fundo, o impresso passava a relatar a viagem do Cólera pela Europa, ao mesmo tempo que procurava se defender em face dos atrasos no repasse dos boletins aos fãs. Reclamações sobre a falta de informações do Cólera e a falta de organização na gerência do fã-club eram comuns. Mesmo diante desse impasse, os impressos trataram de informar os passos do Cólera em sua turnê underground pela Europa:

No dia 22 de fevereiro o Cólera pegou um avião rumo a EUROPA, finalmente após anos de batalha o Cólera está fazendo shows em diversos países da europa. Nós do fã clube estamos aguardando telefonemas e cartas com informações e fotos de shows que aconteceram e dos shows que estão para se realizar. Nos próximos informativos daremos mais informações sobre o tour do Cólera pela Europa.³²⁴

O relato entusiasmado é compreensível: o Cólera estava seguindo um caminho underground que poucos grupos punks conseguiram. Acredita-se que a banda atingiu nesse momento o máximo que o mercado underground seria capaz de oferecer. Em síntese, colheram aqui os frutos de seu trabalho em torno da divulgação da cena e de sua cultura niilista. O destaque dado à Europa não foi ao acaso; afinal, de lá saiu a inspiração cultural que nutre a vivência do grupo. Todavia, o Boletim esperava a chegada de material, ainda não havia nenhuma informação.

No Boletim de março vieram os primeiros resultados da experiência: seis shows pela Holanda e três pela Bélgica, fora a oportunidade de tocar com o Disorder (Inglaterra). O relato ainda fazia questão de mencionar que em todos os shows o Cólera teve a oportunidade de ouvir “1 bis”³²⁵ e o refrão de “Pela Paz” (em

³²³ WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Glasgow: Fontana/Collins, 1979, p.86. Apud: MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lúcia. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, vol.2, nº.15, abril 2007, p.5. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>>. Acesso em: 11/10/2015.

³²⁴ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, fev. 1987 (segunda quinzena). O uso da caixa-alta na designação de Europa é advindo da fonte.

³²⁵ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, fev. 1987 (primeira quinzena).

português) cantado pelo público depois de sua saída do palco³²⁶, em um claro propósito de exaltar a sua importância e representatividade em dimensões internacionais.

Outrora, junto à euforia, começaram a aparecer as contradições. O Boletim da primeira quinzena de fevereiro revelava o aumento da bimestralidade de 20 para 50 cruzados, justificado citando gastos com “correio e outras coisas mais”³²⁷. Já o Boletim da primeira quinzena de março, ao rememorar ao sócio o novo preço, afirmava que a inflação da assinatura se deu pelo “aumento de 100% das postagens de correio e 150% do xerox”³²⁸.

Para além da veracidade da justificativa, o importante é analisar o seu impacto e contribuição para o cenário de atrasos que se pode depreender da leitura dos boletins. Volta e meia, eles foram obrigados a fazer “retratação”, afinal, o atraso no envio dos impressos quebrava elos formados no interior do fã-clubes, com destaque para o biográfico³²⁹. Ora, não faria sentido pagar as mensalidades se o fã-clubes não repassasse as informações aos fãs, ainda mais no momento em que o Cólera chegava a um nível que nenhum outro grupo punk tinha conseguido alcançar. Como resultado, os atrasos deixavam os assinantes sem informações, modificando a imagem projetada em relação ao grupo.

Diante desse quadro, o boletim da segunda quinzena de junho de 1987 foi obrigado a se retratar:

Bem pessoal, nos do fã clube estamos conscientes que os informativos estão sendo enviados com atraso, mas o motivo deste atraso não é falta de interesse ou sacanagem dos sócios, é que está demorando para chegar até nossas mãos cartas e fotos que são enviadas para o Brasil sobre informações sobre o tour do Cólera pela Europa, mas em breve estará tudo normalizado.³³⁰

³²⁶ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, fev. 1987 (primeira quinzena).

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, mar. 1987 (primeira quinzena).

³²⁹ Ao atuar nesse sentido, o fã-clubes, ao mesmo tempo que garante a celebração permanente da memória do artista ou objeto midiático cultuado, permite que sua narrativa biográfica desse seja preservada e constantemente (re)construída, de acordo com determinados códigos e restrições especificadas pela própria comunidade de fãs. Ver: MONTEIRO, Tiago José Lemos. O fã-clubes como lugar de memória: esfera de celebração e disputa simbólica. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. UnB, 6 a 9 de setembro de 2006, p.3. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/39577791617670281792208002915536890182.pdf>>. Acesso em: 11/10/2015.

³³⁰ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, jun. 1987 (primeira quinzena).

O que os boletins deixam subtendido é que o grupo passou por dificuldades financeiras, que podem ser consideradas naturais, levando em consideração toda a difícil dinâmica econômica do mercado underground. O Boletim da primeira quinzena de abril começou a divulgar a venda do compacto “Dê o fora”, que foi lançado na Bélgica, por uma gravadora independente. O seu plano coaduna com a ideia do empenço financeiro inferido: “Este compacto foi lançado com o objetivo de arrecadar fundos para a turnê do Cólera pela Europa.”³³¹ Tal iniciativa da banda seria impossível se fosse nos *punkzines*, pois não se voltavam somente para as pretensões do Cólera – embora sua turnê pela Europa contribuisse de maneira expressiva para a divulgação do movimento punk brasileiro em sua totalidade.

Buscando fundamentar sua justificativa, no mesmo boletim em que se encontra um pedido de desculpas³³² há duas fotos do Cólera tiradas em sua turnê pela Holanda, acompanhadas de uma mensagem escrita à mão por Redson:

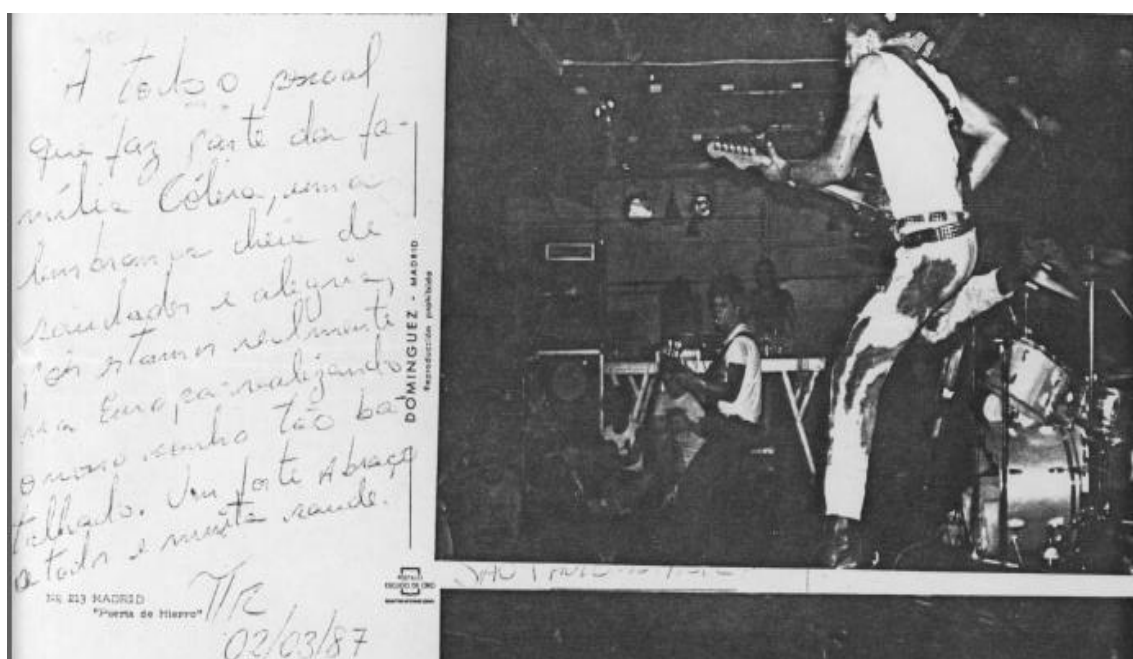


Figura 61 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, abril de 1987 (primeira quinzena).

Cabe destacar que o boletim faz referência ao “concerto”, em vez do termo “show” (muito mais usual dentro da cultura punk), o que seria uma tentativa de exaltar mais o feito. Redson dirige a foto para sua “família” (seus fãs), alegando que na imagem está materializada a concretização de um sonho. Novamente, tal

³³¹ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, abr. 1987 (primeira quinzena).

³³² BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, jun. 1987 (primeira quinzena).

mensagem, repleta de “saudades”, alegrias” e “abraços”, apresentava formas de expressão difíceis de serem lidas nos *punkzines*, mas, em contrapartida, reacendia laços identitários e afetivos que antes podiam estar em processo de corrosão.³³³

As fontes analisadas a seguir permitem observar, entretanto, que todo esse esforço não foi suficiente para amenizar os ânimos dos niilistas, que estavam descontentes com a má gestão do fã-clubes. Retornando ao Brasil em julho de 1987, uma das primeiras medidas do Cólera foi tentar reativar seu contato com o público. Redson, antes de fazer um balanço de sua turnê pela Europa e colocá-la em um boletim, escreveu uma longa justificativa dos motivos que o levaram a criar o fã-clubes. Afirmava que o volume de cartas era “enorme” e faziam pedidos similares: “informações atualizadas sobre as atividades do Cólera”.³³⁴ Disse ainda que Antônio Carlos, aquele que gerenciava o fã-clubes, se dedicara de maneira exclusiva a essa atividade; e que as viagens para a Europa tornaram o contato mais difícil devido à distância, os prejuízos e a falta de tempo.³³⁵ Diante das dificuldades, o artista perguntou em seu boletim:

1. Você está satisfeito com o trabalho que o fã-clubes tem realizado? Porquê??
2. O que você acha que falta no Fã- Clubes??
3. Como estamos sem muito tempo e dinheiro, o que você sugere que seja feito: a) que o F. Clubes acabe, b) que se torne um zine ou um jornalzinho com assinatura, etc.... c) que seja formado pelos próprios sócios ou alguns que disponham de tempo, etc....

Nas entrelinhas das justificativas e perguntas, Redson demonstrava que a ideia do fã-clubes não tivera êxito. Naquele ano, já havia alguns fanzines que criticavam a postura do grupo; afinal, a estruturação de um fã-clubes entraria em divergência com a proposta underground. Ou, dito de outro modo, será que o Cólera não estaria seguindo em direção oposta à da proposta niilista? Como ficaria o

³³³ “É como se a relevância do artista para o grupo não fosse suficiente: há que se transmitir esse sentimento também para os “não-iniciados”. Compartilhando-se a admiração, compartilha-se também o significado, a mensagem, aquilo que o artista ou o objeto midiático tem a dizer. Ora, ao lançar mão de estratégias desse quilate com o objetivo de manter vivo o discurso do artista junto ao grande público, o fã-clubes atua no sentido de preservar a memória do ídolo e bloquear a possibilidade de esquecimento.” Ver: MONTEIRO, Tiago José Lemos. O fã-clubes como lugar de memória: esfera de celebração e disputa simbólica. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. UnB, 6 a 9 de setembro de 2006, p.6. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/39577791617670281792208002915536890182.pdf>>. Acesso em: 11/10/2015.

³³⁴ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, ago. 1987 (primeira quinzena).

³³⁵ Ibidem.

princípio da autogestão se todos os grupos estruturassem um fã-clubes com cobrança de bimestralidade? A criação de um fã-clubes foi uma atitude underground? Estaria o Cólera começando a flertar com o mercado de massa, vide suas incursões por programas de TV? As indagações propostas serão discutidas no próximo subcapítulo. Ainda que a questão financeira seja um fator de relevo, acredita-se que outros fatores desencadearam a crise do fã-clubes do grupo – e, com a problematização deles, conclui-se este texto.

A cobrança de bimestralidade, mesmo que legítima, soou estranho mesmo para aqueles que eram fãs fervorosos do Cólera. Não se deve esquecer que a discussão sobre envolvimento financeiro sempre foi um problema para qualquer tipo de atividade praticada dentro do mercado underground. Em termos de lógica de mercado, a afirmação é paradoxal; contudo, olhando pela via comportamental do punk niilista, o questionamento é mais do que compreensível. Somado a isso, o atraso no envio dos boletins só acelerou a cisão entre os fãs (“sócios”) e o grupo Cólera.

Outro impeco importante estaria justamente na inviabilidade de praticar a autogestão a partir dos boletins, que são pequenos e contêm no máximo duas folhas. Desse modo, nota-se que a “Seção Vale Tudo” se mostrou ineficaz, uma vez que não dinamizou a rede de contatos e as trocas de informação entre punks. Frisa-se também que o fã-clubes tinha um funcionamento muito mais burocrático se comparado ao circuito de fanzines, com o qual os punks estavam mais acostumados. O boletim, mesmo possuindo “benesses” no foco temático, tinha um sério problema em promover a circulação dessas temáticas entre os fãs do grupo.

Acredita-se, no entanto, que a iniciativa de promover um fã-clubes deva partir de seus próprios fãs. São eles que devem organizar, estruturar e viabilizar as atividades dos envolvidos. Tal fato foi reconhecido por Redson, haja vista que uma solução apontada por ele seria entregar o controle das atividades do fã-clubes justamente para os seus fãs. De qualquer modo, todo esse alvoroço criado dentro da cena colocou em discussão a prática underground do grupo Cólera – mesmo que ela tenha contribuído para divulgar o movimento punk brasileiro em outros continentes. E, como será observado, esse dinamismo da banda não escapou ileso do interesse do mercado fonográfico, o que forçou o Cólera a tomar posições.

3.4 APROPRIAÇÕES E PERMANÊNCIAS: TENTAÇÕES DO MERCADO

A cultura do punk niilista e o circuito underground caminham emaranhados no protesto e na rebeldia. Mesmo possuindo estratos ou camadas, nas quais uma minoria de grupos se sobrepõe aos demais, esse tipo de mercado possui tensões similares às aquelas que são conhecidas no mercado de massa: concorrência, oferta e procura, necessidade de produção artística e a ampliação da rede de contatos. Por conseguinte, em vários momentos, grupos ficaram à margem porque simplesmente não conseguiram encontrar uma pessoa que os colocasse dentro do circuito.

É possível imaginar os milhares de jovens que tiveram seu sonho de formar uma banda ceifado, mesmo possuindo uma ou outra canção em seu repertório. Angariar fundos para comprar instrumentos, conseguir um espaço na garagem para os ensaios ou encontrar um guitarrista ideal para compor a banda eram itens fundamentais, que, todavia, não garantiriam o êxito para cantar, compor e possuir um mínimo de público. Somavam-se a essas dificuldades a falta de dinheiro, a ausência de perspectiva de futuro e o desprazer pessoal de não possuir sua arte reconhecida.

Contudo, a existência do punk niilista e o mercado underground possuem certa simetria. O jovem, apesar das dificuldades, encontra no “submundo” do mercado um espaço para se manifestar (em suas múltiplas formas). Já a cena é alimentada por indivíduos que estão dispostos a investir seu físico, psicológico e financeiro, pois acreditam que esse espaço estará livre de qualquer tipo de “contaminação” e influência do mercado de massa – criando uma construção utópica e alternativa nos centros urbanos.³³⁶

Daí que surgiu certa visão romantizada em torno do mercado underground. O punk inserido nele necessita provar que sua arte e seu espaço são legítimos para mantê-los em pleno funcionamento. Em face das dificuldades, alguns grupos devem tomar a dianteira em uma parcela de eventos, sob o risco de ver o seu espaço de expressão em ruínas. É nesse momento que a atitude niilista deve aparecer, afinal, tal como qualquer mercado, o underground precisa de bons exemplos para serem seguidos, admirados, ouvidos ou refutados.

³³⁶ TURRA NETO, Nécio. **Enterrado vivo: identidade punk e território em Londrina**. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p.55.

Feito esse preâmbulo, vide o caso do Cólera: desde seu surgimento na Zona Norte da cidade de São Paulo, em 1979, o grupo (e tantos outros) atravessou os mais variados empecilhos, contribuiu para a constituição de uma cena musical alternativa, conseguiu algum espaço dentro da mídia televisiva (o que gerou críticas) e foi o primeiro grupo brasileiro a realizar uma “turnê” underground pela Europa.³³⁷ Foram 57 shows, passando pela Espanha, França, Áustria, Bélgica, Holanda, Suíça, Alemanha e Noruega – inclusive, a música “Pela Paz” conseguiu algumas vezes o primeiro lugar nas rádios da Antuérpia (Bélgica). Nessa trajetória, seus integrantes concederam entrevistas para fanzines, rádios, revistas e jornais, destacando-se a foto do grupo estampada no *Melody Maker* – o mais antigo jornal sobre música. Ressalta-se que essa turnê internacional foi registrada em um LP ao vivo.³³⁸

Todo esse feito foi possibilitado pelo trabalho do grupo dentro do underground, o que contribuiu para projetar o punk brasileiro fora do país. Esse êxito da atitude niilista, apresentada em uma escala mais ampla em programas de rádio e TV, não passou despercebido pelas grandes gravadoras. Naquele momento, o mercado de massa abriu espaço para produções independentes, já que estava ávido por novidades – fazendo com que as gravadoras adotassem a “inovação e a diversidade” como “estratégia”.³³⁹

Nos anos 1980, vários jovens conseguiram espaço no circuito de gravadoras através da atitude punk. Foi um momento em que os conglomerados fonográficos instalados no país se interessaram pelo estilo, uma vez que se tornou uma alternativa barata e viável, frente à crise econômica advinda do choque mundial do Petróleo, da decadência do dito Milagre Econômico e da terrível recessão do governo de José Sarney. Uma banda punk já chegava ao estúdio com seus músicos e rol de canções³⁴⁰ e ainda assinava contratos musicais que envolviam “cifras” muito mais singelas se comparadas àquelas impostas por artistas que já tinham uma carreira consolidada.

³³⁷ ARAÚJO, Rogerio Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos. **Emblemas** - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC. Catalão - GO, vol.8, nº.1, 2011, p.23. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/emblemas/article/view/13055>>. Acesso em: 10/10/2015.

³³⁸ BOLETIM DO CÓLERA. São Paulo, ago. 1987 (1ª. quinzena).

³³⁹ DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p.125.

³⁴⁰ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p.129.

Somava-se a isso toda a constituição para a disseminação do rock no Brasil: a “Rádio Fluminense”, no Rio de Janeiro (1982), e a “89 FM” e a “97 FM”³⁴¹, em São Paulo (1985), voltaram suas pretensões para o estilo musical em questão. Além disso, destaca-se o “Circo Voador” (Rio de Janeiro, 1982), que de antigo centro comunitário passou a ter um importante papel na divulgação de novas bandas.³⁴² Em meio a essa atmosfera crescente, em 1985 o Brasil teve a oportunidade de sediar o “Rock In Rio”³⁴³, evento que durou dez dias e contou com a participação de mais de 1 milhão de espectadores. Passaram ali Queen, Iron Maiden, Blitz, Lulu Santos, Os Paralamas do Sucesso, AC/DC, Scorpions, Ozzy Osbourne, Barão Vermelho etc. Logicamente, não há relatos nos fanzines sobre o evento, uma vez que representava o interesse da grande mídia, com cobertura permanente da Rede Globo de Televisão.³⁴⁴

Em síntese, seria um momento fecundo para a revelação de novos grupos, e uma parcela dos jovens niilistas não via mal algum em tentar a sua sorte no dito mercado fonográfico. Vide o caso emblemático de Renato Russo (líder da banda brasileira Legião Urbana). Começou sua trajetória em uma banda de garagem (Aborto Elétrico), promoveu a divulgação da cena punk brasileira, revelou um caráter nômade, sofreu com as brigas entre os integrantes de grupo e, não ao acaso, tocou sozinho como “Trovador Solitário”, até conseguir formar a Legião Urbana (com Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha). Observando essa breve biografia e pensando em suas matrizes culturais, o letrista da Legião Urbana pode ser considerado um “niilista punk”.³⁴⁵

³⁴¹ A rádio 97 FM, sediada em Santo André, foi a primeira rádio paulistana a apostar no rock 24 horas por dia e numa programação alternativa. Sua programação era toda roqueira, mesclando clássicos do rock, discos importados e demos de bandas novatas. Fundada em 1983, sua programação foi especializada em rock até dezembro de 1992, quando mudou sua grade e especialidade para o eurodance. ARAÚJO, Rogerio Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos. **Emblemas** - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC. Catalão - GO, vol.8, nº.1, 2011, p.19. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/emblemas/article/view/13055>>. Acesso em: 10/10/2015.

³⁴² DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.31.

³⁴³ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

³⁴⁴ Ibidem, p.191-193.

³⁴⁵ Para ver a trajetória de Renato Russo e da Legião Urbana: MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da Revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009. VASCO, Julio. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre, 1996. DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo: o trovador solitário**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

Contudo, Renato Russo não via mal algum em procurar dinamizar as relações comerciais do seu grupo – logo, envolvendo a inclusão da Legião Urbana no mercado fonográfico. Conversou com Hermano Vianna, irmão de Herbert Vianna, líder dos Paralamas do Sucesso, e pediu a presença do influente pesquisador musical em Brasília para que pudesse apreciar a musicalidade das bandas de lá. Como resultado, Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude passaram a fazer parte do rol seleta de artistas das grandes gravadoras.

Os estudos sobre Renato Russo afirmam que o cantor não mediu esforços para obter um contrato com uma grande gravadora, valendo-se inclusive de argumentos que justificariam sua escolha: o Brasil nos anos de 1980 tinha um campo comercial fértil para a musicalidade punk. Independentemente da condição social de Renato, criado em uma família de classe média, sua matriz cultural era o punk (que se modificou ao longo do tempo)³⁴⁶ e sua iniciativa partiu da premissa básica de fazer sucesso, agregando em sua arte um contrato de relevo com a EMI-Odeon.

Redson teve alguns contatos com Renato Russo. O líder da Legião Urbana afirmou em várias entrevistas que o movimento de São Paulo era diferente se comparado ao de Brasília. Segundo ele, na “metrópole bandeirante” os niilistas eram sujeitos que “moravam sozinhos, que tinham um emprego, que tinham sua própria casa e ninguém mandava neles”³⁴⁷. Consequentemente, Renato Russo reconhecia que em São Paulo os integrantes do movimento punk manifestavam uma cultura diferente, uma vez que viviam nos subúrbios da cidade.

Em 1985, o Clube Juventus da cidade de São Paulo recebeu um show da Legião Urbana. Nessa oportunidade, Redson conversou com Renato Russo, que estimulou o amigo paulista no trabalho com a gravadora independente Ataque Frontal.³⁴⁸ Em homenagem ao Cólera, Renato Russo dedicou uma música a Redson, “A canção do senhor da guerra”, tocada somente com o violão. Nesse momento, o líder da Legião Urbana errou algumas vezes a letra e salientou que não saberia se tocaria a música de novo.³⁴⁹ Na verdade, Renato Russo gravou essa

³⁴⁶ Para ver as transformações na produção artística da Legião Urbana, ver: PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

³⁴⁷ ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**: as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000, p.231.

³⁴⁸ Ver: MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da Revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p.302.

³⁴⁹ Ibidem.

canção e a incorporou ao álbum duplo ao vivo chamado “Música para acampamento”, de 1991.³⁵⁰

Contudo, cabe notar que essa é uma das canções da Legião Urbana em que eles adotam uma postura antimilitar e pacifista, presente em boa parte das músicas da banda Cólера. Logo, Redson e Renato tinham afinidades e, diante da repercussão do Cólера dentro e fora do underground, o convite da mesma gravadora era praticamente inevitável. Além disso, conforme a pesquisa permite verificar, a proposta de Redson e seu grupo ia ao encontro das pretensões do mercado fonográfico, pois de fato o Cólера destoava de outras bandas daquela época. Seu discurso pacifista chamou a atenção de personagens importantes do rock brasileiro – e não por acaso convites para sair do underground apareceram:

Quando a gente estourou em 1985, a Warner, RCA, várias gravadoras procuraram a gente, com a proposta lógico de lançar. A Warner já tinha lançado os Inocentes [...] mas eu tinha a Ataque Frontal, e o Cólера era a banda mais forte da Ataque Frontal tanto em vendas quanto em divulgação: era a que mais tocava e a que mais aparecia na rádio e TV. Não tinha o porquê a gente sair da Ataque Frontal e ir para uma Warner, sair do que era seguro para uma coisa insegura. Quando as bandas de Brasília vieram para São Paulo, fiquei amigo da galera da Legião, Plebe Rude, a gente pegou um grau de amizade muito legal. O pessoal da Legião, da Plebe foram na Emi, e vendo a nossa situação, porra, o Cólера tem que acontecer também, e aí eles fizeram na gravadora um esquema para contratar o Cólера. Deixaram tudo pronto, tudo certo, era só assinar o contrato. E eu disse que não! Porra, mas vocês não falaram nada. A gente quis fazer uma surpresa! Putz, mas que surpresa, um cavalo de Tróia. [...] eu disse não sem pensar duas vezes.³⁵¹

Do depoimento de Redson nota-se como o cantor optou por manter a “Ataque Frontal”, sua gravadora independente, em vez de assinar um contrato com uma multinacional do ramo fonográfico. O punk alegou que, caso o Cólера migrasse para a grande mídia, a gravadora independente iria sucumbir – uma vez que os contratos entre empresa e artistas eram vinculados partindo da premissa básica da exclusividade. Nesse contexto, não haveria mais espaço para lançamentos

³⁵⁰ Legião Urbana. A canção do senhor da guerra. Álbum “Música para acampamento”. EMI-Odeon, 1991.

³⁵¹ HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólера**. Documentário (29 min). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005 (grifo do autor). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

independentes ou um campo fértil para uma atuação mais livre do niilista dentro da cena.

A impressão que se tem é de que o artista ficou receoso em entrar no “esquema” das gravadoras e sofrer a interferência direta de seus produtores, colocando em xeque todo um trabalho que o Cólera vinha desenvolvendo desde o início. Redson sabia que sua atitude niilista, possivelmente, passaria por modulações, encaixes e mutações, haja vista que as bandas punks que engrossavam o mercado de massa tiveram de se submeter a isso – e dificilmente mantiveram uma trajetória linear no punk rock.

Frisa-se que Redson considerou a possível saída do underground como um “ato de risco”, quando a maioria dos artistas da época sonhava em ter seu nome vinculado a uma multinacional produtora de música. Levando em conta a publicidade que a “Ataque Frontal” tinha nos fanzines, logicamente, a questão financeira deve ter pesado na decisão de Redson. Contudo, acredita-se que só ela não daria conta de explicar a sua negação, uma vez que o Cólera também tinha grande “prestígio” dentro da cena punk. Diante dessa confortável situação, o cantor deve ter refletido sobre a possível ida do grupo para o mercado de massa e, logicamente, sobre como seria a receptividade da banda fora da cena underground, na qual estavam ambientados e “libertos” das amarras do “sistema” – para usar uma expressão típica do anarquismo entoada pelos punks niilistas.

Toda essa “aura” underground em torno do grupo fatalmente cairia por terra, ou seja, seria um caminho sem volta. Dito de outro modo, a cena oferecia o capital, a identificação, o prestígio, a rede de afetividades, a cultura niilista e ainda laureava os punks com a máxima da liberdade – que Redson fez questão de manter junto de si e seu grupo. Levando em consideração os contatos do líder da banda paulistana com Renato Russo, não seria estranho que tivesse refletido sobre a lógica impositiva e coercitiva das gravadoras, uma vez que o próprio letrista da Legião Urbana se manifestou dezenas de vezes contra elas.³⁵²

Nota-se que o conluio em torno da contratação do Cólera, envolvendo os integrantes da Legião Urbana e da Plebe Rude, foi interpretado por Redson como um “cavalo de Troia”. Ele considerou a oportunidade oferecida como um “presente de grego”, pois o contrato com uma multinacional parecia à primeira vista sedutor,

³⁵² Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

atraente, belo e vistoso para o músico. Porém, refletindo rapidamente sobre as possíveis consequências negativas, Redson disse um sonoro “não” à EMI-Odeon e, conforme destacou, “não pensou duas vezes”. Não há, porém, como saber se o niilista titubeou, nem se os demais niilistas que compõem o grupo tinham a mesma opinião do cantor. De qualquer forma, pode-se questionar se o ato relatado seria uma atitude punk, ou se configuraria uma “estratégia”³⁵³ salutar para que a banda não perdesse a liberdade na produção de sua arte e, ao mesmo tempo, não sofresse as pressões provenientes dos conglomerados fonográficos.

Pode-se questionar, portanto, se o discurso de Redson serviria só para endossar a viabilidade de um conceito, que se acredita que seja viável desde a introdução da pesquisa. O punk e sua cultura são niilistas, vide a forma como o jovem adepto do estilo musical se comportava (ou ainda se comporta) em face dos padrões impostos pela sociedade de consumo. Contudo, intui-se que a década de 80 foi um momento em que a cultura punk niilista atingiu o seu ápice – através da musicalidade, dos fanzines, do comportamento juvenil, das bandas de garagem e sua disseminação no mercado de bens culturais –, tanto na via alternativa como na de massa. Para a pesquisa, o Cólera acompanhou e conseguiu um grande êxito dentro da cena underground baseando-se nessas tendências (tal como aconteceu com os Ratos de Porão) e nela imprimiu suas manifestações artísticas, ideológicas, simbólicas e afetivas.

A leitura dos fanzines permite inferir essa polarização do Cólera, mesmo que os impressos reproduzam a história de centenas de bandas punks. O momento era propício para esse desenvolvimento, e o grupo conseguiu inserir-se e sobressair dentro da cena underground. Em se tratando de música punk, não houve outro momento na história da música popular brasileira em que o estilo tenha sido tão ouvido e comentado. Logo, a atividade do Cólera, em dimensões nacionais ou internacionais, representa o auge do movimento underground brasileiro. Não por acaso a figura de Redson é constantemente rememorada pelos sujeitos que encorparam a cena punk tanto no seu “submundo” como no laureado e competitivo circuito do mercado fonográfico financiado por multinacionais produtoras de música.

³⁵³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª.ed. Tradução de Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p.46.

Mesmo após a negativa do Cólera, Redson avalia de forma positiva a repercussão do grupo:

De oitenta e 86 (1986) a noventa (1990) foi a nossa época de auge e de mídia. A gente tocava na TV, na rádio, era muito divulgado o Cólera no Brasil. A gente era muito conhecido. Os nossos shows tinham 2.000/ 3.000 pessoas, então era uma coisa muito legal. Isso fez com que a gente tivesse fundos e experiência suficiente para encarar uma turnê europeia.³⁵⁴

Contudo, torna-se difícil avaliar se Redson se arrependeu do caminho que escolheu para o Cólera. Enquanto o rock comercial seguia adiante, ao longo da década de 1980, ampliando seu mercado através do incremento de dezenas de bandas, tais como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Camisa de Vênus, Engenheiros do Hawaii, Capital Inicial, Plebe Rude, entre outras, o Cólera foi construindo sua carreira dentro da cena underground. A euforia do punk relatada anteriormente logo se apresentaria de forma inversa: os fanzines começavam a trazer uma discussão em torno da decadência da cena punk e do circuito alternativo.

Acredita-se que a postura de Redson e do Cólera foi um “sim” ao underground, pois o momento cultural vivido pelo punk permitia essa escolha. Os flertes da banda com o mercado de massa foram resultado de tentações que o grupo foi obrigado a enfrentar e, às vezes, ceder. No momento em que a banda poderia se desgarrar do underground, ela “retrocedeu”, preferindo ficar onde tinha maior prestígio para colocar em prática a sua cultura niilista. Em síntese, exigiu autonomia artística, trazendo para si a marca da liberdade da arte, num processo que começou a se desdobrar em um plano global e estrutural no final do século XIX³⁵⁵, promovendo uma “nova instância de legitimidade”³⁵⁶ de sua produção artística e trajetória.

A fidelidade de um público, o reconhecimento, as incursões pelo rádio e pela TV, o dinheiro, a posse de uma gravadora alternativa, a criação de um fã-club, o lançamento de discos, a polarização em um circuito de fanzines e uma turnê underground pela Europa: eis alguns itens que um punk niilista almejaria atingir (os fanzines retratam esses e outros “sonhos”). O Cólera conseguiu todos e ainda negou

³⁵⁴ HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólera**. Documentário (29 min). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005 (grifo do autor). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

³⁵⁵ ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. 2ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.187.

³⁵⁶ Ibidem, p.188.

ceder sua assinatura para uma empresa de grande calibre como a EMI-Odeon, possuindo, assim, uma trajetória significativa dentro do mercado underground.

O circuito que a gente fez foi somente para bandas independentes. Se a gente estivesse em uma grande gravadora, provavelmente, a gente não conseguiria fazer aquele circuito. Era um circuito voltado para a comunidade independente do mundo.³⁵⁷

Já que se sabe quando o movimento punk underground atingiu o seu ápice a partir da trajetória do Cólera, e tem-se conhecimento da sua postura de negação ao circuito comercial das gravadoras, cabe agora frisar a sequência da conduta niilista, que entraria em descrédito no final dos anos de 1980 – e o grupo de Redson sentiria os efeitos dessa mudança. A vitalidade do circuito relatada outrora pelo cantor foi se perdendo, gerando uma diminuição gradativa do seu espaço de produção artística. Os *punkzines* retrataram esse cenário em ruínas, possibilitando discutir no próximo subcapítulo os motivos que geraram a decadência do grupo e da cena.

3.5 QUESTIONAMENTOS E CRISES: O CÓLERA E FANZINES

O Cólera manteve-se ativo mesmo após a recente morte de Redson, em 28 de setembro de 2011. O fato gerou grande comoção no meio musical, tanto no underground como na grande mídia, uma vez que sua contribuição para o punk foi mais que expressiva. Feita a escolha pela cena independente, Redson, em 1986, gravou o LP “Verde, não devaste”, pela Ataque Frontal, e três anos depois fez parceria com a Devil Discos – gravadora independente de “Chicão”, que ficava instalada na Galeria do Rock.

Contudo, na virada de década, a produção do grupo foi ficando mais escassa. Após o LP “Mundo mecânico, mundo eletrônico”, em 1991, o Cólera só foi gravar em estúdio em 1998 (“Caos mental geral”) e 2004 (“Deixe a Terra em paz”). Os fanzines punks produzidos nesse período, além de passarem por transformações, deixaram de ser tão receptivos ao grupo. Essa conjuntura reflete certa decadência da cena underground, principalmente a partir da década de 1990.

³⁵⁷ HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólera**. Documentário (29 min). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005 (grifo do autor). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

O *Aperiódico punk sem número*, em um artigo denominado “Cena punk, até quando existimos???” , refletiu:

A crueza, o ódio, a coerência política e cultural, os eventos, onde estão? [...] Onde está a vivência punk? [...] Muitos outros punks se prendem tanto a um padrão punk, mantendo somente uma estética punk e/ou discursos, que acabam por se tornarem um NADA [...] Hoje o que existe, são apenas punks, pois a cena não tem características próprias e acaba por copiar moldes de outras experiências que o cercam. As produções punks estão totalmente defasadas e muitos a tem como um simples hobby, ou um meio de subsistência, isto é repugnante e demonstra o quanto estamos desarticulados para mantermos o mínimo para a criação de uma cena punk que seria a manutenção própria de suas produções.³⁵⁸

O *punkzine* rememora com certa nostalgia o movimento punk anterior e a articulação (autogestão) buscando a manutenção da sua independência, sendo categórico ao afirmar que a cena em sua conjuntura tornara-se nula e pífia. Quando o texto afirma que “hoje o que existe são apenas punks”, elucida como a cena foi perdendo suas formas de gerenciamento, pondo em xeque, inclusive, se ainda existia um movimento.

Outras declarações como essa são encontradas nos fanzines dos anos de 1980, contudo não com esse teor escatológico. Como esse tipo de impresso surgiu com a pretensão de divulgar a cena, também discutiu os motivos do declínio vertiginoso do movimento punk. E uma vez que a cena encontrava-se frágil, em que espaço o Cólera iria colocar em prática sua arte? Cabe recordar que foi o próprio grupo que quis permanecer nela – e não por acaso registrou uma parca produção de LPs no período.

Mercado underground, fanzines e Cólera na década de 1990 sofreram de alguns males que já vinham afetando o movimento punk desde o seu surgimento, a começar pela falta de dinheiro. Acredita-se que as oscilações econômicas da “Era Sarney” tenham afetado o pouco capital que circulava no interior do circuito punk. Em 1988, por exemplo, a inflação ultrapassou a margem de 900% ao ano e o empobrecimento da população foi generalizado. Não tinha como haver vigor em movimento de periferia, em um país onde a cesta básica correspondia a 60% do

³⁵⁸ APERIÓDICO PUNK SEM NÚMERO. São Paulo, 1998.

valor do salário mínimo.³⁵⁹ Parafraseando a letra de uma banda punk de Aracajú chamada “Crove Horrorshow”, “sem grana não tem poesia, sem grana não tem afeto, sem grana não tem amigos”.³⁶⁰

Outro fator que contribuiu para a decadência da cena foram as brigas entre os grupos (ver no capítulo 2 a abordagem da relação dos punks com os carecas do subúrbio). Mesmo reconhecendo que os fanzines “silenciavam” os atritos, seria leviano não mencionar o quão nocivos eles foram para a história do movimento punk – seja em uma visão externa (da opinião pública) ou mesmo na interna. Redson e João Gordo em vários documentários são categóricos ao dizer que os conflitos entre grupos eram intermináveis. O líder do Cólera, inclusive, afirmou que deixou de tocar na capital devido às contendas, pois os shows viraram pontos de encontro para a “resolução” das diferenças.

O consumo de álcool e drogas foi outro ponto controverso do movimento punk, uma vez que havia vários *punkzines* que faziam campanha antidrogas. Contudo, o consumo se fez presente, então como o movimento reivindicaria para si uma suposta vanguarda política se uma parcela de seus integrantes valia-se do uso constante de drogas? Junto às brigas, a convivência com alucinógenos também ajudou na corrosão da imagem dos punks, afetando o movimento em toda a sua conjuntura, sendo um dos assuntos mais candentes nos fanzines.³⁶¹

³⁵⁹ “A baixa qualidade de vida decorrente do crescimento econômico dependente e das políticas públicas ineficientes impede que crianças e jovens de classes menos privilegiadas possam romper com a cadeia de reprodução da pobreza. Sobre eles, recai ainda grande parte da violência explícita ou sutil produzido pelo enorme desequilíbrio social.” MENDONÇA, Sonia Regina; FONTES, Virgínia. **História do Brasil Recente** – 1964-1982. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 2004, p.56.

³⁶⁰ BURACAJÚ. Aracajú, s/d.

³⁶¹ As drogas – maconha e cocaína –, “cujo consumo cresceu demasiadamente na década, se tornaram o grande elemento gerador de encarceramentos. Elas se tornaram a principal fonte de financiamento do crime organizado – excluindo o relacionado aos crimes de ‘colarinho branco’, que, ainda sim, mantinham ligação com o tráfico através da lavagem de dinheiro. Mas, acima de tudo, as drogas ilícitas haviam se tornado o assustador personagem, corruptor dos valores estabelecidos, destruidor de famílias e motor da violência generalizada. O discurso não era novo, já presente nas décadas de 1960 e 1970, fora retomado à medida que o assunto vinha à baila. Paralelamente, tais substâncias também vinham sendo consideradas um produto ligado ao ‘consumo de estilo’. Apropriada das mais diversas maneiras pelos diferentes grupos jovens, ela se tornaria inevitavelmente um dos assuntos mais candentes nos fanzines. Para alguns punks e para os carecas, se opor ao consumo de drogas seria uma maneira de diferenciar de outros grupos juvenis, sincrônica e diacronicamente.” MILANI, Marco Antonio. **Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso de união e conscientização (1981-1995)**. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade), São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 2015, p.24-25.

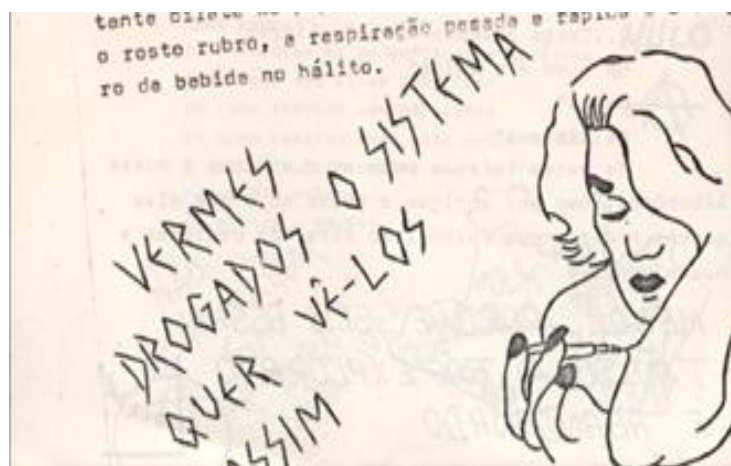


Figura 62 – *Paralisia Cerebral*. São Joaquim da Barra - SP, 1986.

Nota-se que o fanzine criticava aqueles que faziam uso de heroína. Contudo, ainda apresentava uma lista dos impactos de outras drogas no organismo, tais como cocaína, fumo e álcool, sendo que o consumo alcoólico era bastante disseminado entre os punks. Não se pretende discutir “moral”, mas deixar de mencionar o consumo de drogas como fator que contribuiu para a diluição da cena seria um “silenciamento” proposital – uma vez que os fanzines possuem uma visão extremamente ortodoxa, fechada e às vezes ambígua com relação ao assunto.

A busca por uma “cultura punk pura” foi outro motivo que concorreu para a ruína do movimento. Nesse ponto os punks foram inflexíveis. O jovem, para fazer parte desse grupo, tinha de agir com o niilismo em sua forma mais contundente. A negação ao capital, a defesa da anarquia, a contribuição para o movimento underground e o consumo de elementos culturais dos punks (música e estética) eram os pilares, que se ramificavam em outras esferas. Aquele que não se enquadrasse naquilo que era denominado punk em seu grupo específico, teria uma ligeira tendência de ser rechaçado por completo.

O *Espunk*, ao trazer uma matéria sobre o grupo Renegados, de Presidente Prudente - SP, conta sumariamente que, em dezembro de 1983, o baixista chamado Baiano foi tirado do grupo “por começar a curtir balanço”.³⁶² Do punk ao balanço há um enorme abismo, mas relatos desse tipo só contribuíam para isolar ainda mais os punks; que, em contrapartida, mantinham sua conduta niilista de refutar qualquer tipo de contaminação à sua cultura. Apesar da riqueza cultural do punk rock, como o estilo se manteria diante dessa conduta totalmente inflexível? Como teria mais

³⁶² ESPUNK. Salvador, 1984.

participantes? De que forma o circuito underground poderia sobreviver se seus integrantes às vezes não desejavam ter contato com nenhum tipo de opinião ou cultura diferente? Não por acaso, cada grupo fechava-se em seu “microcosmo cultural”, o que gerava ranhuras, brigas e divergências de opiniões em vários assuntos relacionados às experiências desses jovens.

O niilista punk afastava-se de qualquer tipo de discurso e tema que não fosse compatível com suas práticas culturais e modos de vida. Esse discurso em torno de si chamou a atenção de outros jovens e de outros tipos de mídia, conferindo certa solidez e rebeldia ao movimento punk.³⁶³ Contudo, tal característica discursiva sempre ficava no limite entre o exótico – que pressupõe atratividade – e o inflexível, já que durante a década de 1980 e início dos anos 90 a sociedade brasileira caminhava na trilha da democracia – seja com o movimento das “Diretas Já”, a efetivação da Constituição de 1988, as eleições diretas em 1989 ou o movimento dos “caras-pintadas”³⁶⁴, em prol do impeachment do então Presidente Fernando Collor de Melo.

Dito de outro modo, a atitude dos punks, por mais que nutrissem ideais democráticos, em vários momentos não coadunou com essa prática, o que resultou em certo afastamento de setores da sociedade civil. Para além de qualquer tipo de crítica, se entende que interpretações que colocam o movimento punk como sendo totalmente democrático devem ser vistas com “ressalvas”³⁶⁵, uma vez que a análise

³⁶³ “[...] o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir.” BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.274. Apud: MELÃO, César Augusto. O discurso da rebeldia: uma análise de um texto punk. **Estudos Semióticos**. São Paulo, vol.6, nº.1, junho de 2010, p.88. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49262/53344>>. Acesso em: 11/10/2015.

³⁶⁴ “Caras pintadas foi uma expressão utilizada para denominar os jovens que foram às ruas pedir o afastamento do Presidente da República, Fernando Collor de Mello, durante o ano de 1992. Eles pintavam os seus rostos com as cores da bandeira ou com palavras de ordem para reforçar as suas críticas àquele governo.” RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.163, nota 381.

³⁶⁵ Destacam-se as obras: ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994. ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no Deserto**. A Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia - UFB, Uberlândia, 2002. BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 2ª.ed. São Paulo: Moderna, 2004. DAPIEVE, Arthur. **Brook: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O anarquismo do movimento punk: cidade de São Paulo, 1980-1990**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80. A construção de uma alternativa de contestação juvenil**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia

dos fanzines traz à baila posicionamentos extremistas que não condizem com o sentimento democrático difundido naquela conjuntura.



Figura 63 – *União da Consciência Punk*. São Paulo, 1989.

Observa-se que um fanzine que traz em seu título a noção de “União” deseja de forma “simpática” colocar em uma guilhotina aqueles sujeitos que não concordam com as opiniões do movimento punk: polícia, governo, babacas e boys. O punk na colagem ao lado revela-se ansioso por aniquilar outro que não possui uma visão similar à sua. Polícia e governo são identificáveis, já os demais sujeitos citados, não. De qualquer maneira, toda essa contestação dos punks contra aqueles que consideravam nocivos gerou um isolamento que foi marcante na história desse movimento. Como ratificou o fanzine *Escarro*: “Essa merda de divisão é que fode com o movimento.”³⁶⁶ Explicação mais cirúrgica que essa, na opinião da tese, seria impossível de encontrar.

O rótulo de modista foi outro fator que derrubou as pretensões dos punks. Ou seja, aqueles que estavam “engajados” na divulgação da cena sentiram que seu trabalho havia caído por terra; as bandas que concediam entrevistas aos fanzines frequentemente reclamavam da postura de alguns sujeitos. Nesse contexto, os niilistas que não movimentavam o underground, que não tinham consciência social e

Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

³⁶⁶ ESCARRO. Brasília, 1986.

política e usavam o movimento punk somente por curtição eram rechaçados por completo. Já em 1998, Demente, do grupo Phobia, em entrevista para o fanzine *Atitude Punk*, diante da pergunta sobre a ação direta do movimento punk atual, dizia:

Tirando alguns núcleos estamos muito fraco. Nos já fomos melhor, e podíamos ser melhores, e podíamos ser melhor do que a gente já foi. Por infelizmente tem muitos “comédias” e para eles o role é só sair e se drogar. Eles não tem ideal e nem atitude. Solidariedade para eles é dividir uma garrafa de pinga.³⁶⁷

Além de retratar o frágil cenário, o punk apontou aqueles que só se valiam do movimento para curtição como os grandes responsáveis pela decadência da cena. Os “modas” também foram alvo de críticas nos fanzines produzidos ao longo dos anos 1980, afinal, por consumirem a estética dos punks, afetavam o reconhecimento de todo o movimento. Embora fosse uma experiência inserida no universo da moda, ficou difícil para o punk fugir de rótulos caricatos (ver capítulo 2), que se tornaram muito comuns na imprensa da época.

Logo, a impressão que os fanzines passavam era de que os punks lutavam para “melhorar o mundo”, mas, por conta disso, pagavam um preço alto – e mesmo assim não tinham nenhum tipo de reconhecimento. Esse tipo de reflexão, em outra via, alimentava ainda mais o isolamento dos punks, pois ficaria difícil para eles dialogar com indivíduos que consideravam sua causa sem sentido e desprovida de qualquer conteúdo social ou político.

O flerte dos artistas punks com o mercado de massa foi motivo de grandes controvérsias nos fanzines. Na virada de década, vários “líderes” dos punks foram interpretados como sujeitos vendidos e comerciáveis, o que colocaria o movimento punk em um estágio de total descrédito:

³⁶⁷ ATITUDE PUNK. São Paulo, 1998.

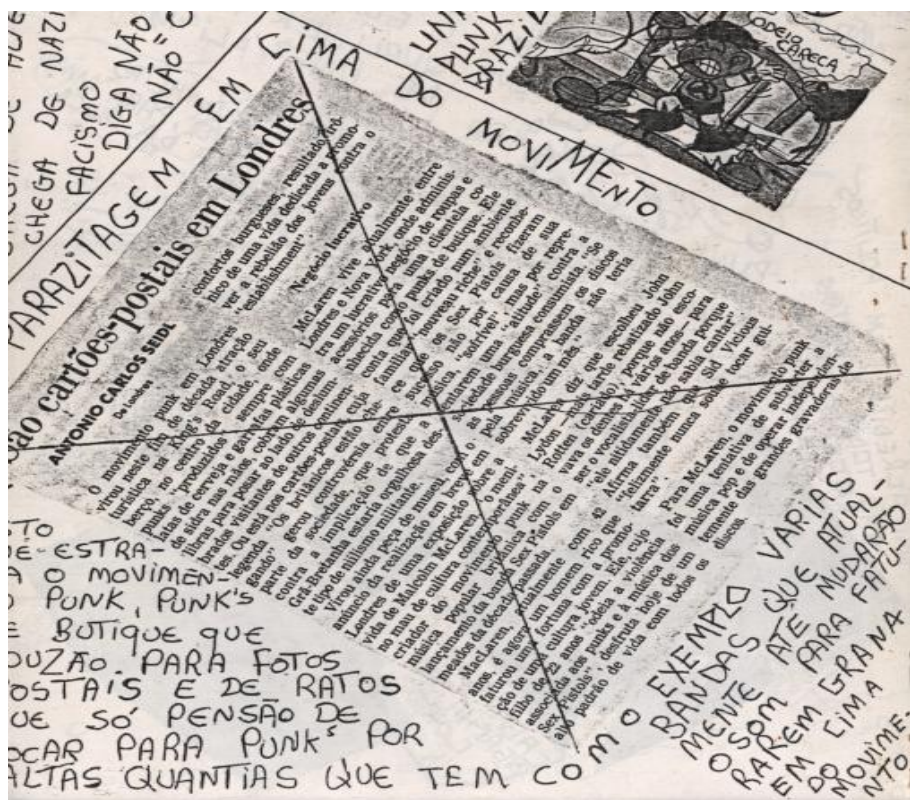


Figura 64 – *Incivilizado*. São Paulo, 1989.

O fanzine trazia uma matéria de um jornal de grande circulação sobre os Sex Pistols e Malcolm McLaren. O texto afirmava que o movimento punk havia se tornado um negócio lucrativo, sendo que o conhecido produtor musical possuía uma loja para atender os “punks de boutique” e desfrutava uma vida financeira confortável, tudo resultado de seu trabalho visando incentivar os jovens a lutarem contra o “establishment”. Toda a matéria ganhou um singelo “X” de refutação, acompanhado da seguinte legenda: “Parazitagem em cima do movimento”³⁶⁸.

Nesse novo cenário, outra banda de renome na cultura punk que passou a ser rechaçada pelo movimento foi “The Exploited”. O *Ato Punk* opinou:

A banda The Exploited teve uma curta passagem por SP o que foi uma surpresa até para eles todos. Em SP o show foi presenciado por 400 pessoas. Na Argentina chegou a casa dos 4.000 pagantes. E a estatística apresentada pelos jornais. O trabalho de boicote a banda foi legal, mais ainda não o suficiente pois ainda há pessoas que acreditam que essa determinada banda tem a ver com o movimento punk.³⁶⁹

³⁶⁸ INCIVILIZADO. São Paulo, 1989.

³⁶⁹ ATO PUNK. São Paulo, 1994.

Cabe recordar que o grupo em questão foi uma das matrizes culturais do movimento punk brasileiro que está refletido nos fanzines (o hard core). A pesquisa teve contato com dezenas de *punkzines* que exaltam o trabalho da banda The Exploited. Da citação extrai-se, entretanto, um sentimento de descrença generalizado, criticando inclusive aqueles que se dirigiram ao show. Na opinião do impresso, ninguém deveria ir até o evento – argumento inimaginável caso fosse uma matéria de fanzine produzida durante os anos de 1980.

As bandas brasileiras não passaram ilesas às críticas. Cólera, Ratos de Porão e Garotos Podres foram grupos severamente criticados. Contudo, acredita-se que essas manifestações mereçam ser problematizadas à parte, uma vez que se considera que tais bandas acabaram se tornando relativamente populares. E, já que se pretende conferir ao punk um crédito de popularidade, dialogando com teóricos da música que o rejeitaram por completo, as ranhuras indicadas podem ser lidas no próximo capítulo – que trabalhará as relações entre a música punk e a MPB (Música Popular Brasileira).

Falta de dinheiro, brigas, uso de drogas, isolamento, “modismo”, rótulos, limitações no dito ideal democrático e a participação dos grupos punks na grande mídia. Eis que foram trabalhados alguns pontos que colocaram em xeque a cena underground. Como caiu em descrédito, a criação de grupos e a produção de novos discos foram ficando cada vez mais escassas. Sem novidades, qual seria o motivo para produzir um fanzine? Dito de outro modo, por que divulgar uma cena underground se muitos niilistas passaram a não acreditar mais nela?

O *Cresça e Desobedeça* traz uma carta assinada por Frajola, da cidade de Nova Friburgo - RJ. Nela, o punk exclamava: “Tenho recebido informações de lugares (para falar a verdade não muitos) onde revelam a ausência cultural total e outras incoerências como a falta de um posicionamento crítico.”³⁷⁰ A desilusão com relação ao movimento punk não era exclusividade desse jovem, foi um fenômeno comum ao longo dos anos de 1990.

³⁷⁰ CRESÇA E DESOBEDEÇA. Santos, 1998.

Além da pouca circulação, uma vez que a cena ficou mais frágil, os *punkzines* passaram por outras mudanças. O uso do computador modificou o padrão estético dos impressos, o recorta e cola foi digitalizado e os impressos passaram a ser organizados. Se os fanzines dos anos de 1980 resistiram à incorporação pela mídia, os dos anos 90 se entregaram a ela – que, afinal, não deixaria tal forma de comunicação criativa à revelia, pelo contrário (ver capítulo 5).

De qualquer forma, o Cólera também sentiu os efeitos desse declínio da cena underground. Nos anos de 1990, o grupo já não tinha o mesmo prestígio de dez anos antes. A cena que Redson havia ajudado a criar, movimentar e divulgar estava em ruínas. Além disso, não tinha outras opções, uma vez que o dito rock comercial também estava em uma severa crise.³⁷¹

Esta investigação buscou rastrear a trajetória da banda Cólera por acreditar que ela se valeu de uma atitude nitidamente underground. Redson não mediu esforços para fazer a cena acontecer: divulgou a banda de maneira criativa nos fanzines, infiltrou sua arte fora do underground, criou um fã-club e um boletim de notícias da banda, organizou uma gravadora independente, fez uma “turnê” pela Europa e escolheu de forma inequívoca pela cena underground, negando contratos com três gravadoras em uma época comercialmente favorável ao rock.

Foram decisões que o niilista punk se viu obrigado a tomar. Paradoxalmente, foi seu trabalho de contestação no underground que o levou esporadicamente ao mercado de massa. O caso do grupo Cólera demonstra o ápice do movimento punk underground no Brasil e escancara as contradições existentes nessa cultura. A pesquisa destacou o momento em que Redson disse “não” às gravadoras; contudo, ressalta-se que a cultura niilista exclama diariamente diversas negativas às imposições da sociedade capitalista e do mercado de massa – e não por acaso o movimento punk chamou a atenção de milhares de jovens rebeldes espalhados pelo globo, ao longo da segunda metade do século XX.

³⁷¹ Ver: BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 2ª.ed. São Paulo: Moderna, 2004, p.142-146.



Figura 65 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, ago. 1987 (primeira quinzena).

Redson foi um desses jovens. Na foto está representado o seu gesto tradicional de pular com a guitarra em punho, em um nítido ato de protesto. Na opinião da tese, a investigação de sua trajetória artística na cultura punk revela uma parcela das contradições que jovens punks tiveram de enfrentar para conseguir manter ativa a sua cena underground.

Ao lutarem pela manutenção da cena punk, os grupos conseguiram projetá-la para além de sua esfera underground. Dito de outro modo, tiveram êxito inclusive em outros nichos de mercado. Isso fez com que a proposta punk alcançasse tanto artistas do rock comercial (ver subcapítulo 4.3) como músicos da MPB (ver subcapítulo 4.2). Tal contato e visibilidade dos artistas punks geraram comoção dentro do movimento, sendo que os líderes do underground passaram a ser considerados pelos editores de fanzines como “populares e vendidos” (ver subcapítulo 4.4).

Tal contextura permite à tese problematizar como esses contatos foram representados nos impressos. Além disso, incentiva a pesquisa a discutir a importância do punk para a Música Popular Brasileira, área temática eivada de interpretações acadêmicas seletivas e excludentes (ver subcapítulo 4.1). Ou seja, ao considerar o punk como uma música popular brasileira, a tese procurará trazer uma nova visão historiográfica, colocando o punk nessa seara de discussão que procura salientar os ritmos e sonoridades que encorpam e caracterizam a MPB (ver subcapítulo 4.5).

CAPÍTULO IV – MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ROCK E PUNKS

Neste capítulo será problematizada a relação dos punks com outros estilos musicais – no caso o “rock comercial” e a Música Popular Brasileira. Os atritos entre os gêneros que foram relatados nos *punkzines* permitem compreender a apropriação da cultura punk por artistas de outros estilos, além de insinuar como artistas punks que passaram a compor o mercado de massa foram considerados “vendidos ao sistema” por alguns editores. Por fim, a reflexão procura trazer outra visão à historiografia brasileira que discute sobre a Música Popular Brasileira, ressaltando características do punk que fizeram do estilo essencialmente popular.

4.1 MPB: HISTÓRIAS E HISTORIOGRAFIA

A produção literária e acadêmica sobre música popular brasileira gerou os mais variados tipos de interpretação. Essa diversidade de visões é respaldada por aquilo questionado como sendo predominantemente popular – esse ato reflexivo está envolvido em concepções subjetivas e metodológicas. Logo, defender ou refutar determinado estilo musical da História da Música Popular Brasileira torna-se legítimo, pois tal operação é que faz a própria discussão da “MPB” seguir adiante.³⁷²

A história em torno da definição daquilo que poderia ser considerado como “popular” é cortada por uma série de interpretações, impondo uma teia complexa que envolve junto ao conceito de Música Popular Brasileira uma disputa pela legitimação da memória e do poder.³⁷³ Mesmo predominando, a partir dos anos de 1950, a perspectiva de Mario de Andrade acerca do nacionalismo musical, endossada por músicos e críticos como Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Francisco Mignome³⁷⁴, sabe-se que seu processo de legitimação não se deu isento de questionamentos.

Mário de Andrade e seu fervor nacionalista, desdobrado na Semana de Arte Moderna de 1922, desejava estruturar um projeto musical que cimentasse a identidade e unidade brasileira. Para tanto, o escritor acreditava que a cultura

³⁷² Ver: NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

³⁷³ CONTIER, Arnaldo Doraya. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e o popular na música (1920-1950). **Revista Música**. São Paulo, nº.1, vol.2, maio de 1991. Disponível em: <<http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/28>>. Acesso em: 24/10/2015.

³⁷⁴ Ibidem, p.30.

musical brasileira deveria possuir total “independência cultural dos artistas europeus”³⁷⁵, sendo que a música popular teria de contemplar o “problema da brasilidade, da identidade e da incorporação do folclore”³⁷⁶. Tais desígnios resultaram na Escola Nacionalista de Composição, que teria como missão retirar a música brasileira do jugo da europeia e das demais escolas estrangeiras.

Esse sentimento deixado por Mário de Andrade criou um caloroso debate sobre que tipos de sonoridades e canções seriam essencialmente populares. Recorda-se, por exemplo, o caso do Manifesto Música Viva de 1946, assinado por Hans-Joachim Koellreutter, que, ao prezar a arte universalista, seguindo princípios revolucionários socialistas³⁷⁷ – com a defesa do dodecafonismo, por exemplo –, passou a criticar o que ele chamava de falso nacionalismo, atestando que a Música Popular Brasileira seria um estilo novo, livre e universal; portanto, mais arrojado e condizente com a socialização e o ideário das massas.³⁷⁸

Diante da infinidade de produções que se alinharam com a perspectiva de Mário de Andrade, esta investigação dialoga com alguns autores que problematizam o caminho que seguiu a Música Popular Brasileira, sugerindo outras possibilidades analíticas. Afinal, antes de tudo, o lado fecundo da MPB provém do diálogo que nela se pode estabelecer.

Durante longo período, o crítico musical José Ramos Tinhorão³⁷⁹ entrou em polêmica com boa parte dos artistas que integraram o movimento musical da “Bossa Nova” e da “Tropicália”³⁸⁰, alegando que esses estilos não tinham a essência da Música Popular Brasileira. Sua produção de “verve polemista”³⁸¹ atíça a curiosidade daqueles que prezam os temas relativos à esfera da música popular.

³⁷⁵ CONTIER, Arnaldo Doraya. O nacional na música erudita brasileira. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais. Belo Horizonte, nº.1, vol.1, out.-dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revista.fenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>. Acesso em: 24/10/2015.

³⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.20, n.39, 2000, p.168. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 24/10/2015.

³⁷⁷ CONTIER, op. cit., p.19-20.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Nascido no ano de 1928 na cidade de Santos, formado em Direito e Jornalismo, começou a produzir seus primeiros artigos sobre música popular nos anos de 1950 no *Jornal do Brasil*. TINHORÃO, José Ramos. **História social da Música Popular Brasileira**. 2ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2010. Idem. **Pequena história da Música Popular Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1974.

³⁸⁰ Ver: VICTOR, Fábio. Tinhorão de volta à roda. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21/09/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtml>>. Acesso em: 09/12/2014.

³⁸¹ NAPOLITANO, WASSERMAN, op. cit., p.178.

Assentado em inspiração marxista e folclorista³⁸², José Ramos Tinhorão considera que a Música Popular Brasileira foi iniciada por Domingos Caldas Barbosa no século XVIII, passando pelo lundu, maxixe, tango, música de carnaval, choro, samba, frevo, samba de breque, samba-enredo, gêneros rurais e baião. Dos anos de 1960 em diante, segundo Tinhorão, passou a reinar uma era de “Colonialismo Musical”³⁸³, que englobaria a bossa nova (dada a sua “submissão” ao jazz), a tropicália (que se valeu de elementos do rock e da pop art) e o rock brasileiro, que de forma insistente é citado com “aspas” pelo estudioso. O último estilo indicado, por sinal, seria para o pesquisador uma síntese de uma “parafernália” tecnológica que permitiu o triunfo de um longo processo de “lavagem cerebral”³⁸⁴.

Já Luiz Tatit, por uma ótica diferente, sustenta que uma parcela da música popular brasileira carece de “requinte” ou “criatividade”, ainda mais se for direcionada e mantida por um grande mercado de “produção e consumo”³⁸⁵ – caso do axé, pagode e sertanejo e, dependendo da interpretação, alguns subgêneros inseridos no rock. Relativiza-se essa afirmação, uma vez que o semioticista reconhece a contribuição da Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs e Barão Vermelho.³⁸⁶ Reiterando a importância dos quatro grupos, entra em discordância com a própria afirmação – afinal, o rock é voltado para o vértice da segmentação e consumo tão criticado pelo pesquisador.

Em outra via, frisa-se que a postura de Luiz Tatit diverge da análise de José Ramos Tinhorão por considerar a importância da contribuição da bossa e tropicália, tecendo um vasto, rico e complexo campo conceitual para análise da melodia e letra³⁸⁷, valendo-se de várias composições produzidas pelos dois movimentos musicais³⁸⁸, inserindo-se em uma perspectiva mais alinhada com um “moderno

³⁸² NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.20, n.39, 2000, p.168. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 24/10/2015.

³⁸³ TINHORÃO, José Ramos. **História social da Música Popular Brasileira**. 2ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p.337.

³⁸⁴ Ibidem, p.366.

³⁸⁵ TATIT, Luiz. **O Século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p.237.

³⁸⁶ Ibidem, p.243.

³⁸⁷ Idem. **Semiótica da canção**: Melodia e letra. 3ª.ed. São Paulo: Escuta, 2007.

³⁸⁸ Como afirma Marcos Napolitano: “A Bossa Nova foi a linha divisória de um debate entre aqueles que viam como um ‘entreguismo’ musical e cultural (Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão) e reafirmavam um ‘neofolclorismo’ que preservasse a música dos ‘negros e pobres’, e um outro tipo de nacionalismo, geralmente defendido pelos mais jovens, que propunham a fusão de elementos da tradição com elementos da modernidade (Nelson Lins e Barros, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, entre outros). No âmbito do mercado musical, esta segunda vertente parece ter triunfado, constituindo as

pensamento musical”³⁸⁹, que aparece a partir “dos anos de 1970 alvitrando uma reformulação na relação entre tradição/modernidade”.³⁹⁰

Contudo, além da impressão de que seu modelo de análise semiótico serve somente para aqueles pesquisadores que já vêm de uma carreira musical de longa data, o que pode ser uma baliza enriquecedora, porém “intimidadora”, tem-se um sentimento cada vez mais amplo de que a análise melódica é um feito que só poderá ser praticado por aqueles que saibam tocar alguma espécie de instrumento. Reconhece-se a importância da análise melódica no trato das canções, e nesse ponto a proposta de Luiz Tatit é imprescindível. Problematisa-se somente que, para esta pesquisa, a análise da letra (poética) ainda pode germinar bons resultados, desde que o uso da fonte musical venha ancorado em um forte debate multidisciplinar – bem salientado pelo pesquisador Marcos Napolitano.³⁹¹

Sobre as contribuições de Jairo Severiano³⁹², tal como José Ramos Tinhorão, começa a narrar a trajetória da Música Popular Brasileira a partir de Domingos Calda Barbosa, porém dividindo-a em quatro momentos: a formação (1770-1928), a consolidação (1929-1945), a transição (1946-1957) e a modernização (1958 em diante). O referido autor considera que a bossa nova, as canções de protesto, o tropicalismo, o samba (renovado), a Jovem Guarda, o rock nacional, o neossertanejo, o pagode, o axé, o funk e o rap fazem parte de um movimento de modernização da Música Popular em que a mistura de vários elementos nacionais e estrangeiros foi praticamente inevitável, conferindo riqueza e singularidade à cultura musical brasileira. Diferentemente de Tinhorão, que afirma que a música popular morreu justamente quando ela se “modernizou”, Jairo Severiano vê que a cultura musical brasileira continua rica e seguindo adiante. Tal visão foi indispensável para uma nova leva de historiadores e cientistas sociais, que passaram a questionar essas sonoridades como um problema – o qual mereceria maiores atenções.

bases sui generis de uma canção nacionalista e engajada no Brasil. Ver: NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**. Uberlândia, vol.8, nº.13, jul.-dez. 2006, p.137. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422/1283>>. Acesso em: 24/10/2015.

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Ibidem, p.15.

³⁹² SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 3ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

De qualquer maneira, ao abordar o “Brock” (Rock Brasileiro), o pesquisador supracitado faz menção ao punk quando traz a trajetória da Legião Urbana em Brasília, ainda com Renato Russo compondo o então Aborto Elétrico. Curiosamente, Jairo Severiano, ao abordar os Titãs, afirma que o grupo atingiu o seu ápice com o LP “Cabeça Dinossauro” (1986) e, mesmo não indicando, sabe-se que o disco é extremamente voltado para o punk. Silenciado ou não abordado por uma questão subjetiva, o movimento punk contribuiu muito mais para a Música Popular Brasileira, e seria merecedor de uma citação mais ampla. Todavia, o escritor pernambucano aborda o movimento da Música Popular Brasileira de forma muito mais democrática do que José Ramos Tinhorão e Luiz Tatit. Ressalta-se, contudo, que o pesquisador se dedica mais à trajetória de artistas do choro, samba, bossa nova e tropicália, reflexo de uma cultura historiográfica que tem um maior apreço por esses estilos, considerando-os especialmente populares.

Marcos Napolitano alega que as obras a respeito da construção da Música Popular Brasileira possuem um histórico de interpretações realizadas a partir de uma “tábula rasa”³⁹³. Ou seja, as pesquisas se iniciam sempre “em branco”, deixando à parte outras visões, estilos e interpretações já construídas. Sob essa óptica, Mario de Andrade, Camargo Guarnieri, Andrade Muricy e Eurico Nogueira França excluíram estilos internacionalistas e valorizaram o folclore; José Ramos Tinhorão afasta a bossa nova e o rock; Luiz Tatit refuta análises de músicas sem melodia, criando um sistema de análise encarcerado nele mesmo; e pesquisadores mais recentes ainda relutam em universalizar o conceito de popular – levando-se em conta os hibridismos, as faces da indústria fonográfica e as novas fontes que emergem para além da biografia artística e da análise de canções. Dessa forma, observa-se o ponto mais frágil das análises feitas em torno da música popular brasileira, pois é indispensável argumentar que a arte popular não depende da legitimação acadêmica, ela se legitima por si só.

³⁹³ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.20, nº.39, 2000, p.178. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 24/10/2015.

Como visto, o ocultamento de variados trabalhos acadêmicos em torno do rock salta aos olhos do pesquisador. Oferecendo novas opções interpretativas, este capítulo busca refletir sobre como a música punk tornou-se popular, sendo inclusive utilizada pela MPB (ver subcapítulo 4.2) e outros gêneros do rock (ver subcapítulo 4.3). Essas apropriações que o punk sofreu possibilitaram a seus artistas atingir certo patamar de popularidade, o que gerou severas críticas de uma parcela dos integrantes do movimento. Todas essas discussões buscam polemizar sobre como o punk se tornou gradativamente um estilo musical popular; ou seja, entende-se que o movimento musical deveria ser problematizado na seara da Música Popular Brasileira.

4.2 PUNK E MPB: RECUSAS E RESISTÊNCIAS

Havia no âmbito do movimento punk certa atmosfera de desilusão com os rumos que a Música Popular Brasileira havia tomado. Os *punkzines* retratam esses atritos com veemência, uma vez que os artistas da MPB eram interpretados como sujeitos “alienados” e que só transmitiam mensagens em prol da classe média (o que já seria um bom argumento na óptica dos punks para cimentar uma avalanche de críticas).

De fato, o histórico engajamento político da MPB foi pouco levado em consideração pela cultura punk. Como já sublinhado, os punks defendiam que a sua cultura era a mais voltada para questões políticas e sociais; afinal, relatava os problemas do cotidiano desses jovens – miséria, exclusão social, baixos salários, inflação, desemprego e violência –, suas “práticas comuns”³⁹⁴. Assim, as tentativas de “introduzi-las com experiências particulares vão abrindo um caminho para significar um campo”³⁹⁵.

O *SP Punk* traz uma carta de um jovem niilista que lembra uma série de argumentos que o atraíram para a cultura punk:

Meu nome é Marcelo Miyao, tenho 16 anos, e há mais ou menos um ano atrás que eu entrei em contato com o mov. punk, e posso lhe dizer que me identifiquei totalmente com a sua ideologia.

³⁹⁴ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª.ed. Tradução de Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p.35.

³⁹⁵ Ibidem.

Antes de conhecer os punks eu já tinha uma visão de vida que batia de acordo com a do punk, por isso foi muito rápida a minha decisão de apoiar, pois no meio de tanta porcaria como Rita Lee, Blitz, Guilherme Arantes com suas “fantásticas” mensagens para a “bela” sociedade burguesa, foi muito bom encontrar pessoas sinceras críticas, com vontade de denunciar todo o lixo, o podre, a sujeira que fazem por esse mundo a fora. [...] Eu já estou desiludido de ver essa “maravilhosa” música popular brasileira continuar espalhando por aí, com historinhas romântico-ecológicas dos 14-bis, e os balanços da Rita Lee dizerem que é para curtir a vida enquanto que a verdadeira realidade da maioria do povo Brasil e do mundo não é essa, realmente é uma falta de conscientização total, uma nojenta hipocrisia, uma enorme falta de coerência com a realidade.³⁹⁶

O jovem afirmou que sua identificação com o punk foi rápida, uma vez que outros estilos musicais não dialogavam com o seu cotidiano. Para Marcelo, a MPB (Guilherme Arantes e 14 Bis), o rock nacional clássico (Rita Lee) e a *new wave* (Blitz) passavam mensagens para um dado segmento social do qual ele não fazia parte. Dito de outro modo, a MPB, na visão dos punks, pouco falava sobre os assuntos que realmente importavam naquele momento – daí a revolta do niilista com relação à oferta do mercado musical da época.

Longe de endossar a exclamação do punk Marcelo, uma vez que a tese possuiu uma visão muito mais ampla sobre o conceito de música popular brasileira, procura-se entender os motivos que levaram os fanzines a retratarem certa rebeldia contra esse estilo musical. Os punks aproveitaram o pouco espaço existente nos impressos para dizer que aquilo que estava sendo tocado nas rádios e programas de TV e que vinha da dita MPB não deveria ser ouvido e consumido pelos demais integrantes do movimento. Acredita-se que o impasse estético e temático foi um fator de relevo³⁹⁷, porém não se pode deixar de considerar que os punks necessitavam demarcar o seu próprio espaço.

³⁹⁶ SP PUNK. São Paulo, 1983.

³⁹⁷ “O rock precisa de liberdade física, o que ficou claro de Elvis (The Pelvis, lembram-se?) a Fred Mercury, assim como das pinturas multi-coloridas dos hippies dos 60 às cores agressivas do punk dos 70. Como é óbvio, o rock está muito mais para Isadora do que para Copelia. É nesse sentido, que a ‘música de protesto’, como é convencionalmente chamada, não é rock. Dominada pela necessidade de se passar uma mensagem política, ela coloca em 2º plano a questão do som, para que o público se atenha à letra. No seu limite, encontramos Caminhando de Geraldo Vandré, gigantesca na letra, capaz de mover multidões, mas pobre na melodia e na harmonia a ponto de o autor temer por sua classificação no FIC de 68.” CHACON, Paulo. **O que é rock?** 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.5.

Estaria posta, nesse prisma, uma disputa entre estilos musicais que seria mediada por uma “luta de classes”: de um lado, o punk marginalizado, pobre e às vezes sem nenhum tipo de instrumento para a promoção de sua arte; de outro, os artistas da Música Popular Brasileira, que já tinham conquistado o seu espaço no mercado de consumo musical. Em face desse cenário, seria necessário aos punks quebrar essa hegemonia dos artistas da MPB, até mesmo visando a própria divulgação do movimento. Ora, se este surgiu como uma ala de jovens suburbanos pobres que contestavam o “status quo”, os embates de opinião na esfera da música seriam praticamente inevitáveis. Como salientou Clemente, dos Inocentes, em um texto publicado no *Pânico* chamado a “Nova Estratégia Punk”: “Estamos aqui para revolucionar a música brasileira, para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores de Geraldo Vandré e fazer a Amélia uma mulher qualquer.”³⁹⁸

Em uma clara referência à música de Luiz Gonzaga, “Asa Branca”³⁹⁹, Clemente, ao afirmar que pintaria a asa de negro, desejava modificar os rumos da música popular brasileira, colocando nela uma das marcas da cultura do rock (a cor preta). O pontual “Trem das Onze”, que fez Adoniram Barbosa perder a oportunidade de ficar mais tempo com sua amada⁴⁰⁰, seria atrasado para dar espaço ao punk. “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, já não mais serviria para promover protesto político⁴⁰¹, uma vez que a redemocratização

³⁹⁸ PÂNICO. São Paulo, 1986.

³⁹⁹ Um dos hinos da Música Popular Brasileira, “a música de Luiz Gonzaga relata que a estrutura econômica e fundiária injusta, as secas e desigualdade social são fatores de repulsão de sua população, e a migração para os grandes centros surge como única saída. Por essa razão, os versos de “Asa Branca” ainda ressoam fortemente nas novas gerações que se deslocam à procura de trabalho e melhores condições de vida”. GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Ilustrações de Maurício Pereira. 1ª.ed. São Paulo: DCL, 2007, p.29.

⁴⁰⁰ “Além de focalizar o momento tenso da separação do casal e apresentar as justificativas masculinas, tem como pano de fundo as intensas transformações urbanas. Na dita ‘cidade que mais cresce no mundo’, uma nova noção de tempo emerge, ela se encontra ancorada nas referências de progresso, produtivismo industrial, na conexão tempo-dinheiro-capitalismo, no desejo de não perder tempo, não perder a hora e na imposição de pontualidade. Essa noção que se queria hegemônica convivia no cotidiano com outras temporalidades marcadas pelo horário do último trem ou pelo enxadão da obra que batia às onze horas, marcando o almoço baseado no ‘ovo frito... arroz com feijão e um torresmo à milanesa da minha Tereza...’ (Torresmo à milanesa), também presente em outras referências musicais.” Ver: MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade que mais cresce no mundo. São Paulo de Adoniran Barbosa. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.15, nº.3, jul.-set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300008&script=sci_arttext>. Acesso em: 24/10/2015.

⁴⁰¹ “O sucesso dessa música e a consequente consagração de Geraldo Vandré coincidiram com o aumento da repressão militar, que teve como ápice a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Esse Ato Institucional suspendia, em caráter definitivo, as liberdades democráticas, e fez com que a censura atuasse com ferocidade no plano cultural, o que afetou, de maneira irreversível, a

colocara em debate uma nova conjuntura. E, por fim, o delírio lírico em torno da humilde e compreensiva “Amélia”, de Ataulfo Alves e Mário Lago⁴⁰², já não tinha mais importância.

Com isso, nota-se que os punks desejavam impor sua pretensão artística e, para tanto, nada melhor do que gerar um confronto de ideias com os clássicos da Música Popular Brasileira. Endossando esse posicionamento, *O Movimento Punk e o Protesto Hard Core* exclamou:

Não gostamos da MPB porque a canção de protesto brasileira é feita por artistas de classe média (burgueses para nós), que fazendo sucesso e ganhando dinheiro romantizam a pobreza e os pobres. [...] Canções que falam de paixões, traições, humilhações, temas desinteressantes e chatos, ou então, canções regionais ou típicas envolvendo religiões, superstições, paisagens, praias, etc... Distante da realidade brasileira e da realidade punk.⁴⁰³

Fora a já ressaltada disputa por espaço, centenas de canções da Música Popular Brasileira tinham padrões estéticos e temáticos que destoavam da vivência, e, como consequência, da compreensão dos punks. Letras poeticamente bem construídas (caso, por exemplo, da citada de Geraldo Vandré) e de valor histórico considerável não estavam no rol de possibilidades dos punks – pelo menos não naquilo que foi retratado em seus impressos. Os temas grifados na citação soavam aos punks como “atrasados”, distantes das especificidades de sua época e cultura.

Para o movimento punk, a MPB havia “parado” no tempo, ficando enclausurada em seu reduto artístico – não teria o intento de promover a discussão sobre uma mudança social mais robusta. Caberia então aos punks essa “nobre” missão, desde que fosse feita de acordo com seus padrões estéticos: uma música

carreira artística de Vandré.” SILVEIRA, Dalva. A imprensa brasileira e a representação de Geraldo Vandré como símbolo de protesto contra a ditadura militar. **Ponto & Vírgula**. São Paulo, nº.9, 2011, p.99. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13922/10246>>. Acesso em: 24/10/2015.

⁴⁰² A música que se chama “Aí que saudade da Amélia” impôs a ideia de uma mulher subjugada pela figura masculina. De acordo com Amanda Beraldo Faria: “Para acessar esta imagem popularizada de Amélia, basta ouvir a canção, sem muito esforço de compreensão, deixando fluir toda a imagem construída nessa visão em que a personagem aparece como alguém submissa. Essa foi a interpretação que se tornou a figura consagrada da ‘mulher de verdade’ para os brasileiros, bem vista para uma época, sugerindo como uma mulher deveria se comportar, e rechaçada pelo ‘politicamente correto’ dos dias de hoje.” FÁRIA, Amanda Beraldo. Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, nº. 6, jul.-dez. 2014, p.106. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A8.pdf>. Acesso em: 24/10/2015.

⁴⁰³ PROTESTO HARD CORE. Rio de Janeiro, 1985 (grifo do autor).

rápida, curta, compacta e agressiva. Frisa-se, contudo, que essa “falta” de engajamento social e político da MPB sofreu influência de toda a censura e dos exílios impostos a artistas consagrados durante uma parte do período em que vigorou o Governo Militar no Brasil.

Todavia, observa-se que a radicalidade dos punks com relação às canções da Música Popular Brasileira se dava mais pela conjuntura do momento do que por um projeto essencialmente temático. Questões de caráter político e social trazidas pelas letras de Geraldo Vandré, Luiz Gonzaga e Adoniran Barbosa se aproximam em vários pontos da proposta artística dos punks: a vida corrida, a exploração do trabalho, o descalabro na política brasileira e a miséria da população. Mas, como o punk surgiu como movimento que se apropriou⁴⁰⁴ de elementos da “MPB”, canções de cunho político não foram levadas em consideração pelos fanzines. Dito de outro modo, os *punkzines* salientavam que o projeto estético da Música Popular Brasileira não dialogava com seu universo, negando a interferência do mercado de massa e valorizando a cena underground.

De qualquer forma, os punks foram influenciados por esse tipo de visão, não sendo possível encontrar nenhum tipo de apologia à Música Popular Brasileira:



Figura 66 – *Boletim do Cólera*. São Paulo, janeiro de 1987 (primeira quinzena).

No quadrinho a garota do diálogo revela seu gosto pelos artistas da MPB; já o punk, “surpreso” com a afirmação, coloca em xeque a “atualidade” de seu gosto musical ao perguntar se conhece a cultura punk e integrantes do Cólera (Redson e Pierre). Sua aflição ao responder que “não” (vide o formato do balão) e sua face

⁴⁰⁴ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.26-27.

possivelmente denotando um susto insinuavam o quão antiquada seria a cultura musical da jovem. Levando-se em conta que a trama analisada estava inserida no “Boletim do Cólera”, e já sabendo como Redson conduziu seu fã-club, evidencia-se mais uma vez como o punk valeu-se de inúmeras estratégias visando confrontar diretamente a proposta artística da Música Popular Brasileira.

A partir delas, o movimento punk buscava ganhar espaço em outras esferas da mídia, colocando-se como um estilo musical que, apesar de internacionalista, estava amplamente engajado em questões políticas e sociais candentes na sociedade brasileira daquele momento. E, enquanto isso, os artistas da MPB versariam sobre temáticas distantes do cotidiano dos jovens pobres residentes nos subúrbios das grandes cidades – ponto que pode ser questionado. Alguns fanzines chegaram a colocar esse motivo como um dos principais fatores que promoveram a explosão do movimento punk em uma determinada cidade:

Fins de 1981 e princípio de 82. Salvador, terra do folclore do sol e axé, transformando-se em palco para o contundente [...] protesto de jovens suburbanos, de culhos (?) cheios de escutar gil e caetanos da vida, decide-se, por dizer de uma vez por todas não às merdas da FM.⁴⁰⁵

Para além da ideia de que os punks defendiam uma pureza no padrão artístico e estético do movimento, esses atritos devem ser interpretados levando-se em conta que a Música Popular Brasileira foi construída em torno de uma rede relativamente inflexível, selecionando os artistas de acordo com a conjuntura de mercado, as características sociopolíticas da época, havendo interpretações acadêmicas que procuram salvaguardar certos padrões inerentes à sua cultura. Como o movimento punk lutava para conquistar o seu espaço, a exclusão da proposta da Música Popular Brasileira do seu rol de interesses insere-se entre tentativas de impor a sua cultura no cenário fonográfico dos anos de 1980. Tal cenário, em contrapartida, ofereceu ao rock a possibilidade de entrar nesse jogo de forças e “poder”⁴⁰⁶ e impor suas pretensões artísticas e estéticas para um público underground e, *a posteriori*, para uma esfera de consumo mais ampla.

⁴⁰⁵ PÂNICO. São Paulo, s/d.

⁴⁰⁶ CONTIER, Arnaldo Doraya. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e o popular na música (1920-1950). **Revista Música**. São Paulo, nº.1, vol.2, maio de 1991. Disponível em: <<http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/28>>. Acesso em: 24/10/2015.

Indo para outro polo, artistas da Música Popular Brasileira também se apropriaram da proposta artística dos punks.

Das feridas que a pobreza cria
 Sou o pus
 Sou o que de resto restaria
 Aos urubus
 Pus por isso mesmo este blusão carniça
 Fiz no rosto este make-up pó calça
 Quis trazer assim nossa desgraça à luz
 Sou um punk da periferia
 Sou da Freguesia do Ó
 Ó
 Ó, aqui pra vocês!
 Sou da Freguesia
 Ter cabelo tipo índio moicano
 Me apraz
 Saber que entraremos pelo cano
 Satisfaz
 Vós tereis um padre pra rezar a missa
 Dez minutos antes de virar fumaça
 Nós ocuparemos a Praça da Paz
 Sou um punk da periferia
 Sou da Freguesia do Ó
 Ó
 Ó, aqui pra vocês!
 Sou da Freguesia
 Transo lixo, curto porcaria
 Tenho dó
 Da esperança vã da minha tia
 Da vovó
 Esgotados os poderes da ciência
 Esgotada toda a nossa paciência
 Eis que esta cidade é um esgoto só
 Sou um punk da periferia
 Sou da Freguesia do Ó
 Ó
 Ó, aqui pra vocês!
 Sou da Freguesia⁴⁰⁷

O caso mais emblemático foi a composição de Gilberto Gil chamada “Punk da Periferia” (1983), que gerou uma enorme revolta no interior do movimento punk. De início, a melodia nada lembra a musicalidade punk, salvo os solos de guitarra pontuais. O vocal do cantor está distante de ser gritado – é limpo, claro e poético, ou seja, possui todas as “qualidades” que o movimento punk repudiava. A letra fala sobre a miséria dos punks, sua moda e tipo de cabelo; versa também acerca do

⁴⁰⁷ Gilberto Gil. Punk da Periferia. Álbum “Extra”. WEA Discos, 1983. Apud: CHEDIAK, Almir. **Gilberto Gil**. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.142.

desapego dos punks com relação à tradição familiar, dogmas religiosos e, além disso, sua descrença a respeito do progresso científico. De modo geral, Gilberto Gil conseguiu compor uma canção cuja temática retrata uma parcela das inquietações presentes na cultura punk, porém muito distante de representá-la por completo.

Não possuindo a mesma visão “ponderada” da tese, os fanzines começaram a criticar o artista de forma veemente. Para os punks, além da contribuição para a criação de novos estereótipos, teria havido por parte de Gilberto Gil o intento de lançar uma música no mercado de massa aproveitando-se da repercussão que os jovens niilistas tiveram na época. O *Lixo Cultural* trouxe reflexões nesse sentido:

Caros Amigos, hoje vou falar um pouco a respeito de física nuclear e suas correlações com a teoria da relatividade... Algum de vocês acredita nisto? Claro que não! Vocês são pessoas inteligentes. Os que me conhecem sabem que eu não entendo picas de física nuclear ou qualquer coisa parecida, logo sacaram que um assunto como esse não poderia ser tratado num jornal como este. Elementar, não é? Agora vou provar porque vocês são a minoria inteligente. Em nossos dias o charlatanismo é prática muito comum. Qualquer um pode falar ou fazer qualquer coisa [...]. Mas nós, jovens experientes que somos, não nos deixamos enganar pelas aparências e queremos sempre fazer o que há no fundo das coisas; principalmente se estas coisas fazem menção a nós, diretamente: por isso somos inteligentes... E por isso execramos coisas como esse balanço enjoativo que os cinco mil alto-falantes não param de tocar atualmente, chamado “Punk da Periferia”, assinando por um tal de Gilberto Gil.⁴⁰⁸

Inquietante é a forma como o fanzine introduz o assunto – uma vez que, aparentemente, a canção de Gilberto Gil teve uma boa repercussão comercial na época. Não assinado, o texto inicia prometendo falar sobre física quântica, mas logo em seguida rechaça essa possibilidade, pois o autor não teria conhecimento sobre o tema e aquele espaço (o fanzine) não seria o mais apropriado para fazer esse tipo de abordagem. Logicamente, o impresso fazia alusão a Gilberto Gil, que procurou compor uma canção sobre o movimento punk sem saber o que de fato era e, além disso, disseminou essa possível falta de conhecimento com apoio da grande mídia fonográfica da época.

Para o *Lixo Cultural*, o renomado artista não era o mais indicado para falar sobre a cultura punk, e o espaço onde circulava sua arte (a grande mídia) também

⁴⁰⁸ LIXO CULTURAL. São Paulo, 1984.

não era o mais apropriado para fazer uma abordagem mais profunda do movimento. O texto considera que seus leitores são pessoas inteligentes a ponto de não acreditarem na “falácia” de que Gilberto Gil saberia algo sobre a cultura punk – uma tentativa de afastar qualquer tipo de influência do artista, principalmente entre os partícipes do movimento punk. Na leitura do extenso texto, fica nítido que o fanzine interpretou a conduta de Gilberto Gil em um contexto mais amplo, tomando-a como tentativa do “sistema” (leia-se mercado fonográfico) de apropriar-se da cultura do movimento punk, “montando uma encenação e procurando provocar respostas”⁴⁰⁹.



Figuras 67 e 68 – *Lixo Cultural*. São Paulo, 1984.

Gilberto Gil foi interpretado pelo *punkzine* como sujeito vendido ao sistema e que teria a pretensão de tirar o punk do underground e levá-lo para a grande mídia. Na charge acima, o cantor baiano se intitula “guru da burguesia” – ou seja, um indivíduo assim não teria condições de cantar uma música com título associado ao conceito de punk. Para tanto, como se pode observar, o fanzine apropria-se do refrão original da canção: “Sou um punk da periferia, sou da Freguesia do Ó, Ó, Ó, Ó”. Já na capa do impresso, nota-se toda a fúria e ira do movimento punk em face dessa produção artística do renomado artista.

Em outras edições do mesmo *punkzine*, novas polêmicas surgiram, na medida em que Gilberto Gil reconheceu em alguns jornais da época que não sabia muito sobre o movimento punk e que havia se travestido em um personagem que

⁴⁰⁹ ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.15.

dialogava com a cultura punk. Além disso, associou o punk ao iê-iê-iê (Jovem Guarda) e disse que sua composição seria como “fotografar o Pão de Açúcar, o Corcovado, Copacabana e dizer que isso é o Rio de Janeiro”.⁴¹⁰ O reconhecimento de suas limitações não impediu que os punks continuassem as críticas, enquanto a luta por espaço e poder⁴¹¹ dentro do campo artístico ficava cada vez mais acirrada.

Acredita-se que esses contatos entre os punks e a MPB serviriam para potencializar a divulgação de ambos os estilos. Os artistas punks não fizeram oposição à MPB por acaso; afinal, eles perceberam que havia uma escassez de músicas sobre assuntos políticos e sociais em plena época de redemocratização.⁴¹² A “atenção” das gravadoras ao punk (uma vez que o estilo era comercialmente mais barato)⁴¹³ gerou certo alvoroço no meio musical, o que explicaria o fato de Gilberto Gil gravar uma música a respeito da cultura vivida pelo “Punk da Periferia”.

Ademais, é nítido que os *punkzines* tentaram popularizar a proposta artística dos punks, e para isso nada melhor do que questionar o que seria popular na produção musical brasileira. Para tanto, os integrantes do movimento punk valeram-se de alguns caminhos, passando pela crítica explícita aos artistas da MPB, pelo não reconhecimento de sua arte e pela tentativa de ratificar que a dita Música Popular não abrangeria o universo cultural, político e econômico dos punks. E já que a MPB, nesse prisma, não trataria de assuntos considerados até então como populares, por que não discutir sobre os rumos da música popular, em uma época de transição política caracterizada por um sentimento democrático?

Por fim, indo nessa linha, o rock dito “comercial” também não passaria ileso de críticas. Para vários fanzines, os artistas do gênero estavam distantes de dialogar com a realidade dos punks, possuindo, nessa óptica, similaridades com os artistas da MPB (ver subcapítulo 4.3). Ao longo dos anos de 1980, alguns fanzines, ao perceberem que grupos punks haviam sido incorporados ao mercado de massa,

⁴¹⁰ LIXO CULTURAL. São Paulo, 1984.

⁴¹¹ CONTIER, Arnaldo Doraya. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e o popular na música (1920-1950). **Revista Música**. São Paulo, nº.1, vol.2, maio de 1991. Disponível em: <<http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/28>>. Acesso em: 24/10/2015.

⁴¹² “Entre o fim dos dias de uma ditadura militar, que ficou no poder por vinte anos, e os mancos passos da Nova República, que contou com expoentes da ditadura militar, como o presidente da República da época, José Sarney, um grupo de roqueiros cantava as desilusões, a desesperança, a descrença com a política, políticos, revolução, utopias, com o engajamento político, com a situação social e econômica do país.” ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “**Brasil mostra a tua cara**”. Rock nacional, mídia e redemocratização política. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade), Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2009, p.143.

⁴¹³ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p.129.

começaram a retratar outra realidade, na qual Cólera, Inocentes, Olho Seco e Ratos de Porão não seriam mais a vanguarda do punk, mas, sim, grupos vendidos ao sistema (ver subcapítulo 4.4). Buscar-se-á discutir em outros momentos o rumo que o punk tomou junto à Música Popular Brasileira (ver subcapítulo 4.5).

4.3 ENTRE O UNDERGROUND E O MERCADO: PUNKS E ROCK COMERCIAL

O punk, historicamente, sempre teve problemas com bandas e grupos de rock que se enveredaram pelo caminho da considerada grande mídia – vide como os punks dos subúrbios das cidades americanas da década de 1950 execraram os artistas que participaram do Festival de Woodstock.⁴¹⁴ Com isso, os editores de fanzines, ao criticarem os artistas inseridos no mercado de massa, procuraram se posicionar afirmando que os punks tinham dois caminhos: ou se colocavam contra a lógica mercadológica das gravadoras ou poderiam esquecer o underground. O caso do grupo Cólera (ver capítulo 3) é o mais emblemático, uma vez que estava com o contrato em mãos, mas optou por não se afastar da cultura alternativa.

Os *punkzines* retratam com veemência um problema que se tornou crônico ao longo da década de 1980: o interesse das gravadoras pela proposta punk. Sabe-se que o rock que entrou para o circuito comercial, o chamado “Brock”⁴¹⁵, se formou a partir da mistura de vários estilos musicais, uma vez que o gênero em questão possui um caráter híbrido. Ska, new wave, rock progressivo, heavy metal, entre vários outros, passaram a ser tocados por jovens artistas brasileiros, impulsionando o mercado de bens culturais em torno do rock. E, nessa “explosão comercial”⁴¹⁶, vários grupos que vinham da cultura punk acabaram por ser absorvidos. Dito de outro modo, os editores de fanzines foram obrigados a conviver com o interesse do mercado de massa, o que gerou novos atritos acerca do mercado do rock.

Contudo, para os editores de impressos, aqueles artistas nomeados roqueiros, que possuíam contrato e exposição na mídia, deveriam ser refutados por completo – nesse ponto, os *punkzines* são quase inflexíveis. O sentimento de aversão ficava ainda maior caso o artista de sucesso viesse originalmente da cultura

⁴¹⁴ McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. 6ª.ed. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2013, p.34.

⁴¹⁵ O termo foi cunhado pelo jornalista Arthur Dapieve: Ver: DAPIEVE, Arhur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

⁴¹⁶ BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 2ª.ed. São Paulo: Moderna, 2004, p.126.

punk underground (no mínimo, esse ato de afronta era interpretado como uma “traição”).

Nos *punkzines*, tal como aconteceu com os artistas da Música Popular Brasileira, os roqueiros que faziam parte do mercado fonográfico eram vistos como membros da classe média – e, nessa condição, estariam distantes de retratar o cotidiano dos jovens niilistas do subúrbio. Os editores acreditavam que o suposto engajamento social e político desse perfil de artista teria como mote a venda de discos, sendo, portanto, considerados “inimigos” da causa punk e vendidos ao sistema.



Figura 69 – *Alerta Punk*. São Paulo, 1984.

A charge extraída do fanzine retrata a visão dos editores de impressos a respeito dos artistas que passaram a fazer parte do mercado de massa: eram interpretados como “micos de circo”. De um lado está o pequeno macaco, que canta de forma constante aquilo que é ditado pelo mercado, abnegando sua arte em troca de pouco dinheiro; de outro está o empresário, dono de uma gravadora ou loja de discos, cujo interesse está voltado para o mercado, incorporando a venda de elementos culturais provenientes da criação de seu “produto”. Seus olhos expressam cobiça; seu gigantismo demonstra a sua força econômica, bem representada por sua caixa registradora aparentemente repleta de lucros. Entre o empresário e o artista está o produtor musical, que nada mais faria do que reproduzir as tendências e estilos impostos pelo mercado de massa.

Em síntese, para uma parcela dos *punkzines*, os artistas de rock que entravam no esquema das gravadoras perderiam a livre capacidade de criar, pois, ao assinar o contrato, teriam de se submeter a todo um conjunto de hierarquias e normas impostas pelo mercado de bens culturais. Além da capacidade associada ao “do it yourself” – base do movimento underground –, os artistas ainda perderiam a autonomia artística, ou seja, a sua imagem, o repertório, o marketing e a difusão de seu trabalho ficariam na mão das transnacionais, e a fabricação e distribuição, sob a égide de empresas terceirizadas.⁴¹⁷

Nesse cenário repleto de resistências e críticas por parte do movimento punk, salienta-se que artistas de rock comercial buscaram impor suas pretensões artísticas, não aceitando passivamente as decisões unilaterais do mercado de massa.⁴¹⁸ Ou seja, nas relações de mercado envolvendo gravadoras e artistas, havia espaço para troca de ideias, imposições e aceitações – e não raro as gravadoras recuaram de seu esquema e aceitaram as formas como os artistas de rock desejavam desenvolver o seu trabalho.⁴¹⁹

Como os editores de fanzines punks estavam fora do circuito das grandes gravadoras e inseridos na cultura underground, não tinham condições de compreender as lutas empreendidas pelos roqueiros no seio das multinacionais. E, como na sua visão os artistas de rock comercial eram “vendidos ao sistema”, os niilistas não tinham uma experiência⁴²⁰ para compreender as ranhuras e o jogo de forças existentes no mercado de massa, passando a desenvolver visões negativas e caricatas em torno daqueles que alcançavam sucesso.

⁴¹⁷ CAPELLARI, Pedro. **Brasil - Concentração de renda:** indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p.17.

⁴¹⁸ Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês.** Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012, p.50-67.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ “Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro desse termo – não como sujeitos autônomos, ‘indivíduos livres’, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua consciência e sua cultura.” Ver: THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros.** Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.182.

Como consequência das amplas críticas, segundo alguns fanzines, os punks acabavam ganhando a “fama” de arrogantes, prepotentes e incompreensíveis diante de outros grupos juvenis, insinuando que outros sujeitos adeptos do rock não desejavam entender a lógica interna do movimento punk.

Tenho pena de quem me chama de punk só porque danço diferente deles e/ ou me visto às vezes como um alfinete no tênis/ velho. As pessoas morrem de inveja de nos, assumimos o que somos e pouquíssimas pessoas fazem isso. Cidade Calhorda. Eles pensam que o negócio é surfe, rock de FM, e gatinhas gostosas e burras. [...] Todo mundo só usa máscaras.⁴²¹

Percebe-se que os editores de fanzine consideravam os ouvintes de rock de FM como indivíduos alienados. Enquanto o jovem que consumia rock comercial só pensava em festas e “curtição”, aqueles que ouviam música punk tinham como meta negar ao máximo a existência materialista em prol de melhorias na vida diária nas esferas da educação, renda, saúde e trabalho. Os editores buscaram ratificar que os artistas do movimento punk mantinham uma suposta marca que dialogava com o protesto político, marca essa que não seria encontrada em outros gêneros do rock. Tal forma radical de se impor fazia parte das “regras do jogo”, pois ao tomar essa postura teriam condições de demarcar novos espaços para a cultura punk, afastando-a de quaisquer rótulos modistas – deixados para aqueles artistas de rock do grande mercado de massa.

Pelo fato de o rock comercial possuir dezenas de canções de protesto político, vários artistas se posicionaram contra esse tipo de acusação dos punks. Um dos argumentos utilizados era o de que o punk já teria morrido e seria necessário incorporá-lo a outras ramificações do rock. O *Espunk*, em um texto intitulado “Pós o quê?”, respondeu à provocação de Marcelo Nova, líder da banda de rock baiana chamada Camisa de Vênus, que, assim como dezenas de grupos, começou no circuito underground e foi para a grande mídia.⁴²² Supostamente, em um show o

⁴²¹ ABSURDO FANZINE. Santos, 1986.

⁴²² “Camisa de Vênus (também conhecido somente como Camisa) é uma banda de rock brasileiro. Foi criada em Salvador quando Marcelo Nova (vocal), Robério Santana (Baixo), Karl Franz Hummel (guitarra base), Gustavo Mullen (Guitarra solo) e Aldo Machado (Bateria) se reuniram em 1980. A primeira apresentação foi em maio de 1982, em Salvador, e o lançamento do primeiro compacto, Meu Primo Zé e Controle total, aconteceu no mesmo ano. O primeiro álbum, Camisa de Vênus, foi lançado em 1983 pela Som Livre. Em 1983 o Camisa de Vênus se muda para São Paulo e assinam contrato com a Som Livre. O nome da banda era considerado ‘indecente’ por muitos, sendo assim a

cantor teria dito que o movimento punk havia acabado dez anos atrás (daí o uso do termo pós), já estava em fase de total decadência. Marcelo Nova teria afirmado ainda que os punks estavam caminhando para ficarem similares aos hippies. O referido fanzine então respondeu:

Esse termo pós punk deixa a entender que o punk tivesse sobrado morreu, que é póstumo. Até quando eles inventarão armadilhas para quer nos aprisionar em suas garras sistemáticas? [...] Como ficar calado diante de uma atitude dessas?⁴²³

Há certa proximidade entre a resposta desse fanzine e aquela vista no *Lixo Cultural* com relação à canção “Punk da Periferia”⁴²⁴, de Gilberto Gil (ver subcapítulo 4.2). Tal como naquela oportunidade, Marcelo Nova estava sendo acusado de aliciar a cultura punk para a mídia de massa, sendo que sua tentativa de decretar a “morte” do estilo teria como intento facilitar a incorporação dos punks ao mercado. Diante dessa “ameaça”, coube aos editores demarcar aquilo que seria punk e o que seria rock comercial, para assim estipular novos espaços para a cultura punk. A revista *Vertigem* publicou:

Os garotos dizem EU NÃO QUERO. Ultraje diz MIM QUER TOCAR. Ultraje diz EU ME AMO, os Garotos VOU FÂZER COCÔ – Ultraje diz CIÚME, os Garotos INSATISFAÇÃO. Dois discursos claros, mas sobretudo duas atividades. Ultraje toca nas rádios. Garotos no Porão.⁴²⁵

divulgação em rádio e televisão seria inviável. Diretores da Som Livre chamaram os membros da banda para uma reunião e sugeriram a mudança do nome da banda, Marcelo nova disse que mudaria o nome sim, e sugeriu que o novo nome da banda fosse ‘capa de pica’. O Camisa de Vênus foi expulso da gravadora após essa reunião. A gravadora também retirou o disco de catálogo e, por mais de um ano, a banda ficou sem gravadora. Em 1985, assinaram com a RGE, que relançou o primeiro disco da banda. Ainda em 1985, foi lançado Batalhões de estranhos, nesse disco o Camisa divulga o single Eu não matei Joanna d’Arc.” LETRAS.COM.BR. **Biografia de Camisa de Vênus**. s/d. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/biografia/camisa-de-venus>>. Acesso em 29/10/2015.

⁴²³ ESPUNK. Salvador, 1986.

⁴²⁴ LIXO CULTURAL. São Paulo, 1984.

⁴²⁵ VERTIGEM. São Paulo, 1986. Destaque em caixa-alta dado pela fonte.

A banda paulistana Ultraje a Rigor⁴²⁶ ficou conhecida no meio musical a partir da gravação da canção “Inútil”, que se tornou hino das “Diretas Já”, uma vez que foi reproduzida pelo pai do movimento: Ulysses Guimarães.⁴²⁷ Em certa oportunidade, na Câmara dos Deputados, o referido político entoou a canção em seu discurso contra o governo de João Batista de Oliveira Figueiredo.

Para fazer a distinção entre os estilos musicais, a fonte comparou fragmentos de canções do Ultraje a Rigor e de outra banda punk que, todavia, ficou um tempo considerável no mercado underground: os Garotos Podres. Enquanto estes valorizam uma poética que flerta com o niilismo, o protesto e a rebeldia, o Ultraje a Rigor, supostamente, conduz suas canções de acordo com a óptica do mercado de massa. Satirizando essa postura da banda paulista, o texto termina deixando a seguinte indagação: “Volto a minha casa, fecho a porta, ligo o rádio, será que somos inútil?”⁴²⁸ Parafraseando a composição do Ultraje a Rigor (Inútil, a gente somos inútil!), o fanzine sugeria que o adjetivo serviria para algumas bandas de rock, mas não para os grupos punks.

Mesmo com essa discordância em relação aos punks que migraram para o mercado de massa, alguns grupos do estilo musical chegaram a declarar nos fanzines que não viam nenhum problema na sua adesão ao mercado fonográfico.

⁴²⁶ “A história do Ultraje a Rigor começou no final de 1980 como banda cover, tocando Beatles, punk, new wave e rock dos anos sessenta. A banda começou sua carreira se apresentando em festas e bares, até que em 1982 durante uma conversa informal entre o líder Roger e o baterista Leôspa surgiu a idéia de chamar a banda de Ultraje a Rigor. Em 1983, participaram do projeto Boca no Trombone, em São Paulo, o que resultou na contratação da banda pelo produtor Pena Schmidt, da WEA. O primeiro álbum da banda intitulado ‘Nós Vamos Invadir Sua Praia’, foi lançado em 1984 e garantiu a banda discos de ouro e de platina. O próximo grande sucesso da banda foi o EP ‘Liberdade Para Marylou’ lançado em 1986. Em 1989, chega às lojas o terceiro álbum da banda. Intitulado ‘Crescendo’, o álbum trazia músicas cheias de palavrões e mesmo com as vendas em alta não foi bem aceito pela mídia. Em 1990, a banda lançou um disco de covers chamado ‘Por que Ultraje a Rigor?’. Em 1992, descontentes com a gravadora, gravaram, de maneira independente, ‘Ah, Se eu Fosse Homem’ e, em 1993 lançaram o sexto álbum intitulado ‘Ó!’. Depois de lançarem diversas coletâneas, em 1998 eles lançam ‘18 Anos Sem Tirar’, pela Deckdisc, que reativou o sucesso da banda que havia passado por uma crise de tanto mudar sua formação. Ver mais: MTV BRASIL. **Ultraje a Rigor**. s/d. Disponível em: <<http://www.mtv.com.br/musica/artistas/ultraje-a-rigor/>>. Acesso em: 29/10/2015.

⁴²⁷ RAMOS, Eliana Batista. Rock dos anos 80. **A construção de uma alternativa de contestação juvenil**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.60.

⁴²⁸ REVISTA VERTIGEM. São Paulo, 1986.

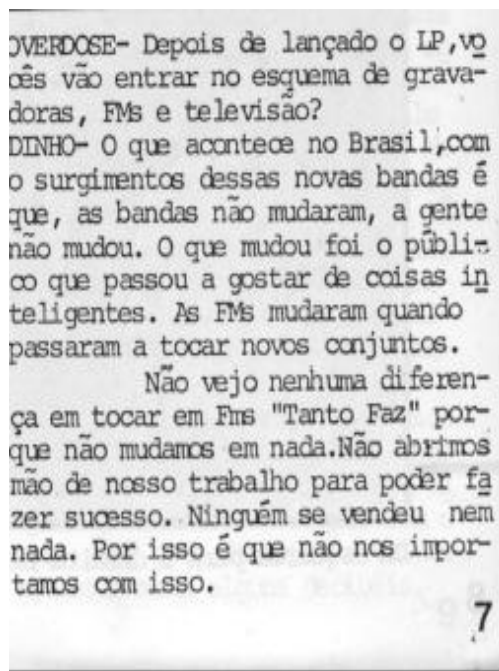


Figura 70 – Overdose. São Paulo, 1986.

A entrevista ao *Overdose* (que, segundo o seu editorial, mostrava uma linha de pensamento mais aberta) foi concedida por Dinho Ouro Preto, líder do grupo paulista Capital Inicial.⁴²⁹ Nota-se que o cantor e letrista em todo o excerto tenta defender o grupo, afirmando que não vendeu sua arte ao sistema somente para fazer sucesso. Intui-se que as bandas punks que passaram a fazer parte do mercado fonográfico estavam habituados a ouvir esse tipo de pergunta, afinal, com a

⁴²⁹ "O Capital Inicial surgiu em 1982, formado pelos irmãos Fê (bateria) e Flávio Lemos (baixo), ex-integrantes do Aborto Elétrico, ao lado de Renato Russo, e Loro Jones (guitarra), oriundo da banda Blitz 64. Em 1983, Dinho Ouro-Preto, após um estágio como baixista da banda 'dado e o reino animal' (assim mesmo, com letras minúsculas), onde também tocavam Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá, entra para os vocais. Em julho estreiam em Brasília, tocando em seguida em São Paulo (SESC Pompéia) e no Rio de Janeiro (Circo Voador). O primeiro LP, 'Capital Inicial', já pela Polygram, foi lançado em 1986 e recebeu ótimas críticas. 'Um rock limpo, vigoroso, dançante e sobretudo competente, a quilômetros de distância da mesmice que assaltou a música pop brasileira nos últimos tempos', assim o jornalista Mário Nery abre a crítica ao disco no caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo, em 29 de julho de 1986. O álbum trazia músicas como 'Música Urbana', 'Psicopata', 'Fátima', 'Veraneio Vascaína' (censurada pela Polícia Federal), 'Leve Desespero' entre outras, e levou o Capital Inicial ao seu primeiro Disco de Ouro. Em 1987, contando com o tecladista Bozzo Barretti em sua formação, o Capital Inicial lança seu segundo disco, 'Independência', emplacando 'Prova', 'Independência', a regravação de 'Descendo o Rio Nilo', e conquista o segundo Disco de Ouro. Neste ano, é convidado para abrir os shows da turnê do cantor inglês Sting em São Paulo (Estacionamento do Anhembi), Rio de Janeiro (Maracanã), Belo Horizonte (Estádio Independência), Brasília (Estádio Mané Garrincha) e Porto Alegre (Estádio Beira Rio). 'Você Não Precisa Entender' chega às lojas de todo o país em 1988, com mais hits: 'A Portas Fechadas', 'Pedra na Mão' e 'Fogo'. 1989 marca o lançamento de 'Todos os Lados', com destaque para as faixas 'Todos os Lados', 'Mickey Mouse em Moscou' e 'Belos e Malditos'. Em 1990 participam do festival Hollywood Rock, realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro." VAGALUME. **Capital Inicial** - Biografia. s/d. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/capital-inicial/biografia/>>. Acesso em: 29/10/2015.

mudança de um circuito underground para o comercial, os jovens artistas teriam de lidar com as contradições inerentes ao mercado de consumo. Desse modo, o desafio a ser enfrentado por esses sujeitos estaria justamente na necessidade de impor as suas pretensões artísticas em um mercado baseado numa intensa divisão do trabalho e burocratização, afloradas pelo fenômeno conhecido por terceirização.⁴³⁰

Salienta-se que as maiores críticas tecidas pelos editores de fanzine giraram em torno da *new wave*. Para vários criadores de *punkzines*, o referido estilo musical não passava de mero modismo, o que impedia os jovens de iniciarem uma reflexão mais profunda sobre questões sociais. Mesclando uma série de ritmos musicais do “reggae jamaicano de Peter Tosh, Jimmy Cliff e Bob Marley”⁴³¹, sendo um dos “primeiros movimentos terceiro-mundistas a vingar nas metrópoles”⁴³², a *new wave* possuiu um viés político, contudo, sua sonoridade e estética influenciavam interpretações adversas. Chama a atenção que o próprio movimento punk se valeu da estética e engajamento da *new wave* para impor suas pretensões sociais e políticas.⁴³³

Todavia, os *punkzines* interpretam a *new wave* por outra óptica, vide o caso do *Miséria*, editado por Moreno. Nas páginas do seu impresso ele diz: “Não fique aí parado na sua casa, parado vendo TV ou se alienando com a New Wave, vamos nos unir e lutar por um mundo melhor [...] Vamos nos unir antes que seja tarde demais!!!”⁴³⁴ Embora uma parcela do movimento punk interpretasse a *new wave* como alienação, pode-se observar que os atritos se acirravam à medida que o estilo musical ocupava mais tempo nas programações de rádios e programas de TV, conquistando uma polarização interessante no circuito das grandes gravadoras. A

⁴³⁰ “Esses processos anunciariam um novo momento da acumulação capitalista, no qual os chamados novos paradigmas tecnológicos e gerenciais incorporam mudanças nos padrões e uso da força de trabalho. Estes têm resultado numa crescente exclusão social, que atinge largos segmentos incorporados à sociedade de bem-estar na etapa anterior à acumulação. Essa exclusão se apresenta como um elemento estrutural da etapa que se inaugura, e não como uma resultante de uma crise conjuntural e recessiva que seria superada com a recuperação da economia mundial.” BORGES, Ângela; DRUCK, Maria da Graça. Crise Global, terceirização e a exclusão do mundo do trabalho. **Caderno CRH**. Salvador, nº.19, 1993. Disponível em: <www.cadernocrh.ufba.br/include/getdoc.php?id=1253&article=349>. Acesso em: 12/07/2011.

⁴³¹ CHACON, Paulo. **O que é rock?** 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.19.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ MISÉRIA. Rio de Janeiro, s/d.

banda Blitz, liderada por Evandro Mesquita⁴³⁵, e os Paralamas do Sucesso, encabeçada por Hebert Vianna⁴³⁶, são exemplos de grupos que flertaram com esse gênero do rock.

Na tentativa de abrir espaço para seu grupo, em 1983, os Paralamas do Sucesso se prontificaram a abrir o I Punk Festival do Rio de Janeiro, que aconteceu no Circo Voador (tradicional templo do rock brasileiro). O evento contou com a participação de bandas punks cariocas como Coquetel Molotov, Eutanásia e Descarga Suburbana, além de Lixomania Inocentes, Psykose, Ratos de Porão e Cólera, de São Paulo. A apresentação do grupo de Hebert Vianna revoltou os punks que estavam no local, fazendo com que o fanzine *Manifesto* escrevesse um texto defendendo a participação dos Paralamas:

Entre 21:30 e 22:00 hs o grupo New Wave PARALAMAS DO SUCESSO abriu o show dos punks, pombas; muitos foram contra o som dos caras mas nós do M.P [Manifesto Punk] temos um grande afeto por Herbert e Cia. Afeto e principalmente, gratidão. Como disse Herbert ao microfone... "Nós damos a maior força ao movimento punk, muitas vezes emprestamos nossa aparelhagem ao COQUETEL MOLOTOV e várias vezes ensaios juntos." Podes creuza, é tudo verdade.⁴³⁷

Colaborações entre bandas de garagem tornaram-se corriqueiras, o que não significa que isso tenha se convertido em uma maior aceitação da arte dos

⁴³⁵ "Banda carioca nascida do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, no início dos anos 80. Iniciada por Evandro Mesquita, um dos seus principais vocalistas e guitarristas, Ricardo Barreto (Guitarra), Antonio Pedro Fortuna (contrabaixo), William Forghieri (teclados), Márcia Bulcão (vocalis), Fernanda Abreu (vocalis) e Juba (bateria), a banda recebeu o nome de Blitz devido às constantes 'paradas' policiais de seus integrantes. O primeiro disco da banda foi um compacto lançado em 1982 pela EMI-ODEON, contendo uma única música, Você não soube me amar. O 'disquinho' que, vendendo 100 mil cópias em apenas três meses, abriu caminho para o primeiro LP da banda lançado um ano depois. Iniciava uma carreira artística de sucesso que duraria até 1986 com o fim do grupo. O sucesso da Blitz conseguiu transformar o mercado fonográfico brasileiro do início da década de 80 que se voltaria definitivamente para o rock dali para a frente." DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. 5ª.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005, p.53. Apud: RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.119.

⁴³⁶ "O trio de rapazes que formou a banda Paralamas do Sucesso no Rio de Janeiro, em 1981, também, havia feito parte da turma de jovens brasilienses que ajudaram a dar início ao rock brasileiro dos anos 80. O grupo formado por Hebert Vianna (vocal e guitarra), Bi Ribeiro (contrabaixo) e João Barone (bateria), gravou o seu primeiro compacto em junho de 1983 com as canções Vital e sua moto e Patrulha Noturna para logo depois, no final do mesmo ano, gravar o seu primeiro LP, Cinema Mudo, pela EMI-ODEON. Em 1984, com o disco O passo de Lu, a banda alcançou um patamar considerável no cenário musical brasileiro com canções como Óculos e Meu Erro, tocadas à exaustão na rádio do país. Iniciava-se assim a trajetória de uma das bandas primordiais no cenário brasileiro da década, o que perdura até os dias atuais." Ibidem, p.123.

⁴³⁷ MANIFESTO PUNK. Rio de Janeiro, 1983.

Paralamas do Sucesso. Apesar da tentativa do fanzine de apaziguar os ânimos, é nítido que Herbert Vianna, pelo menos no evento indicado, esperava ter a sua música apreciada pelos punks – expectativa que, aparentemente, não foi correspondida. Naquela época, o grupo carioca havia entrado no circuito da Radio Fluminense e já estava gravando seu primeiro trabalho, “Cinema Mudo”.

Vale frisar ainda que o irmão do líder dos Paralamas do Sucesso, Hermano Vianna, sempre se empenhou em abrir espaços para grupos que pudessem se sobressair na cena musical brasileira. Foi a partir de sua mediação que bandas punks de Brasília passaram a ganhar maior dimensão – e não por acaso alguns fanzines de lá não gostaram da interferência do analista musical em sua cena underground.



Figura 71 – Plágio. Brasília, s/d.

Somando todos os fatores, seria quase improvável encontrar um impresso cujo editor apreciasse a obra dos Paralamas do Sucesso. Ressalta-se, contudo, que alguns *punkzines* tiveram seu espaço preenchido por artistas inseridos no mercado de massa. No entanto, na visão da maioria dos editores de impressos, todos os artistas que tivessem acesso à mídia deveriam ser refutados por completo.

Como já pontuado, os *punkzines* foram arquitetados para divulgar a cena underground e somente ela. Não se pode dizer que tal linha de pensamento foi seguida sem desvios, mas estes deveriam ser evitados ao máximo. Afinal, de que valeria divulgar em um impresso de pequena circulação uma banda punk (ou qualquer outra) se ela já estivesse inserida num sistema voltado para o mercado de massa? Acredita-se que, por essa óptica, os editores procuraram manter um pensamento relativamente coeso, uma vez que o objetivo estava em divulgar bandas que tinham pouca ou nenhuma divulgação. Com esse intento, os editores

“cobravam” de forma veemente os punks, afirmando que eles só poderiam ouvir músicas que tivessem relação com a cultura punk e não fizessem parte do mercado de massa (daí a rejeição de gêneros como a MPB e o rock comercial).

Curiosamente, essa conduta inflexível e rígida dos editores de fanzines gerou algumas contradições dentro da cena:

De repente me pego até como exemplo: me correspondo com punks do País à fora, apoio o movimento até o fim, acredito na Anarquia, mas me reservo o direito de ouvir aquilo e até curtir outras bandas que não são punks. Isso é tão errado assim? Acho que não. O que vale é a consciência, a vontade em aprender e ajudar. Já dizia Raul Seixas: nunca se vence uma guerra sozinho, cê sabe que a gente precisa entrar em contato...⁴³⁸

A carta assinada por “Kid Sinistro” e publicada no *Espunk* possui um ponto de vista difícil de encontrar nos *punkzines*. O jovem reservou para si o direito de protestar contra essa rigidez imposta pelos punks, uma vez que, enquanto partícipe ativo do movimento, impunha o seu desejo de ouvir outros estilos musicais, salientando que isso não o tornaria um punk menos engajado. Seu ato “rebelde” ainda foi reforçado por uma citação da música “Por quem os sinos tocam”, de Raul Seixas, artista que estava distante do universo e da afeição dos punks.

Em outro fanzine, *Escarro*, destaca-se um texto assinado por Gilvany intitulado “Rótulos: Divisão e Desunião”. Nele, o niilista afirma que os punks foram os responsáveis pelo seu próprio “isolamento”, uma vez que o público desse estilo gostava de impor rótulos a outros artistas e estilos musicais. Ao final de seu texto inflamado, o autor escreve: “Som não diz nada. Uma pessoa pode ouvir samba e ter uma consciência e ideal fodidos.”⁴³⁹

Intui-se que os editores acabaram por filtrar e silenciar outras formas de protesto contra a rigidez imposta pelo movimento punk. De qualquer forma, aqueles que “escaparam” deixam claro que havia punks que desejavam uma maior flexibilidade no interior do movimento. Os próprios atritos de punks com artistas do rock comercial já se configuram como outros indícios de que havia niilistas que

⁴³⁸ ESPUNK. Salvador, 1984.

⁴³⁹ ESCARRO. Brasília, 1986.

contrariavam essa conduta rígida – vide a defesa que o fanzine *Manifesto Punk* externou para os Paralamas do Sucesso⁴⁴⁰.

Cabe destacar que as exceções analisadas não foram suficientes para quebrar as regras que já estavam estabelecidas. O rock comercial foi interpretado pelos editores como um gênero musical composto por sujeitos vendidos ao sistema – cabendo aos verdadeiros punks afastarem-se desse tipo de contaminação. Assim como os artistas da MPB, aqueles do rock comercial entoariam canções para a classe média, ou seja, não estariam interessados em discutir os problemas sociais dos jovens residentes nas periferias das metrópoles brasileiras.

Dito de outro modo, os editores de *punkzines* reiteraram o seu desprezo em relação a ambos os estilos, lutando ativamente para manter a cena punk underground ativa. E, à medida que seus artistas também foram se “popularizando”, não passaram ilesos das críticas dos editores. Essa tensão envolvendo os líderes do movimento punk brasileiro e os produtores de fanzines será o tema do próximo item.

4.4 “POPULARES E VENDIDOS”: TENSÕES E CRÍTICAS

Vários jovens niilistas editores de fanzines estariam flertando com a possibilidade de criar, movimentar e consolidar um movimento punk dito “puro”, livre de qualquer contaminação do mercado fonográfico, das tendências musicais da época (mesmo o punk sendo uma delas) ou, como eles mesmos gostavam de afirmar, “das porcarias de FM”. Para tais jovens, esse tipo de posicionamento era no mínimo “cômodo”, uma vez que boa parte das músicas punks nem chegaram perto de serem lembradas pelos programas das rádios – salvo as especializadas em rock.

Além disso, frisa-se que, em uma dimensão mais ampla, foram as bandas de rock comercial que contribuíram para propagar a proposta punk, fazendo com que o estilo tivesse grande repercussão na mídia fonográfica da época – tanto os grupos que vieram da cultura punk, entre eles Legião Urbana, Plebe Rude, Camisa de Vênus, Capital Inicial, Ultraje a Rigor e Ira!, como aqueles que aderiram à proposta punk como um recorte temático e artístico de um determinado álbum. Um exemplo nesse caso é o LP “Cabeça Dinossauro” (1986), dos Titãs, já citado, em que todas as canções remetem à sonoridade, estética e construção poética dos punks.

⁴⁴⁰ MANIFESTO PUNK. Rio de Janeiro, 1983.

Os editores punks perceberam que havia uma ameaça que poderia findar o movimento underground. Partiram então a propor um estilo e conduta mais rígidos, exigindo dos punks que participavam do circuito o engajamento político, a defesa do anarquismo, o ato niilista e a negação de qualquer estilo musical que não fosse o punk. Contudo, havia um problema central na criação dessa “couraça”, que passava por um questionamento “simples”, porém imbuído de um forte sentimento identitário e existencialista: qual punk ou grupo dentro da cena poderia ser citado como exemplo de um “verdadeiro punk”? Tal pergunta era difícil de ser respondida, uma vez que a cultura anarquista do punk foi absorvida pela indústria cultural.⁴⁴¹



Figura 72 – Subúrbio Oi! Zine. São Paulo, 1989.

No quadrinho, um punk de cabelo moicano, cheio de adornos e com o dedo levantado – em um claro sinal corpóreo de pioneirismo – diz: “No começo... eu era o único e verdadeiro punk!!” Ao reclamar para si a vanguarda do movimento, o primeiro personagem é surpreendido por outros quatro, que passam a fazer um gesto similar ao seu, dizendo “Eu também”, até que o último acrescenta “E eu”. Expressando incredulidade ou discordância, o primeiro punk aparece na sequência do quadrinho de modo totalmente diferente: a feição comprimida e o ranger dos dentes demonstram raiva, o seu dedo indicador não está mais voltado para cima e sua exclamação denota desabafo: “Merda!...” Representações como essa deixam

⁴⁴¹ VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock’n’roll. **Espaço Plural**. Cascavel - PR, ano VIII, nº.16, set. 2005, p.53. Disponível em: <<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/13147/5061/punk.PDF>>. Acesso em: 29/10/2015.

claro que o movimento punk procurou trazer para si certo grau de “pureza” que, apesar da impossibilidade de mensurar todas as suas características, gerou as mais variadas formas de rivalidade entre os seus partícipes – o que acarretou inúmeras tensões entre eles (ver subcapítulo 2.4) e contribuiu para a “formação de identidades”⁴⁴².

Não ao acaso, começaram a surgir entre os editores críticas a grupos que em outros tempos eram mencionados como “mentores” do movimento punk brasileiro: Cólera, Olho Seco, Inocentes, Ratos de Porão, entre outros. O eufemismo em torno dessas bandas, observado em fanzines como o *SP Punk*, *Espunk*, *Vix Punk*, *Lixo Cultural*, *Os Miseráveis*, *Pânico* e *Alerta Punk*, foi desaparecendo gradativamente. Vários impressos passaram a afirmar que os grupos citados seriam vendidos ao sistema, caso do fanzine *Asko* no texto intitulado “Boicote aos Pseudo Hard-Cores!!!”:

É incrível como o movimento Punk é deturpado pela mídia com documentários caluniadores, filmes idiotas, etc. e pior ainda, deturpado por pessoas que se rotulam punk/ hard-cores mas não assumem uma postura de coerência com as idéias que dizem defender. Não iremos aqui enumerar todos as deturpações que o mov. punk é vítima, tampouco as atitudes incoerentes de pseudo-punks que infelizmente continuam sendo muito vistos em nossa “cena” porque nos tomariam muito espaço. [...] É muito fácil cantar músicas de protesto, falar algumas frases feitas antes das músicas, botar um visual e se dizer punk, porém, nosso movimento é muito mais concreto. [...] Nós não nos vendemos à bastardos que querem nos usar para \$\$\$.⁴⁴³

Percebe-se que surge outro *punkzine* que procura definir o que é ser punk e como deveria ser a conduta dos partícipes do movimento. Contudo, em outra perspectiva, nota-se certa desilusão do impresso com relação às bandas que flertaram com o mercado de massa. Para o autor do texto, havia grupos que não colocavam em prática aquilo que cantavam em suas canções – a oposição ao “sistema”, a defesa do anarquismo e o protesto político –, suas formas de protesto estariam cerceadas ao palco. Esse tipo de atitude dos “pseudopunks” só cimentaria as críticas que o movimento vinha recebendo de outros setores da sociedade, sendo

⁴⁴² VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock’n’roll. **Espaço Plural**. Cascavel - PR, ano VIII, nº.16, set. 2005, p.55. Disponível em: <<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/13147/5061/punk.PDF>>. Acesso em: 29/10/2015.

⁴⁴³ ASKO. Rio de Janeiro, 1986.

o caráter “modista” o rótulo que mais os atormentava. Indo mais além, o excerto mostra um discurso que não consegue encontrar uma referência positiva; critica os “pseudopunks”, mas não procura apontar um grupo que seguisse na contramão dessa suposta tendência. Apesar da contradição, essa “escrita de si”⁴⁴⁴ tornava-se um elemento importante para que os punks pudessem pensar sobre a que passos trilhavam o movimento em que estavam inseridos.

De acordo com o *Asko*, o texto analisado anteriormente, que foi fotocopiado no fanzine, deveria ser distribuído na porta de uma casa noturna chamada Garage, no dia do show do Cólera, em um nítido protesto almejando questionar o trabalho e a trajetória underground do grupo punk liderado por Redson.⁴⁴⁵ Tal intento só não foi concretizado porque, segundo o impresso, as cópias não ficaram prontas a tempo. De fato, a continuação do escrito critica a banda de Redson com raiva e acidez:

[...] Hoje à noite tem festa punk no Garage!!! E advinha quem vai tocar??? A banda que fez história do mov. Punk Brasileiro, o Cólera!!!! E por apenas \$7!! Que imperdível, não? E para completar a zueira tem os pseudo-cores Cynicas e Serial Killer que não valem nem a pena comentar. Triste, não? Bem agora a escolha é sua, você pode beber um goró, esnobar o cara, fechar os olhos e esquecer tudo o que você leu, afinal é um show do Cólera; do Cólera cara!!!⁴⁴⁶

Esse fanzine simboliza um sentimento de descrença para com o grupo Cólera, não reconhecendo a importante trajetória da banda punk paulistana. Além de considerar o valor do show caro, o editor afirma que aqueles que fossem até o evento teriam a possibilidade de se “alienar”, esquecendo toda a proposta de luta e engajamento dos punks. Dito de outro modo, o excerto responsabiliza o Cólera por

⁴⁴⁴ Everton de Oliveira Moraes analisa que os fanzines externam uma espécie de “escrita de si” a partir da leitura de Michel Foucault. Ver: MORAES, Everton de Oliveira. A escrita punk como forma de subjetivação. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/everton_oliveira_moraes.pdf>. Acesso em: 29/10/2015. Sobre o livro de Michel Foucault, ver: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**: Ditos & Escritos. Vol.5. Tradução de Elisa Monteiro e Ines Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

⁴⁴⁵ “E são os sentimentos de indignação e ódio que, como já foi dito, que constituem uma das bases da cultura punk. Com efeito, pode-se dizer que a revolta, motivada pelo sentimento de ódio, foi para esta, desde o início da década de oitenta, o operador ético da transformação de si e da atualidade. ‘Destruir o sistema, destruir a religião’, a transformação social e subjetiva desejada quase sempre aparece sob o signo da destruição, do desfecho final da ordem vigente, dos valores estabelecidos. Porém tudo leva a crer que essa destruição reivindicada é apenas um recurso retórico, ou antes, uma energia bruta que seria preciso domar. Para que se tornasse produtiva, a energia desse ódio não deve ser apenas destrutiva, rancorosa e caótica, ela deve ser submetida e contida dentro de uma forma para que se pudesse chegar aos resultados desejados.” MORAES, op. cit., p.7.

⁴⁴⁶ ASKO. Rio de Janeiro, 1986.

uma grande parcela das críticas que o *punkzine* se prontificou a fazer, as quais seriam extensivas aos demais grupos que iniciaram o movimento punk da cidade de São Paulo, bem como àqueles jovens punks que, na condição de público, ainda insistiam em acompanhar os shows de bandas punks interpretadas como vendidas, ultrapassadas e comerciáveis. Em síntese, o texto visava “desconstruir”⁴⁴⁷ a imagem, o engendramento e a cena underground construída ao longo da década de 1980.

Cabe notar, contudo, que no caso do Grupo Cólera as críticas já vinham de longa data. As inserções do grupo na grande mídia, os contatos de Redson com artistas do rock comercial e a criação de um fã-clubes foram fatores que contribuíram para moldar a visão de alguns editores de fanzine.⁴⁴⁸ Em se tratando do último ponto elencado, Redson um dia exclamou:

P [Pânico]: Você não acha meio contraditório o Cólera ser uma banda Punk, e ter um fã-clubes, que é uma coisa ligada aos superstars da música pop.

R [Redson]: Não completamente coerente. Porque tudo vem da preocupação da gente de informar as pessoas. Estavam chegando milhares de cartas e nós não tínhamos como responder todas, então foi criado o fã-clubes para redigir um texto único para informar a todos.⁴⁴⁹

Vale mencionar que o questionamento vem de um fanzine que sempre abordou intensamente (e euforicamente) a obra do Cólera – o *Pânico* (ver capítulo 3). De qualquer forma, os argumentos de Redson em prol de seu fã-clubes geraram mais repercussão negativa do que positiva – por mais que o grupo tenha mantido sua trajetória artística na esteira do circuito alternativo. Todavia, frisa-se que o Cólera não foi o único renegado pelo movimento que ajudou a implantar no Brasil:

O que será que acontece com bandas como Cólera, Rdp [Ratos de Porão], Inocentes e outras que se vendem para um sistema e para a mídia e tão fútil e fácil. Será dinheiro, fama ou o quê? Ou será falta de personalidade mesmo. Não critico essas bandas por elas terem mudado, só que elas não podem usar a imagem punk para fazer sucesso e viverem da fama que fizeram nos circuitos undergrounds do país. TOMEM VERGONHA E BOICOTEM ESTAS BANDAS, DE PUNKS

⁴⁴⁷ DERRIDA, Jaques. **Posições:** Semiologia e Materialismo. Tradução de Maria Margarida Correia Calvente Barbosa. Lisboa: Plantano, 1972.

⁴⁴⁸ Para conhecer como funcionava o fã-clubes e os “Boletins do Cólera”, ver subcapítulo 3.3.

⁴⁴⁹ PÂNICO. São Paulo, 1986.

ELAS NÃO TEM NADA. APENAS MERCENÁRIOS EM BUSCA
DE FAMA E DINHEIRO. "*****"*****\$\$\$\$\$\$\$\$\$\$.⁴⁵⁰

Apesar de sustentar a linha crítica, o *Desabafo* traz um raciocínio que segue em outra direção. O editor não enxerga com pesar as mutações das bandas, desde que não quisessem manter sua arte dentro do underground e da grande mídia. O fanzine propunha ao seu público a necessidade de boicotar os grupos que mantivessem essa postura dúbia, que seria um ato imoral, de acordo com sua óptica, uma vez que o mercado de massa sempre fora alvo de críticas dos punks ao longo de sua constituição histórica.⁴⁵¹ A decisão referente a qual caminho seguir ficaria a cargo das bandas; afinal, como anteriormente colocado (ver capítulo 3), há um forte existencialismo em torno da decisão de sair do underground ou ficar nele, nutrido por todas as tentações oriundas das ofertas do mercado de massa.

De qualquer maneira, é nítido que houve uma mudança de panorama: grupos punks “tradicionais” do Brasil passavam a ser considerados por fanzines como vendidos ao mercado. No entanto, mesmo reconhecendo que os editores tentaram arquitetar um movimento punk puro, seria injusto imputar o descrédito da cena somente à conduta das bandas, haja vista que a pesquisa verifica que algumas atitudes tomadas eram de fato niilistas e undergrounds – vide o caso do grupo Cólera, que negou três contratos com gravadoras de expressão.

Faz-se necessário refletir sobre esse descrédito em uma dimensão mais ampla. O movimento punk underground teve seu ápice até 1987, período em que os grupos conseguiram gravar LPs, fizeram incursões pela TV e contatos com *punkzines* estrangeiros – o que gerou a polarização do Cólera dentro da cena (vide as turnês do grupo pela Europa). Passado esse momento, que foi marcado por vários atritos, a cena punk começou a decrescer: o número de fanzines decaiu, a circulação ficou menor e cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Teresina, Porto Alegre e Brasília tiveram pouquíssimas mobilizações dos punks (no caso específico de São Paulo, as brigas entre grupos podem ser consideradas fator

⁴⁵⁰ DESABAFO. Rio de Janeiro, 1989.

⁴⁵¹ “Essa crítica à base ideológica do Rock começa desde o início da década em Nova York com Lou Reed e o Velvet Underground, continua com David Bowie e assume contornos definitivos com o movimento punk a partir de meados da década. Tendo sua estrela maior no grupo Sex Pistols e seu segundo vocalista, Sid Vicious, o punk-rock inglês vai se apoiar no Clash e em outros grupos que para manter as raízes do punk se recusavam a aceitar os convites das grandes gravadoras e se mantiveram diretamente ligados ao público dos pubs londrinos. Nos EUA, o Damned, o New York Dolls, o Kiss, o Heartbreakers davam continuidade ao trabalho de Lou Reed.” CHACON, Paulo. **O que é rock?** 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.19.

de destaque que influenciou essa nova conjuntura). Contudo, o colapso da cena não inibiu o surgimento de novos integrantes, que, sem dúvida, devem ter ficado frustrados diante das histórias ouvidas dos punks a respeito do início da década de 1980 e sua comparação com a nova realidade.

Em outra via, deve-se levar em conta que o mercado underground sempre possuiu (e ainda possui) um formato piramidal (ver subcapítulo 1.2). O surgimento de novas bandas (o número é incalculável), a popularização da proposta punk e a expansão das gravadoras alternativas engrossaram novos “niilistas” na base, fazendo com que os grupos que estavam no topo (Cólera, Ratos de Porão, Os Inocentes etc.) passassem a ser indagados sobre qual caminho desejavam seguir – para, quiçá, abrir novos espaços dentro da pirâmide. Na condição de editores, os punks mantiveram uma postura inflexível com relação a outros estilos musicais (niilismo punk), uma vez que o mercado underground se constituiu dessa forma; e, como os grupos citados flertaram com o mercado de massa, a eles foram dirigidas pesadas críticas, independentemente de seu importante histórico na constituição da cena.

Tais circunstâncias também foram vivenciadas por grupos punks internacionais, como, por exemplo, a banda Sex Pistols, que modificou os padrões de comportamento dentro do punk rock. Vários fanzines do início da década de 1980 pesquisados rechaçaram o grupo britânico, sendo que esses impressos afirmavam que o punk hard-core⁴⁵² era o caminho que todos os punks deveriam seguir – a banda Ratos de Porão foi uma que defendeu essa postura de forma veemente.

Sinaliza-se, assim, que os editores de fanzine que começaram a produzir seus impressos no final dos anos de 1980 e início dos 90 mantiveram a postura inflexível supracitada e a aconselhavam para os demais integrantes do movimento punk. Todavia, a partir dos anos de 1990, emergiram impressos com uma linha temática mais aberta e maleável, abrangendo outras propostas que surgiram dentro do rock (uma vez que o espaço no mercado brasileiro para o estilo ficava cada vez

⁴⁵² Segundo Roberto Camargo de Oliveira, o punk hardcore começou nos EUA e caracterizou-se por ser um “desdobramento do punk rock caracterizado por tempos acelerados, canções curtas (rompendo com o padrão verso-refrão-verso), performance agressiva, vocais estridentes, uso de notas mais pesadas (recorrendo inclusive a outros tipos de afinação dos instrumentos de corda que não o tradicional, em mi) e letras com abertos protestos políticos e sociais, expressão de angústias, frustrações, descontentamentos e revoltas individuais ou coletivas”. OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil. **Temporalidades**. Belo Horizonte, vol.3, nº.1, jan.-jul. 2011, p.134. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/05p127.pdf>>. Acesso em: 29/10/2015.

mais escasso). Então, o fanzine, tão próximo ao punk durante a década de 1980, passou a ganhar novas dimensões e a apresentar um padrão estético totalmente diferente (ver capítulo 5).

A pressão de novas bandas, a decadência do circuito punk e as incursões dos grupos pioneiros pelo mercado de massa podem ser apontadas como fatores que concorreram para que os *punkzines* interpretassem alguns grupos punks como “vendidos” ao sistema. Contudo, destaca-se que, diante da nova conjuntura dos anos 90, alguns editores se esforçaram para identificar quais grupos seriam responsáveis pela diminuição do circuito underground nos moldes até então conhecidos (daí o questionamento da conduta dos grupos punks citados neste capítulo).

Por fim, apesar das críticas, Cólera, Ratos de Porão, Inocentes e outras bandas lutaram por um espaço dentro da mídia, que foi conquistado com relativo êxito. Alcançaram suas pretensões artísticas, receberam várias influências sonoras, lutaram por elas, divulgaram a cultura punk e procuraram conferir ao estilo uma marca de popularidade. Em outras palavras, colocaram o punk na história da Música Popular Brasileira, valendo-se de suas temáticas, impondo seus padrões estéticos e infiltrando-se em diferentes nichos de mercado – inclusive criando um próprio. O aprofundamento desse debate sobre o punk como música popular será realizado no próximo subcapítulo.

4.5 PUNK E A MPB: INCORPORAÇÃO E CONFLITO

No início deste capítulo, com base em uma leitura crítica de autores que se debruçaram sobre o conceito de Música Popular Brasileira, foi possível observar como a interpretação em torno da música popular está atrelada a um recorte histórico e metodológico, além de repleta de subjetivismos. Diante desse quadro, segundo Marcos Napolitano, novos trabalhos sobre a questão da “MPB”, para lograrem êxito, teriam de enfrentar alguns “desafios básicos”⁴⁵³, em especial a “incorporação de novas fontes e dados e estender as análises para além das ‘obras

⁴⁵³ NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**. Uberlândia, vol.8, nº.13, jul.- dez. 2006, p.149. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422/1283>>. Acesso em: 24/10/2015.

primas”⁴⁵⁴. Tendo em mente essas reflexões que se somam ao debate acerca da música popular, acredita-se que a presente pesquisa reúne condições teóricas e documentais para conceder aos punks um espaço mais amplo na seara da Música Popular Brasileira.

A incorporação dos fanzines como forma de problematizar o estilo musical permite verificar que o movimento punk, em vários momentos, direcionou e seguiu na mesma direção da trajetória da Música Popular Brasileira. Em épocas de globalização econômica e cultural, torna-se enriquecedor priorizar a óptica dos hibridismos⁴⁵⁵, bem como reconhecer que a rigidez de algumas análises é resultante de um processo histórico complexo, abrangendo influências políticas, sociais e culturais e alimentado por certa preocupação em definir o que seria essencialmente popular na seara musical. Em um mundo multicultural e globalizado, caminha-se, então, para perspectivas analíticas que podem ser assim sintetizadas: aquela que interpreta a Música Popular Brasileira através do folclorismo; e aquela que reconhece que a MPB trilhará uma linha cada vez mais eclética e multicultural.

Indo pela segunda via indicada, salienta-se que a musicalidade punk foi um importante agente político dentro da Música Popular Brasileira, uma vez que serviu como elemento de protesto durante a “abertura política”, um dos fatos históricos mais importantes para a estruturação política e social da “Nova República”. E, diferentemente daquilo que propõe Marcos Napolitano, a análise dos fanzines possibilita inferir que o rock contribuiu para a abertura política tal como a Música Popular Brasileira, atraindo para o debate político jovens que não se identificavam com a MPB. Em síntese, concorda-se com o pesquisador quando afirma que a trilha sonora da abertura política foi a MPB, mas desde que nela esteja inserida a proposta do punk rock.⁴⁵⁶

Também se nota que os editores de fanzines impuseram duras críticas ao Governo Militar e à Nova República, ratificando a importância da cultura punk, uma vez que serviu para que uma parcela da juventude refletisse sobre os rumos de um país que havia acabado de sair de um dos períodos mais tristes de sua história. Ademais, nota-se que a música punk proporcionou um espaço mais democrático e

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª.ed. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000.

⁴⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**. São Paulo, vol.24, nº.69, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200024&script=sci_arttext>. Acesso em: 09/01/2015.

direto para que uma parcela da juventude dos subúrbios das grandes cidades brasileiras pudesse se manifestar, sem se prender a padrões estilísticos ou estéticos com que pouco (ou em nada) se identificava.

Em outras palavras, o punk democratizou o campo musical brasileiro, em um período em que a democracia havia se tornado imperativo; implodiu a poética perfeita com seu discurso direto (repleto de palavrões), que deu fôlego aos jovens que desejavam se manifestar de acordo com sua cultura periférica; e quebrou os paradigmas dos instrumentos musicais, haja vista que três acordes são mais do que suficientes para compor uma canção. Em síntese, o universo em torno da máxima punk “*do it yourself*” encorajou o jovem do subúrbio a contribuir para a abertura política e a redemocratização.

No tocante à estética, o punk procurou demarcar seu espaço na Música Popular Brasileira de modo firme, compacto e agressivo. As palavras grosseiras e as rimas sem nexos tinham como principal objetivo o choque⁴⁵⁷, e foi através dele que os grupos retratados nos fanzines conseguiram discutir sobre o cotidiano vivido nas periferias de maneira livre, muito embora se acredite que essa forma de expressão peculiar foi também um dos principais motivos para que setores da sociedade, da mídia e da academia se incomodassem com a presença dos punks nas ruas, shows e programas de TV.

Pelas questões até então apresentadas, cabe esclarecer que o debate estético não é um problema – ao contrário, haja vista que contemplou ao longo da história uma série de discussões frutíferas, seja no campo da filosofia, da música ou das artes em geral. O que se busca problematizar é o papel da música punk dentro da seara histórica da Música Popular Brasileira, mesmo sabendo o quão tensionada e subjetiva ela é.

Ao observar os trabalhos de editores e artistas que foram reproduzidos nos *punkzines*, nota-se que procuraram imprimir uma arte ao alcance de sua época. Perceberam que a cultura punk havia possibilitado a democratização da música e apropriaram-se do estilo musical para discutir sobre seus dilemas pessoais, os problemas do bairro, da cidade e do país.

⁴⁵⁷ PRADO, Gustavo dos Santos. A cultura punk e a folha A-4. Uma discussão sobre a estética dos fanzines (Anos 80). **II Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel - PR, de 04 a 06 de junho de 2015, p.1-10. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo_simposio_3_223_gustavodossantosprado@yahoo.com.br.pdf>. Acesso em: 20/10/2015.

Enquanto você
 De paletó e gravata
 Aparece na TV e diz coisas
 Que não consigo entender
 O que é que eu faço
 Vou fazer coco
 Você vive prometendo
 Que tudo vai mudar
 Que tudo vai melhor
 Mas cada vez mais
 Esta pior a situação
 Enquanto você promete
 Vou fazer coco
 Enquanto você
 Sobe no palanque
 Pra tentar enganar
 Todo mundo
 Enquanto você fala
 Vou fazer cocô ⁴⁵⁸

A música dos “Garotos Podres” valeu-se de uma necessidade fisiológica como forma de protesto. O narrador afirma ir até o sanitário toda vez que os rumos da política brasileira são anunciados na televisão. Para o sujeito, a aparição de políticos na mídia resultaria em meras promessas sem fundamento prático algum, uma vez que sua vida não mudaria só porque parou para ouvir mais um discurso corriqueiro.

Esse jovem estava descontente com a direção tomada pela Nova República Brasileira: a sociedade havia se mobilizado, sem conseguir eleger diretamente um presidente civil; a economia estava em colapso, gerando em cinco anos quatro planos econômicos; a violência era avassaladora e afetava a qualidade de vida da população suburbana; o desemprego atingia um patamar insustentável; a descrença na classe política era generalizada; e a educação, péssima. Ou seja, na poética estavam implícitos os diversos entraves que prejudicavam a vida da maior parte da população jovem brasileira. Por essa óptica, os problemas econômicos, a violência, o desemprego, a inflação, a descrença na classe política, o parco mercado de trabalho e a falta de uma educação de qualidade – que foram vivenciados pela sociedade brasileira durante a década de 1980 e se arrastam até a atualidade – não são problemas “essencialmente” populares.

⁴⁵⁸ Garotos Podres. Vou fazer cocô. Álbum “Mais podre do que nunca”. Rotten Records, 1985. Apud: CAMPO DE CONCENTRAÇÃO. Rio de Janeiro, 1985.

Indo mais além, como a música não depende da academia para legitimar-se, a tese acredita que é função da segunda se aproximar das resultantes culturais provenientes das sonoridades. Contudo, sabe-se que, em poéticas que possuem um caráter “puramente pragmático”⁴⁵⁹, o debate sobre a “prática se inflama, porque a prática interiorizada sempre é marcada por conflitos e divergências”⁴⁶⁰.

Pelo fato de se entender a arte como uma teia complexa resultado da “experiência e da prática”⁴⁶¹, frisa-se a luta dos editores de fanzines para negar as tendências do mercado, considerando o punk como um estilo musical que seria o melhor para a perspectiva do movimento. Já foi possível verificar como os editores chegaram a ser inflexíveis com relação ao consumo de outros estilos musicais, e todos os atritos que foram gerados em torno das músicas disseminadas pelo mercado de massa – o tão repetido “sistema”. Para a maioria dos editores e artistas, a música punk tinha de ser algo puro, inviolável e “descontaminado” de qualquer tipo de influência.

Todavia, cabe ressaltar que o punk procurou consolidar suas características dentro da cultura musical nacional. Sua rigidez é compreensível, uma vez que sua matriz internacionalista exige uma constante defesa de si mesmo para estruturar sua edificação.

Discutir o que seria a Música Popular Brasileira, afinal de contas, acaba se tornando fonte inspiradora de músicos, críticos, literatos, jornalistas e historiadores das mais diversas influências ideológicas. Distantes de querer findar essa discussão, suas premissas ratificam que a música punk, por ser uma arte pragmática, chamou a atenção do mercado daquela época, e não por acaso o estilo se tornou “popular” e ainda hoje possui nomes que se sobressaem no cenário musical brasileiro.

Se ainda há fortes razões para que a historiografia aqui problematizada mantenha o punk distante da Música Popular Brasileira, uma vez que nitidamente há uma predominância do gosto e do padrão estético nas análises acadêmicas que foram indicadas, isso aqui é questionado, no sentido de valorizar o legado do punk para a história da MPB, que deve ser mais explorado. Pelas questões colocadas na

⁴⁵⁹ SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁴⁶⁰ Ibidem, p.55.

⁴⁶¹ Ibidem, p.48.

presente tese, que interpreta a arte como consequência da “arte de viver”⁴⁶², procurou-se discutir com o paradigma estético-folclorista que ainda persiste nas interpretações da história da Música Popular Brasileira, salientando que estilos populares, urbanos e globalizados, como as vertentes do rock, do rap, do funk, do axé e do sertanejo universitário, consistem em um importante legado para futuras análises; que, invariavelmente, terão dificuldades na investigação devido à rigidez do meio acadêmico sobre o que seria efetivamente popular e nacional.

Por fim, diante do recorte da fonte, dos temas, da temporalidade, da teoria e da história presente na tese, considera-se que o punk se desdobrou como um movimento na história da Música Popular Brasileira, mesmo se sabendo das restrições que esse tipo de investigação poderá enfrentar.

O próximo capítulo abará as relações entre fanzines, punks e a grande mídia, uma vez que a pesquisa entende que essa cultura alternativa foi absorvida pelo mercado de massa. Para tanto, pretende-se questionar as tensões entre os *punkzines* e emissoras de TV, jornais e revistas durante os anos de 1980, tendência que se configurou como uma forma de resistência (ver subcapítulo 5.3). Posteriormente, mostrar-se-á como a cultura dos fanzines foi incorporada nos anos de 1990, avançando para a televisão e as mídias digitais (ver subcapítulo 5.4). Esse tipo de evento gerou modificações substanciais na estética dos fanzines, que perderam o seu padrão agressivo, assunto que será abordado em um excerto à parte (ver subcapítulo 5.5). Caminhando para o fim, considera-se a necessidade de discutir a relação dos fanzines com as mídias e redes sociais contemporâneas (em especial o Facebook), salientando a importância da estética da colagem – o recorta e cola – para o funcionamento dinâmico das mídias digitais (ver subcapítulo 5.1). E, diante dessa conjuntura, a tese irá examinar como os símbolos da morte e a prática do niilismo foram tomados enquanto formas de resistência da cultura punk (ver subcapítulo 5.2).

⁴⁶² SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998, p.132.

CAPÍTULO V – FANZINES E PUNKS: MÍDIA, RESISTÊNCIAS E CRISE

Inicialmente, problematiza-se a apropriação da técnica da colagem por intermédio do processo de midiatização. Posteriormente, a tese investiga o uso de símbolos da morte como forma de resistência dos punks e sua cultura através do niilismo. Adiante, pretende-se discutir as tensões e incorporações da cultura dos fanzines pela grande mídia. Por fim, serão examinadas as mudanças estéticas por que passaram os fanzines ao longo da década de 1990.

5.1 COLAGEM: PULVERIZAÇÃO E CRIAÇÃO

O século XX foi marcado pela expansão da mídia de massa⁴⁶³, ao passo que as novas mídias digitais⁴⁶⁴ se disseminaram a partir da virada de milênio, tendo como características marcantes a sua horizontalidade, interatividade e suas ligações em torno de redes.⁴⁶⁵ As formas de comunicação e a linguagem assumiram um papel de relevo nas novas mídias contemporâneas, sendo constantemente renovadas e diversificadas, uma vez que, “do ponto de vista da cultura, a linguagem instaura-se para sistematizar a expressão do discurso, sem sua ambientação de um processo mutável e deslizante”.⁴⁶⁶

As mídias digitais permitem que o sujeito se torne protagonista de sua própria mensagem⁴⁶⁷, descentralizando as ideias, outrora polarizadas em seguimentos da indústria cultural, tais como meios impressos, televisivos, radiofônicos e cinematográficos. Dito de outro modo, o usuário de mídias digitais

⁴⁶³ MIKOLCI, Richard. Novas conexões: notas teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. **Cronos**. Natal, UFRN, vol.12, jul.-dez. 2011, p.13. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3160>>. Acesso em: 31/10/2015.

⁴⁶⁴ “Mídias digitais são uma forma de se referir aos meios de comunicação contemporâneos baseados no uso de equipamentos eletrônicos conectados em rede, portanto referem-se – ao mesmo tempo – à conexão e ao seu suporte material. Há formas muito diversas de se conectar em rede e elas se entrecruzam diversamente segundo a junção entre tipo de acesso e equipamento usado. Por exemplo, é possível conectar-se por meio do uso de rede de telefonia fixa, wi-fi ou rede celular assim como essas formas de conexão podem se dar por computadores de mesa, portáteis, celulares ou tablets. É muito diferente acessar a rede por meio de um computador fixo em uma lan house usando linha telefônica ou acessá-la com o uso de um smartphone pela rede celular. Dentre os elementos que variam destacam-se a frequência de acesso, a mobilidade, a velocidade da conexão e o tipo de redes em que o usuário se insere.” Ibidem, p.12.

⁴⁶⁵ Ibidem, p.13.

⁴⁶⁶ GARCIA, Wilton. Linguagem, mídia e consumo: estudos contemporâneos. In: REBECHI JR, Arlindo; GONZALES, Lucilene; MACIEL, Suely (Orgs.). **A linguagem nas mídias na era da convergência**. 1ª.ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p.198.

⁴⁶⁷ MIKOLCI, op. cit., p.14.

possui, a partir da interação, a capacidade de se colocar como atuante no centro de determinados discursos, assumindo posturas políticas, sociais e culturais, publicizando-as e “privatizando a sociabilidade”⁴⁶⁸. Isto é, verifica-se “a reconstrução das redes sociais ao redor do indivíduo, o desenvolvimento de comunidades pessoais, tanto fisicamente quanto *online*”⁴⁶⁹.

Contribuindo para compreender essas questões na seara das humanidades, esta investigação questiona se as mídias digitais contemporâneas incorporaram de forma profícua a estética da colagem, uma vez que o trabalho já apontou que o fanzine passou pelo processo de midiatização⁴⁷⁰. Logo, focaliza-se a estética da colagem como técnica para auxiliar na discussão sobre como as mídias contemporâneas são engendradas.



Figura 73 – *Vítimas do Sistema*. São Paulo, 1991.

⁴⁶⁸ CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Tradução de Roneide Venâncio Majer, com colaboração de Klauss Brandini Gerhardt. Vol.1, 8ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.426.

⁴⁶⁹ Ibidem, p.426.

⁴⁷⁰ Incorpora-se a proposta de Muniz Sodré, que afirma que, no final do século XX, o mundo globalizado impôs a existência de um “ethos midiatizado”. Segundo o autor, “a midiatização é uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação – a que poderíamos chamar de ‘tecnointeração’ – caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada *médium*. Trata-se de um dispositivo cultural historicamente emergente no momento em que o processo da comunicação é técnica e industrialmente definido pela informação, isto é, por um regime posto quase que exclusivamente a serviço da lei estrutural do valor, o capital, e que constitui uma nova tecnologia societal (e não uma neutra ‘tecnologia de inteligência’) empenhada num outro tipo de tecnologia eticopolítica”. MUNIZ, Sodré. **Antropológica do Espelho: uma teoria de comunicação linear e em rede**. 6ª.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2011, p.21-22.

O liquidificador ilustrado mistura ideias punks, entre elas a “colagem”, denotando a importância que a técnica assumira para essa manifestação cultural que norteia os questionamentos aqui presentes. Remontando à Antiguidade, a técnica da “colagem contribui para diversos processos de criação”⁴⁷¹. O corte, a seleção das imagens encontradas nos mais variados estilos e fontes e a criatividade do sujeito fazem com que a colagem crie um canal de mediação entre a “tensão da realidade do objeto e a tendência inicial de suas figurações”⁴⁷². Dito de outro modo, a partir do momento em que a imagem é recortada ela já assume uma representatividade diferente daquela que existia em sua folha matriz; e, quando é colada, renasce em um novo universo repleto de novas dimensões e significações.

Auxiliando na construção e transmissão de novas mensagens, a técnica da colagem serviu de base para os principais movimentos artísticos do século XX – fotomontagem, cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo –, movida pelas “expansões das comunicações e dos meios de transporte e a formação da sociedade industrial”⁴⁷³. Frisa-se aqui a contribuição do movimento dadaísta, que “niilistamente” viu na colagem “uma forma de questionar radicalmente a sociedade europeia”⁴⁷⁴.

O movimento punk valeu-se da colagem para criticar a sociedade de seu tempo, substituindo a estética padronizada por uma “niilista” que dialogava diretamente com a visão de mundo dos criadores de *punkzines*. Cheios de utopias e aflições que estavam no plano virtual⁴⁷⁵, a ideia dos punks estava em recortar e colar mensagens de maneira desenfreada, deixando na folha A-4 uma parcela ínfima de suas pretensões, pois o processo de virtualização⁴⁷⁶ envolvia o niilista em uma série de empecos econômicos, psicológicos, físicos e técnicos.

Ao longo da análise das fontes foi possível notar que os editores de fanzines punks iam recortando e colando de forma “amontoadas” uma série de imagens, desenhos e símbolos, resultando na criação de um impresso confuso, radical,

⁴⁷¹ VARGAS, Herom; SOUZA, Luciano de. A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais. **Revista Comunicação Midiática**. Bauru - SP, vol.6, nº.3, set.-dez. 2011, p.54. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/viewArticle/133>>. Acesso em: 08/07/2014.

⁴⁷² Ibidem, p.54.

⁴⁷³ Ibidem, p.54.

⁴⁷⁴ HERMES, Gilmar. Da história da arte para as mídias. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**. São Leopoldo, vol.8, nº.2, ago. 2006, p.116. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6125>>. Acesso em: 01/05/2015.

⁴⁷⁵ LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

⁴⁷⁶ Ibidem, p.7.

assimétrico e niilista que não tinha o intento de ser padronizado – já que cada fanzine era elaborado de acordo com as pretensões de seus editores. Todavia, interpretando pela óptica da técnica e da cultura punk, que serviram de mote para a criação dos impressos, se reconhece que os *punkzines* possuem “certo padrão” (ver capítulo 1), o que não significa, como visto, que fossem necessariamente iguais.

Sob outro aspecto, com a técnica da colagem estabeleceu-se uma série de relações sociais entre os editores, com estreitamento de laços de solidariedade e a tentativa de fazer surgir um todo relativamente orgânico em que cada impresso produzido ajudasse a tecer aquilo que seria “a verdadeira cultura punk”⁴⁷⁷. E, mesmo que distante de criar um padrão hegemônico na construção dos fanzines, o “recorta e cola” ajudou ainda a construir uma rede de relações sociais entre os integrantes do movimento.

Produto do universo das mídias alternativas, misturando quadrinhos, cartuns, recortes de jornais e revistas e desenhos criados por seus editores, os fanzines apropriaram-se de maneira frutífera da estética da colagem – presente também na história das artes, cinema, televisão, internet e redes sociais contemporâneas. Dessa forma, reforça-se que tal estética na cultura dos fanzines – muito embora a análise se restrinja aos *punkzines* – contribuiu para a criação de redes de interação entre os partícipes. E, já que se vive uma época de extrema midiatização, cabe questionar se uma parcela dessas interações típicas da cultura dos fanzines punks dialoga com o universo das mídias sociais contemporâneas.

Se a midiatização possibilitou o surgimento do *bios virtual*, que seria “uma espécie de comunidade afetiva, de caráter técnico e mercadológico, onde os impulsos sociais e imagem se convertem em prática social”⁴⁷⁸, entende-se que a apropriação da técnica da colagem foi importante nesse processo. Sem a prática de colar a comunicação na web e nas redes sociais não seria dinâmica e fluida.

⁴⁷⁷ “O procedimento da colagem chegou ao pós-modernismo, sendo adotado pelos artistas pop britânicos e norte-americanos. Esses se inspiraram na experiência dadaísta para produzir arte no pós-guerra, quando se consolidaram as sociedades de consumo. Desse modo, as montagens e as colagens se evidenciam como uma forma de consciência icônica, que pode se manifestar artisticamente, em que as imagens são associadas, ajustadas, repetidas, substituídas simbolicamente como metáforas, etc.” HERMES, Gilmar. Da história da arte para as mídias. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**. São Leopoldo, vol.8, nº.2, ago. 2006, p.116. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6125>>. Acesso em: 01/05/2015.

⁴⁷⁸ SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: Afeto, mídia e política. Rio de Janeiro: Vozes, 2006, p.99.

É possível notar essa influência quando se observa a prática de clicar no mouse, fundamental para a manutenção da cibercultura, “uma vez que movimentos simples da mão transformam o conteúdo da base de dados e modificam a transcrição digital”⁴⁷⁹, ampliando o processamento de dados do “explorador”⁴⁸⁰. Nessa experiência imersa em mídias digitais, o ato de clicar promove a colagem a todo instante, levando em conta que a cada clique do mouse o ponteiro é “colado” de um local para outro. Outro exemplo seriam os CDs interativos, que, uma vez processada uma parcela de suas informações, passam a colar na tela do computador vários elementos (jogos, programas sobre educação, fotos, músicas etc.).

A “plataforma Windows”, da Microsoft, que sustenta o funcionamento de parte das mídias digitais, chegou ao mercado em 1985 e se tornou a mais popular, estando presente em mais de 90% dos computadores de todo o mundo. Indo para sua décima versão, esse software⁴⁸¹ permite que o usuário use janelas sobrepostas umas às outras, faça a maximização e a minimização delas, a abertura e o fechamento de pastas e o recorta e cola no plano digital.⁴⁸² Nos programas adicionados a essa plataforma, como o conhecido pacote “Office” (Word, Excel, Power Point, entre outros softwares), há uma função específica para recortar e colar. Ao usar esse tipo de mídia digital, o usuário recorta e cola assuntos, telas, fotos, textos, imagens e programas de forma tão automática que na maioria das vezes passa despercebido. Esse aumento exponencial de funções teve como base a evolução técnica dos equipamentos, o domínio do software, a transparência do espaço de trabalho, a redução de custos e a descompartimentalização.⁴⁸³

Na Web o “recorta e cola” é feito de forma tão rápida e instantânea que o usuário não consegue perceber que essas funções se processam em uma determinada página. Grandes portais usam da técnica para interagir com o

⁴⁷⁹ SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ “Software consiste em: (1) instruções (programas de computador), que quando executadas, fornecem características, funções e desempenhos desejados; (2) estruturas de dados que possibilitam aos programas manipular informações adequadamente; e (3) informação descritiva, na forma impressa como na virtual, descrevendo a operação e o uso de programas.” PRESSAN, Roger S. **Engenharia de Software: uma abordagem profissional**. Porto Alegre: AMGH, 2011, p.32.

⁴⁸² HARADA, Eduardo. **Do Windows 1 ao Windows 10: os 29 anos de evolução do SO da Microsoft**. 08 out. 2014. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/windows-10/64136-windows-1-windows-10-29-anos-evolucao-do-so-microsoft.htm>>. Acesso em: 02/05/2015.

⁴⁸³ Ver: LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999, p.32-33.

indivíduo, de modo que as notícias, as matérias e as propagandas são divulgadas e se alternam sem que o usuário necessite fazer nenhum tipo de movimento – basta acessar uma página e deixá-la “parada” que, gradativamente, as informações recortadas e coladas são expostas no plano virtual. Como a internet constitui-se de um “hipertexto gigante”⁴⁸⁴, permitindo “o acesso a documentos dispersos através do mundo, como se tudo estivesse em um mesmo banco de dados ou no mesmo disco rígido”⁴⁸⁵, as informações acessadas podem ser recortas e coladas na tela do computador, fazendo com que a interatividade fique maior – deixando “o mundo virtual imenso, infinitamente variado e perpetuamente mutante”⁴⁸⁶. Nessa configuração infinita, o sujeito pode reter uma determinada página de seu interesse no plano, onde literalmente a colagem efetiva a seleção, ensejando a constante “virtualização da informação e da comunicação”⁴⁸⁷.

As redes sociais⁴⁸⁸ contemporâneas, como o “Facebook”, possibilitam uma comunicação interessante tendo como base a colagem. Contando com mais de um bilhão de usuários, a rede social citada, que surgiu em 2004, tornou-se extremamente popular, polarizando uma parcela das informações que estão hospedadas na web.⁴⁸⁹ O uso da rede social é ditado pelo ritmo do “recorta e cola”, uma vez que o usuário pode criar uma página – virando moderador – buscando possuir seguidores, que passarão a compartilhar as informações editadas. Para manter a página atrativa, o moderador pode criar personagens (os famosos

⁴⁸⁴ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999, p.106.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Ibidem, p.107.

⁴⁸⁷ Ibidem, p.112.

⁴⁸⁸ “Redes Sociais são redes de comunicações [...] onde cada comunicação cria pensamentos e significados, os quais dão origem a outras comunicações, e assim toda a rede se regenera.” CAPRA, Fritjof. Vivendo Redes. In: DUARTE, Fábio; QUANDT, Carlos; SOUZA, Queila (Orgs.). **O tempo das Redes**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.23.

⁴⁸⁹ Antes do Facebook, surgiu os Classmates (1995), SixDegrees (1997), Friendster, Fotolog (2002), MySpace, LinkedIn, Hi5 (2003), Orkut (2004), Yahoo, Bebo (2005). De maneira geral, as redes sociais podem ser identificadas de 3 formas: (1) redes de propósito geral, de massas ou megacomunidade (Facebook, MySpace, Twitter); (2) redes abertas, para compartilhar arquivos (YouTube, SlideShare, Snips, Flickr, etc) e redes temáticas ou microcomunidades que possuam interesse específico (Ning, Elgg, GROU.PS, Google Groups, etc). SILVA, Sioni. Redes Sociais Digitais e Educação. **Revista Iluminart**. Sertãozinho - SP, nº.5, ago. 2010, p.39. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista/volumes_anteriores/volume1numero5/ARTIGOS/volume1numero5artigo4.pdf>. Acesso em: 02/05/2015.

“memes”⁴⁹⁰ e “fakes”⁴⁹¹) apropriando-se de fotos, desenhos, jogos, notícias da mídia e outras linguagens para transmitir seu conteúdo temático. E, como o universo de criação do Facebook é infinito, já que ele consegue canalizar para si grande parte das mensagens que circulam no ambiente virtual, o moderador, ao passar pela virtualização, inexoravelmente utiliza o recorta e cola para concretizar suas intenções.

A partir daí, seguidores que estão espalhados pelo mundo podem apropriar-se da mensagem, recriando novos significados. Opções como o curtir, o comentar e o compartilhar, quanto mais acionadas, mais ampliam o alcance do conteúdo discursivo, oferecendo ao moderador condições para avaliar se a sua arte ou mensagem está sendo bem aceita diante dos seus seguidores. Logo, “quanto mais contatos, maior quantidade de recursos a que alguém potencialmente tem acesso, o que justificaria a valorização das conexões associativas nos sites de rede social”⁴⁹², fazendo com que os atos de “curtir”, “comentar”⁴⁹³ e “compartilhar” assumam “funções conversacionais”⁴⁹⁴, reforçando relações identitárias e de reconhecimento numa determinada rede de contatos.⁴⁹⁵

Servindo de base para reflexão, a página do criador do Facebook, Mark Zuckerberg, possui atualmente a expressiva marca de 78 milhões de seguidores, sendo que várias de suas postagens ultrapassam 200 mil “curtidas” tranquilamente.

⁴⁹⁰ “Memes são compreendidos como palavras, imagens, fotos, bordões, desenhos, ideias, fragmentos de ideias, sons, gírias, comportamentos, falas, costumes, enfim, partindo da concepção original é tudo aquilo que se multiplica a partir da cópia/imitação [...] Assim, têm-se um sentido comum e compartilhado com os outros usuários (nem todos evidentemente) que o usuário deseja propagar via meme com alguma finalidade. Qualquer outro usuário que partilhe da linguagem textual e imagética, e do sentido do meme pode, mediante conhecimento das técnicas, modificar qualquer um desses elementos do meme e gerar um novo meme; ou apenas propaga-lo – levando ainda em consideração que, por mais que não se altere as características textual ou imagética, ao propaga-lo, o usuário pode estar alterando seu sentido.” SOUZA, Humberto da Cunha Alves de. Memes (?) do Facebook: reflexões sobre esse fenômeno de comunicação da cultura ciber. **Temática**. João Pessoa, ano X, nº.07, jul. 2014, p.157-163. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/19958/11073>>. Acesso em: 02/05/2015.

⁴⁹¹ “Fake é uma palavra inglesa que significa falso e é considerado perfil fake aquele em que as informações do usuário, ou seja, não há equivalência entre online e off-line.” MONTE, Irina Coelho. **Fakes e celebridades no Twitter**: Contratos de Comunicação nos perfis @nairbello, @hebecamargo e @MussumAlive. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, Porto Alegre, 2014, p.16.

⁴⁹² RECUERO, Raquel. Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. **Verso e Reverso**. São Leopoldo, maio-ago. 2014, p.116. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2014.28.68.06/4187>>. Acesso em: 31/10/2015.

⁴⁹³ Ibidem, p.199.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Raquel Recuero entende que essas formas de socialização pelo Facebook nutrem o capital social, que, segundo ela, “refere-se, assim, *grosso modo*, aos valores associados ao fazer parte de redes sociais”. Ibidem, p.116.

Em 2015 a página da cantora colombiana Shakira chegou à impressionante marca de 105 milhões de fãs; o jogador de futebol Cristiano Ronaldo (com 100 milhões), o cantor Eminem (95 milhões), a cantora Rihanna (89 milhões) e o ator Vin Diesel (68 milhões) completam a lista dos cinco perfis com maior número de seguidores.⁴⁹⁶ Nota-se que qualquer empresa, artista ou até mesmo as redes sociais não podem abrir mão de divulgar o seu trabalho no Facebook, sendo que essa plataforma só possui fluidez e amplitude devido à prática do recorta e cola, pois é ela que contribui para a “intimidade física e a sociabilidade”⁴⁹⁷ da comunicação via internet.

Sem querer esgotar nenhum tipo de assunto, as redes sociais contemporâneas são autogestionárias, valendo-se da colagem para manter ou criar novos laços de interação. Suas estruturas de divulgação, criação e manutenção valem-se de ferramentas que foram utilizadas no universo dos fanzines – muito embora esta tese não tenha a expectativa de “provar” que as redes sociais contemporâneas tiveram sua gênese na cultura dos fanzines, mesmo que proximidades saltem aos olhos do pesquisador. De qualquer modo, as formas de usar a colagem nas mídias digitais só salientam a percepção de que as “novas mídias” promoveram uma “enorme aceleração de várias técnicas manuais que já existiam”.⁴⁹⁸

Contudo, se a prática da colagem foi um dos principais recursos responsáveis por manter a cultura dos fanzines punks ativa, pode-se sem ressalva afirmar que seu uso nas duas últimas décadas foi disseminado e pulverizado. Indo mais além, o *ethos virtual* na cibercultura depende da técnica para criar e manter laços de solidariedade, pois sem o “recorta e cola” não haveria a criação e a manutenção desse texto virtual que qualquer pessoa conectada ajuda a manter, criar e divulgar.

A “pulverização” da colagem foi um dos efeitos mais expressivos do processo de midiatização, e acredita-se que a cultura dos fanzines – não só os produzidos pelos punks – contribuiu significativamente para realçar várias linguagens que hoje são usadas no ciberespaço. Se o clique do mouse possui a

⁴⁹⁶ Ver: F5. Site de entretenimento da Folha de S. Paulo. Galeria de Fotos. **Top 5 - Os mais populares do Facebook**. 28 jul. 2014. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/27528-top-5-os-mais-populares-do-facebook#foto-421068>>. Acesso em: 31/10/2015.

⁴⁹⁷ CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Tradução de Roneide Venâncio Majer, com colaboração de Klauss Brandini Gerhardt. Vol.1, 8ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.444.

⁴⁹⁸ MANÓVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. Tradução de Luís Carlos Borges. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p.41.

“capacidade de transformar o conteúdo da base de dados, e essa modificação é devolvida ao explorador imediatamente de forma sensível”⁴⁹⁹, pode-se dizer o mesmo a respeito do ato de recortar e colar, já que auxilia na criação de códigos, na escrita de mensagens, no uso de plataformas e programas, na feitura de personagens, na comunicação por redes sociais e mesmo na apresentação de imagens em um trabalho acadêmico – uma vez que, nesta altura do texto, não há como mensurar a quantidade de vezes que a técnica foi utilizada.

Em suma, se o computador é capaz de concentrar em seus incontáveis softwares as diversas formas de comunicação humana, acredita-se que a sinfonia de imagens verificada na tela – em que o usuário assume ora o papel de regente, ora de regido ou de um mero espectador – só foi possível a partir da pulverização da técnica da colagem, tão cara à cultura dos fanzines. Dito de outro modo, essas breves considerações ratificam que, no universo do *bios virtual*, a colagem assumiu um papel de relevo, conferindo dinamicidade e fluidez para as criações e comunicações humanas candentes no ciberespaço. E, na interpretação da tese, a prática da colagem, presente nos fanzines, contribuiu para uma parcela das matrizes interacionais inerentes às plataformas digitais contemporâneas.

5.2 CULTURA PUNK: NIILISMO, RESISTÊNCIA E MORTE

Como os punks entravam constantemente em atrito com a grande mídia, os assuntos importantes para eles foram trabalhados nos fanzines na perspectiva niilista. Dito de outro modo, foi essa perspectiva que fez com que adotassem uma linguagem que, em regra, fugia das padronizações e encaixes típicos da grande mídia. Com a utilização de símbolos da morte, os punks realçaram seus laços identitários, estéticos e niilistas a seu modo, criando uma linguagem visando discutir temas do cotidiano, bem como estruturar práticas de resistência.

Comunicando-se a partir dos fanzines, e insatisfeitos com a abordagem temática da grande mídia impressa e televisiva, os punks recorreram a uma série de simbologias para atacar o modo padronizado de enxergar os assuntos cotidianos. Frente a inúmeras possibilidades temáticas, cabe à tese enfrentar o desafio de analisar a apropriação pelos punks dos símbolos da morte, justamente para discutir

⁴⁹⁹ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999, p.71.

nos impressos assuntos primordiais para eles, mas que não seriam abordados da mesma forma na grande mídia.

Logo, pode-se afirmar que os punks usaram esses elementos como “artes de fazer”⁵⁰⁰, valendo-se da estética niilista para alterar os símbolos da morte de acordo com a necessidade de debater determinados assuntos e momentos vivenciados no cotidiano, uma vez que a morte, enquanto simbologia, expressa “o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época”⁵⁰¹. Portanto, a essa altura, percebe-se que os punks não usaram o espaço dos impressos para divulgar assuntos da mídia, salvo exceções em que ocorreram atritos com jornais e a televisão (ver subcapítulos 5.3 e 5.4).

De certa forma, embora os símbolos da morte assumam uma proximidade com a cultura do rock, os *punkzines* representaram esqueletos, demônios, foices e caveiras de formas múltiplas, ressignificando esses símbolos de acordo com determinada conjuntura. Cabe lembrar que essa análise, em parte, foi anteriormente pontuada quando abordado o tema miséria (ver subcapítulo 2.2), uma vez que aos punks foram negados direitos básicos como a uma vida digna com educação, saúde, emprego e acesso à renda, e não por acaso a simbologia da morte, relacionada a esse contexto, assumia feição de engajamento social e protesto.



Figura 74 – *Buracajú*. Aracajú - SE, s/d.

⁵⁰⁰ Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural. Ver: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ehim Ferreira Alves. 3ª.ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p.41.

⁵⁰¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melin. 2ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p.621.

Retratando a seca nordestina e o estado de inanição crônica, o *Buracajú* estampou a mãe e o filho em um estágio de perecimento, já que a constituição da Nova República fora processada sem a devida atenção à população mais carente. De modo geral, o impresso escancarava uma visão da realidade, segundo a qual milhares de famílias sofreriam de subnutrição crônica, sem contar com nenhum apoio ou auxílio.

A representação da mãe e do filho mortos procura salientar todo o quadro de exclusão social vivido no país, sem nenhum tipo de esquiva ou máscara. Ao mesmo tempo, os punks ratificavam seu caráter de protesto político, ressaltando no interior do movimento a necessidade de discutir a miséria. Em outras palavras, a representação da família morta reacenderia a chama do protesto, que nutriu as experiências⁵⁰² dos niilistas ao longo dos anos de 1980 em sua vida cotidiana, pois é nela que sonhos e atividades rotineiras produzem insatisfações, angústias, opressões, mas também segurança.⁵⁰³

Não ao acaso, símbolos da morte assumiam outras interpretações, uma vez que, na prática cotidiana, podiam ser utilizados como forma de divulgação de determinados grupos dentro da cena.



Figura 75 - *Trem Fantasma*. S.l., 1984.

⁵⁰² THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.182.

⁵⁰³ NETTO, José Paulo; CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 4ª.ed. São Paulo: Cortez, 2006, p.23.

Sob outra óptica, a banda punk Trem Fantasma, ao editar o seu fanzine, tratou de colocar a caveira como a síntese da proposta artística do grupo. No entanto, essa caveira, além de defender ideias anarquistas (vide o símbolo em sua testa), procura demonstrar que os integrantes do grupo estariam alinhados com a perspectiva da luta através de sua sonoridade. Ao morder a faca com rigor, a caveira – logo, a banda – procura insinuar que estaria preparada para qualquer situação, buscando intimidar aqueles que seriam contrários à prática niilista do grupo.

Casos o citado são muito comuns na divulgação das bandas, já que a caveira sintetizaria a força do grupo, realçando laços identitários no interior do movimento punk, que, na maioria das vezes, ia contra certa estética imposta pela mídia ou pelo mercado de massa. Ou seja, os símbolos da morte eram os principais elementos de identificação desses jovens dentro da cena underground, assumindo outras significações, uma vez que o “uso da dissonância e da estranheza para causar choque”⁵⁰⁴ provocaria o “rompimento com os padrões de beleza e virtuosismo”⁵⁰⁵, com a “intenção de provocar, de produzir interferências perturbadoras da ordem”⁵⁰⁶.



Figura 76 – *Violência Gratuita*. São Paulo, 1989.

⁵⁰⁴ ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scrita, 1994, p.43.

⁵⁰⁵ Ibidem, p.43.

⁵⁰⁶ Ibidem, p.44.

Como a cena underground possui uma dinâmica que engloba outros nichos de mercado, os símbolos da morte podem ser encontrados em outras oportunidades sem ter uma ligação estritamente musical, mas alinhados com as visões de mundo dos punks e associados a assuntos que dificilmente seriam tratados em outras mídias de grande circulação. Vide o caso da estampa Rufa's, que, além de vender camisetas, tinha o intento de ensinar a técnica "silk-screen" (processo de estampar em um pano através de uma tela) para outros sujeitos que fizessem parte do movimento. Para tanto, a propaganda exibia uma caveira totalmente disforme, sem maxilar, mas repleta de tufo de cabelo, que, somados ao olhar enervado, tenso e penetrante, concedem-lhe uma atmosfera sinistra, o que alimentaria no consumidor o desejo de conhecer a loja, as estampas ou, quiçá, ensejar o domínio da técnica da estampa. Ora, se a camiseta apresenta um "forte potencial indutor de comunicação"⁵⁰⁷, a divulgação da estampa deveria dialogar com os símbolos da morte que rodeavam o imaginário de resistência no interior do movimento punk.



Figura 77 – *Espunk*. Salvador, 1986.

Em outra possibilidade, nota-se uma caveira apoiando-se na coluna do texto que procura divulgar o movimento punk no estado do Rio Grande do Sul. Chamada

⁵⁰⁷ BENEVIDES, Ricardo. A camiseta de rock na construção da identidade coletiva dos fãs do gênero. **Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel - PR: Unioeste, 04-06 de junho de 2015, p.16. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo_simposio_3_964_dribene@uol.com.br.pdf>. Acesso em: 31/10/2015.

pelo fanzine de Alice, o símbolo montado apresenta aos leitores os shows das bandas Anomalia, Os Replicantes, Atahualpa, ORTN e DeFalla; anuncia ainda coletâneas gravadas e faz breves comentários sobre o trabalho dos grupos. Na função de “apresentadora”, a caveira tinha o intento de deixar o leitor bem informado, já que ela própria era membro “ativo” do movimento. Dado o volume da cena punk porto-alegrense, a caveira não perderia a oportunidade de desfrutar aquele momento e, não ao acaso, vinha acompanhada da legenda “Alice vai dançar” – seguindo a tendência do movimento punk de “romper com os mitos escatológicos desenvolvidos pelo pop”⁵⁰⁸, fazendo com que o slogan “no future” agregasse toda uma geração⁵⁰⁹.

A criação de personagens desse tipo revela como os punks apropriavam-se dos símbolos da morte para impor a sua prática niilista, sendo que não raro aqueles eram arquitetados para não possuir um objetivo estanque ou uma única mensagem inexorável. Todos os símbolos da morte trabalhados até aqui trazem múltiplas representações da prática niilista e, não ao acaso, assumiram posição de relevo para divulgar as diversas fases da cena punk underground.

A abordagem de temas intimamente ligados à condição de vida dos indivíduos (vide a primeira figura analisada neste subcapítulo) fez com que os fanzines trouxessem outras significações da morte, sendo que, nessas apropriações, assumia-se o sentido literal buscando reforçar o conteúdo discursivo:



Figura 78 - 1999. São Paulo, 1984.

⁵⁰⁸ ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scrita, 1994, p.45.

⁵⁰⁹ Ibidem.

Dialogando com a violência (ver subcapítulo 2.4), a imagem anterior foi inserida no fanzine visando discutir a temática. Nela, um sujeito atira à queima-roupa nos demais indivíduos que estão deitados no chão, em uma possível alusão a chacinas – tão comuns nas periferias das grandes cidades brasileiras, já que nos “espaços distantes dos bairros nobres”⁵¹⁰ a ação de “grupos criminosos passou a responder por uma ordenação especial da vida pública”⁵¹¹. Imagens desse tipo serviriam para que os punks refletissem sobre a violência, já que foi uma das responsáveis pelo encolhimento do movimento. Contudo, frisa-se que, mesmo longe de serem pacíficos, os punks sofriam com a violência diária e ainda ganharam o rótulo de jovens totalmente violentos, tão propagado pela grande mídia televisa e impressa da época.⁵¹²

Nos constantes atritos com a polícia, os punks se valiam dos símbolos da morte como forma de protesto, pois não se sentiam acolhidos pela instituição. Refletindo a relação conflituosa com a Polícia Militar, nota-se no próximo desenho a visão que parte do movimento punk tinha desse aparato do Estado:

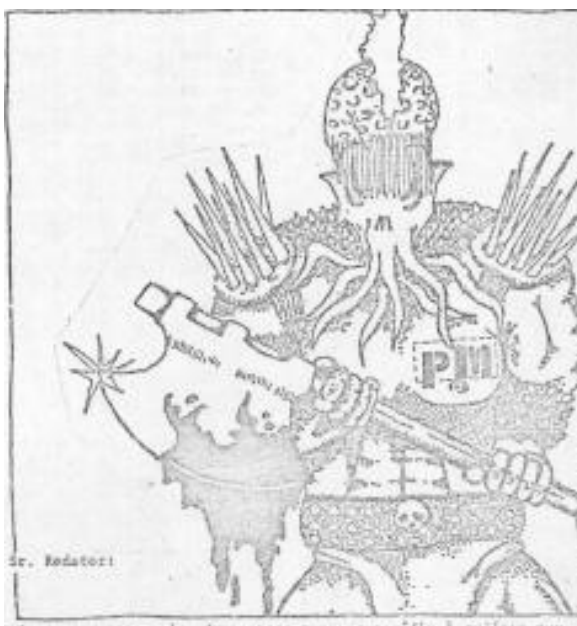


Figura 79 – *Espunk*. Salvador, 1986.

⁵¹⁰ SILVA, José Carlos Gomes da. Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos rappers. **Ponto Urbe**. São Paulo, nº.1, 2007, p.7. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1250>>. Acesso em: 31/10/2015.

⁵¹¹ Ibidem, p.7.

⁵¹² “Os punks investem de forma escancarada sobre si próprios a percepção negativa cristalizada na sociedade a respeito dos jovens pobres, buscando tornar explícita sua condição e, ao mesmo tempo, o caráter de preconceito: ‘Sim, somos pobres, feios, sem chances, perigosos’.” ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scrita, 1994, p.100.

Canalizando a rebeldia para a instituição, percebe-se como uma parcela do movimento punk questionava as formas de ação da polícia nas periferias das cidades brasileiras. O policial militar aparece como um “monstro” totalmente protegido contra eventuais ataques. Armado com uma “foice”, acaba de praticar um ato de repressão (visto que a arma está cheia de sangue). Logo, a visão criada por esse desenho seria a de que os contatos entre punks e PM são eivados de raiva, ira e violência. Nesse sentido, o desenho procura insinuar que é o policial que, com sua atuação pouco amigável e truculenta, leva o caos para as áreas periféricas da cidade, já que “a violência policial contra indivíduos e grupos, também chamada de violência oficial, é uma constante nas sociedades modernas e contemporâneas”⁵¹³.

Interpretações desse tipo os punks não encontrariam na grande mídia televisiva ou impressa. Realçando seus laços identitários, os niilistas procuraram através dos símbolos da morte criar formas de protesto e de divulgação do próprio movimento. Ademais, a imposição desses elementos relacionados à morte promoveu um efeito extra, favorecendo a criação de uma linguagem que fez o movimento punk seguir adiante – com seus dilemas, problemas, avanços e conflitos –, pois a morte, além de simbolicamente representar uma “vida nova”⁵¹⁴, também traz um forte “caráter libertador”⁵¹⁵, sentido que coaduna com a face libertária e anarquista dos punks. A apropriação⁵¹⁶ dos símbolos da morte servia para os punks criarem formas de linguagem que lhes seriam comuns, não necessitando do crivo da grande mídia, bastando a aceitação e o diálogo entre os integrantes do movimento – uma vez que a linguagem da mídia, ao ser colada no fanzine, passava a ter outro significado, de modo a se aproximar da cultura desses jovens, sujeitos de periferia que, utopicamente, tiveram a pretensão de questionar a lógica da mídia.

Os constantes atritos entre punks e mídia insinuam que ambos tiveram interesse um pelo outro e, nessa perspectiva, neste capítulo busca-se ainda analisar a anexação da cultura dos fanzines pelo mercado de massa, que não passou ilesa

⁵¹³ MACHADO, Eduardo Paes; NORONHA, Ceci Villar. A polícia dos pobres: violência policial em classes populares urbanas. **Sociologias**. Porto Alegre, ano 4, nº.7, jan.-jun. 2002, p.188-211. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/sociologias/article/viewFile/5785/3391>>. Acesso em: 31/10/2015.

⁵¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melin. 2ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.621.

⁵¹⁵ Ibidem, p.622.

⁵¹⁶ CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.26-27.

pelos punks. Esses sujeitos perceberam que sua incursão pela mídia seria difícil, uma vez que a cultura dos punks não seria aceita pelo mercado de massa se não passasse por modulações e padronizações. Ao negar o mercado de massa, o movimento punk cometeu um verdadeiro suicídio, já que o interesse pela proposta punk ficou restrito aos anos de 1980. A multiplicidade de estilos ao longo dos anos de 1990 faria do rock um estilo secundário ou terciário, mesmo tendo movimentado o mercado fonográfico durante toda a década de 1980.

Esse surto do movimento punk nacional não foi desprezado pela mídia de massa, que, gradativamente, passou a incorporar a linguagem dos fanzines e da cultura punk em sua programação diária. Pelas próprias características dos punks, tal como o niilismo, notar-se-á que eles ofereceram resistência a essa incorporação, atijando os atritos no interior dos fanzines (ver subcapítulo 5.3). Contudo, a resistência dos editores não evitou o processo de midiatização e incorporação da cultura dos fanzines – análise desenvolvida no subcapítulo 5.4. Por fim, tal processo de avanço do mercado de massa na cultura dos fanzines modificou sua estrutura estética, que será problematizada no último item do capítulo 5 (ver subcapítulo 5.5).

5.3 ANOS 80: TENSÕES E RESISTÊNCIA

Cabe ressaltar que houve intenso processo de circularidade⁵¹⁷ entre a cultura punk e a grande mídia. Na década de 80, o mercado mostrou-se receptivo para a proposta punk, com a absorção de bandas que saíram do underground para ingressar no mercado de massa. Porém, cabe questionar se foi sempre assim, ou se formas de resistência ou recusa teriam ocorrido e, em caso positivo, como elas foram representadas nos fanzines.

Vale novamente enfatizar que foi a proposta punk que movimentou uma generosa fatia do mercado fonográfico durante os anos de 1980, sendo que esse interesse se tornou tentador a dezenas de jovens que queriam consolidar sua carreira dentro do mercado do rock.⁵¹⁸ E, não ao acaso, vários fanzines observaram

⁵¹⁷ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1993.

⁵¹⁸ A produção musical da indústria fonográfica do Brasil nos anos de 1980 foi um dos fatores determinantes para a escolha dos artistas e estilos e para o investimento neles. Dominada por oligopólios, essa indústria acabou reduzindo a possibilidade de escolha dos consumidores. Seu objetivo era investir em artistas e bandas de apelo comercial. As empresas buscavam fenômenos de massa potenciais, bandas que representassem retorno rápido. Assim, os *majors* orientavam o gosto

seus ídolos do underground em contato com membros da Música Popular Brasileira e do rock comercial, passando a considerá-los “vendidos” ao sistema.

A partir da leitura dos impressos, pretende-se problematizar mais detalhadamente esses atritos. Pelos fanzines pesquisados, nota-se que, ao reprovar alguns tipos de mídia (televisão, rádio, periódicos de grande circulação), os editores de *punkzine* procuravam demarcar o seu espaço, atestar que aquilo que estava sendo exposto em veículos de grande circulação serviria somente para denegrir o movimento. O *Alerta Punk*, por exemplo, valeu-se da colagem de uma tira do jornal *Shopping News/ City News* intitulada “Sujeira”, assinada pelo colunista Sérgio Monte Alegre, que criticava os punks:

Uma da Inglaterra: muita gente costuma generalizar dizendo que o centro de Londres é ocupado por “punks”, aqueles sujos e pintados que não trabalham. Mas, na verdade, existem várias outras facções que não dos skinheads (que raspam os cabelos) até a “soccer tribe” (que mostra o seu amor ao futebol). São todos sujos, cada um com sua história, mas sempre ligada à crise econômica e social da Inglaterra. Por isso, só podem ser considerados “débeis” aqueles jovens que chegam a imitar os “punks”, com roupas e atitudes que nada têm a ver com nossa realidade. Do original à cópia, a única coisa semelhante é o mau gosto.⁵¹⁹

As considerações do jornalista sobre os punks assemelham-se àquelas que já foram examinadas anteriormente (ver subcapítulo 2.4) quando os jornais insistiam em dizer que os punks tinham como foco central a violência. No texto supracitado o colunista afirma que os punks londrinos seriam a escória da sociedade, assumindo o gosto pelo sujo e pelo grotesco. Todavia, chama a atenção dois pontos da crítica: primeiro o de que os punks formariam um movimento de “facção”, e segundo, a afirmação de que os jovens que passassem a fazer parte da cultura punk seriam “débeis”.

Essas interpretações circulando em veículos impressos de maiores dimensões, além de nocivas aos punks, ajudariam a sedimentar a visão de uma parcela da sociedade que via a cultura punk como “banditismo”. O colunista ainda afirmou que os punks eram um movimento de facção, que não tinham outra tarefa senão perturbar a ordem pública – uma vez que não trabalhavam. Longe de querer

referente ao rock. Ver: BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock:** mercado, produção e tendências. São Paulo: Olho d'Água, 2004, p.76-77.

⁵¹⁹ ALERTA PUNK. São Paulo, 1984 (grifo nosso).

compreender a cultura punk, externou que os jovens adeptos dela seriam débeis – logo, desprovidos de inteligência. De modo geral, a perspectiva desse colunista foi frequentemente reiterada em outros meios de comunicação, que procuravam enfatizar seu “papel de reafirmar valores e ideias hegemônicas que marcaram a sociedade em diferentes épocas”⁵²⁰, o que não significa que não se criaram “espaços de contestação”⁵²¹.

Coube ao fanzine *Alerta Punk* preparar uma resposta:

Leram? Viram que ridículo? Acho que débeis e sujos são esses colunistas sociais que puxam o saco de adultos e ricos, mostrando festas de aniversário e de casamentos e outras fofquinhas sociais, vivem no meio dos “colunáveis” bebendo champanhe e comendo caviar [...] o senhor Sérgio Monte Alegre fala que os punks aqui no Brasil “nada tem a ver com a realidade”, mas ele tem que ver que os Punks já são uma realidade no mundo inteiro, pois a situação econômica e social do mundo está caótica e tem que haver pessoas conscientes para tentar mudar essa situação.⁵²²

Renato Filho, que assina o texto, procurava inverter a interpretação, considerando que o jornalista do *Shopping News* só atendia aos interesses da elite da cidade. Além disso, buscava quebrar a visão caricata de que os punks seriam sujos e violentos, pontuando os motivos sociais e econômicos que fizeram a cultura punk se espalhar pelo planeta. Em sua resposta, o editor tentava deixar claro que o movimento punk tinha uma base, exclamando aos demais punks que não aceitassem esse tipo de interpretação de outras mídias e mercados, pois a cena underground seria formada por pessoas cientes dos “reais” motivos que engendraram a cultura punk.

Marcas dessas tensões entre punks e a mídia podem ser encontradas nas histórias do personagem “Bob Cuspe”, da revista *Chiclete com Banana*, que tinha Angeli como editor. Já nos anos de 1980, seus personagens disseminaram-se pela mídia impressa, a própria revista chegou a atingir a marca de 200 mil exemplares.⁵²³

⁵²⁰ WOITOWICZ, Karina Janz. **Recortes da Mídia Alternativa: histórias e memórias da comunicação no Brasil**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2009, p.12.

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² ALERTA PUNK. São Paulo, 1984.

⁵²³ SANTOS, Aline Martins. São Paulo e o “cenário urbano” representado através das histórias em quadrinhos presentes na revista *Chiclete com Banana* de Angeli. **Revista Contemporânea**. Niterói, ano 1, nº.1, 2011, p.148. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/07.Aline_Santos_0.pdf>. Acesso em: 28/04/2015.

Abordando temas do punk ao neopsicodelismo, do machismo cafajeste ao feminismo impudico, da militância de esquerda ao individualismo exacerbado ou à completa falta de caráter, os personagens percorriam o caminho do humor cáustico ou escrachado.⁵²⁴

Bob Cuspe “perambula pelas ruas da cidade cuspiendo em qualquer um que encontre pela sua frente”, em desacordo com toda a sociedade urbana e de consumo que está à sua volta.⁵²⁵ De modo geral, a essência crítica do personagem de Angeli não destoava dos outros personagens criados pelos editores de fanzines punks; e, não ao acaso, vários impressos destacaram o personagem como forma de legitimar a própria cultura punk.



Figura 80 – *O Despertar Libertário*. São Paulo, 1990.

Percebe-se que o fanzine valeu-se de Bob Cuspe, de Angeli, para legitimar o movimento punk. O impresso ressalta a força do personagem, sua rebeldia, protesto; e, visando realçar essas características, o editor do *Despertar Libertário* tratou de escrever ao lado do desenho a palavra “juventude” e os símbolos do anarquismo. Na opinião da tese, esse *punkzine* criou uma identificação com o personagem do quadrinista pois estaria contribuindo para disseminar a cultura punk.

⁵²⁴ SANTOS, Aline Martins. São Paulo e o “cenário urbano” representado através das histórias em quadrinhos presentes na revista *Chiclete com Banana* de Angeli. **Revista Contemporânea**. Niterói, ano 1, nº.1, 2011, p.148. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/07.Aline_Santos_0.pdf>. Acesso em: 28/04/2015.

⁵²⁵ Ibidem, p.150.

Contudo, destaca-se que os personagens de Angeli tiveram uma ampla repercussão na mídia impressa de maior circulação, servindo para preencher seções de jornais voltadas para o lazer e a diversão. Por essa razão, para vários editores de *punkzines* Bob Cuspe seria usado pela mídia comercial para menosprezar e diminuir a importância do movimento punk. Ou seja, essas interpretações veem o personagem de Angeli como sendo nocivo à cena underground.

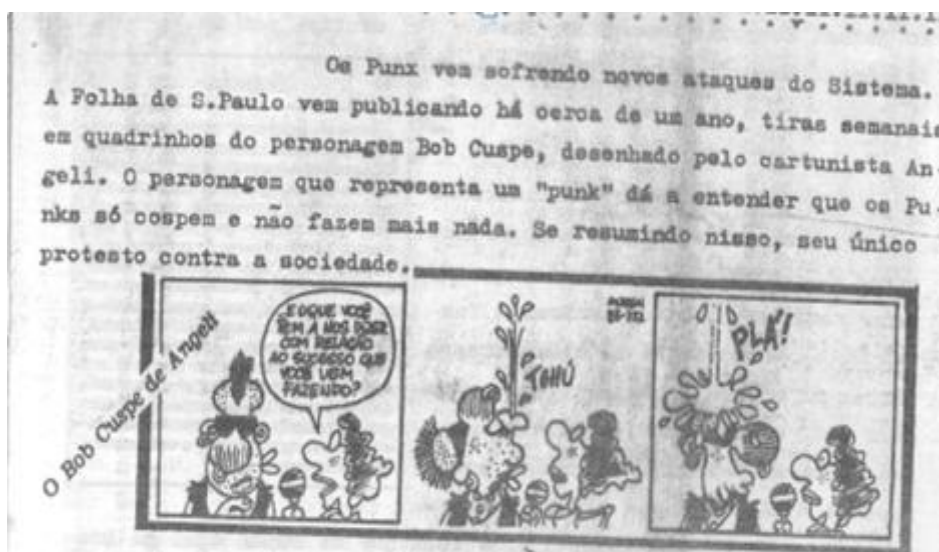


Figura 81 – *Alerta Punk*. São Paulo, 1984.

O fanzine trazia o quadrinho de Bob Cuspe e afirmava que era usado pelo “sistema” para diminuir a importância da cultura punk. O ato de cuspir, típico do personagem de Angeli, surge em todas as histórias enredadas, o que gerou entraves com os editores punks. Todavia, sua ira estava mais relacionada com o fato de Angeli aparecer constantemente na mídia impressa, fazendo com que os *punkzines* interpretassem o personagem como inimigo dos integrantes do movimento. Contudo, salienta-se que vários impressos se utilizaram do personagem Bob Cuspe para cimentar seu caráter de protesto, uma vez que se colocaria como um punk contrário à manutenção do *status quo*, em especial em questões referentes à esfera política.



Figura 82 – *Falange Anarquista*. São Paulo, 1986.

Ao personagem que revelou para Bob Cuspe a decisão de se tornar político, coube o protesto em forma de cusparada.⁵²⁶ Dessa forma, percebe-se que os *punkzines* apropriam-se dele de múltiplas formas, seja pela crítica ou como forma de legitimar a ação política e o caráter anarquista do movimento.

Apesar das visões divergentes a respeito do personagem de Angeli, os editores mostraram mais concordância com relação à televisão – em especial à Rede Globo. Salvo os *Boletins do Cólera* (ver subcapítulo 3.3), que eufemizaram as apresentações do grupo punk de São Paulo na emissora carioca, os editores de fanzines tinham aversão aos programas e artistas que vinham da TV. Para vários impressos, aqueles eram influências nocivas, uma vez que só serviriam para promover a alienação da população mais pobre.



Figura 83 – *Dizinkanto Social*. Rio de Janeiro, 1989.

⁵²⁶ “O discurso quadrinizado deve ser entendido como uma prática significativa, e, mais ainda, como uma prática social que se relaciona com o processo histórico e o projeto político de uma dada sociedade [...] O quadrinho, narrativo gráfico – visual, pois existe como uma prática significativa no interior dos discursos artísticos. Sua especificidade, em sendo uma linguagem carregada de bens simbólicos e/ou de elementos gráficos implica uma história.” CIRNE, Moacy. Uma introdução política aos Quadrinhos. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1982, p.18. Apud: SANTOS, Aline Martins. São Paulo e o “cenário urbano” representado através das histórias em quadrinhos presentes na revista *Chiclete com Banana* de Angeli. **Revista Contemporânea**. Niterói, ano 1, nº.1, 2011, p.141. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/07.Aline_Santos_0.pdf>. Acesso em: 28/04/2015.

No quadrinho trazido pelo fanzine um pai de família entra em estado de choque a cada notícia que vê na televisão: o aumento do preço da casa própria, os acidentes de trânsito e a decadência econômica da Argentina. Para cada informação eivada de insegurança e negativismo, o sujeito vai assumindo uma feição mais nervosa, o que se nota na sua expressão e na forma de sentar na cadeira. Diante do noticiário, o cabelo do indivíduo vai ficando mais arrepiado, formando uma espécie de “moicano”, fazendo com que seu filho relacione a figura do pai aos punks. Observa-se ainda que o sujeito representado no “quadrinho” atordoa-se em face do jogo de imagens, ficando a sua capacidade de pensar inibida, pois, “quanto mais o fluxo de imagens ocupa espaço na nossa vida real e nossa vida psíquica, menos é convocado o pensamento”⁵²⁷.

Para além da sátira, o *Dizinkanto Social* ressaltava como as notícias de TV seriam nocivas para os indivíduos, criando sujeitos alienados. Ao criticar os punks que engrossavam a audiência dos canais de TV, o *Guerra Civil* afirmou:

Esta é a sociedade silenciosa, do tudo bom. Esta é, mais do que nunca, a era da maioria massificada. E eles se falem de 450 milhões de cruzeiros num estádio de futebol para a alegria de mais de 80 mil pessoas “legítimos” representantes do povo brasileiro que sem ao menos perceber, são vítimas desse sistema opressor. E você aí fica pregado à frente do Sistema Brasileiro de Televisão para ver se fica rico sendo o felizardo da semana ou ainda assistindo como as crianças as intrigantes cenas de cornitude, adultério, as transas e caretas do padrão globo de qualidade (?). Você precisa ouvir isto bem alto. Você é um ilustríssimo senhor Zé Ninguém.⁵²⁸

O editor, Ednilson, teceu severas críticas aos programas e canais de TV, que, chamados de “sistema opressor”, criariam pessoas massificadas e alienadas. Nesse documento percebe-se a ira com relação aos programas do SBT e aos sorteios promovidos por Silvio Santos. Além disso, o fanzine critica incisivamente as novelas da Rede Globo de Televisão, que ficaram conhecidas por seu padrão de qualidade – que o editor questiona – e só trabalhariam temas sem serventia para as crianças e as famílias. Prevê que a alienação da população deixaria esses canais

⁵²⁷ HEHL, Maria Rita. In: in HAMBURGUER, Ester & BUCCI, Eugênio. A TV aos 50. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2000. Apud: PORCELLO, Flávio A. C. Mídia e poder: o que esconde o brilho luminoso da tela da TV? **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, nº.31, dez. 2006, p.81. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/1115/828>>. Acesso em 31/20/2015.

⁵²⁸ GUERRA CIVIL. Salvador, s/d.

cada vez mais ricos, e acreditava que deveria fazer esse tipo de alerta, rotulando os telespectadores como “Zé Ninguém”, ou seja, seriam desprovidos de qualquer senso crítico ou inteligência.⁵²⁹

Apesar da menção ao “SBT”, os fanzines são unânicos em relação às críticas à Rede Globo de Televisão. Os impressos viam a emissora como um dos tentáculos do Governo Militar que haviam sobrado na vida dos brasileiros. Não por acaso, alguns impressos associaram o poder da emissora em questão com aquele exercido por regimes totalitários.⁵³⁰



Figura 84 – Zine Acorda Proletário. São Paulo, 1990.

⁵²⁹ “A informação produzida pela televisão sempre foi um assunto polêmico. Desde os seus primórdios, as notícias televisionadas costumam ser apresentadas ao telespectador de maneira superficial ou extremamente espetacularizada. O predomínio de imagens, próprio da linguagem televisiva, é um dos importantes motivos para essa característica. Porém, como todos sabem, há também uma série de fatores institucionais e políticos que contribuem para a supervalorização da estética em detrimento do aprofundamento da informação. No âmbito da produção televisiva, as mensagens perdem boa parte de seu aspecto reflexivo como estratégia para garantir a audiência do restante da programação. A televisão, apesar de ser uma genial ferramenta democrática, outorga pouco espaço ao pensamento crítico, desencadeando uma série de vácuos comunicacionais nas diferentes esferas da produção cultural e científica. A magia da contemplação favorece uma das mais severas advertências a essa mídia: a alienação ou idiotização que ela impõe ao cidadão.” SIQUEIRA, Denise de Costa Oliveira. **A ciência na televisão: mito, ritual e espetáculo**. São Paulo: Annablume, 1999, p.13.

⁵³⁰ Como salienta Renato Ortiz, foi nos anos de 1970 que se teve a junção dos interesses da propaganda ideológica do Governo Militar com a expansão econômica e técnica da Rede Globo de Televisão, que se beneficiou devido ao fortalecimento do mercado de bens culturais. Ver: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. 2ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Nota-se que o *punkzine* considerava a Globo e Fernando Collor de Mello os “grandes monstros da humanidade”, uma vez que a emissora carioca apoiava abertamente o político, que seria tirado do poder três anos depois através do impeachment.⁵³¹ À tradicional logomarca da empresa o fanzine acrescentou uma suástica nazista, sendo que dentro dela apareciam nomes de “ditadores” como Mussolini, o imperador japonês Hirohito, o presidente americano Ronald Reagan e Fernando Collor de Mello. Em torno da suástica, em letras minúsculas, está escrito aquilo que alienaria a população, mas seria prezado pela Rede Globo: futebol aos domingos, Jornal Nacional, Cinema em Casa, Tela Quente, Rambo, Xuxa, novela, Tietê, entre outros. Aparecia também o nome do proprietário da Rede, Roberto Marinho. Em síntese, para esse impresso, a Rede Globo, seus programas e artistas exerceriam um “papel ditatorial” e, em conjunto, promoveriam a alienação da população.

A oposição dos punks à emissora fez com que muitos *punkzines* representassem o desejo de “destruir” o monopólio da Rede Globo, uma vez que, para os niilistas, seria impossível para o canal oferecer um padrão mínimo de qualidade, pois seu intento seria comercial, massificador e conservador – o que, de modo geral, alinha-se com o histórico da “grande imprensa brasileira”⁵³².

Para além da radicalidade, recorda-se o padrão de vida precário dos residentes nos subúrbios, a falta de acesso a elementos da educação e ao lazer. Para os integrantes do movimento punk, já que a televisão era o veículo de comunicação e entretenimento mais disseminado, o tipo de diversão promovido pela Rede Globo, além de ser nocivo, não traria benefícios. Assim, caberia a eles criar um discurso contrário àquilo que era oferecido pela emissora em questão, pois, “quando os brasileiros ligam os aparelhos de televisão durante o horário nobre para saber quais são as últimas notícias ou simplesmente para relaxar, a grande maioria deles assiste à Rede Globo”⁵³³, cuja programação era dominada por “telenovela e jornal”.⁵³⁴

⁵³¹ Ver: SANGUINÉ JÚNIOR, Jairo. A imprensa e o processo de redemocratização do Brasil. **Sociedade em Debate**. Pelotas, vol.4, nº.3, nov. 1998, p.33. Disponível em: <<http://www.revistas.uccel.tche.br/index.php/rds/article/view/638/569>>. Acesso em: 29/04/2015.

⁵³² FONSECA, Francisco. O conservadorismo patronal da grande imprensa brasileira. **Opinião Pública**. Campinas, vol.9, nº.2, out. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-62762003000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 31/10/2015.

⁵³³ PORTO, Mauro P. **Televisão e Política no Brasil**: a Rede Globo e as interpretações da audiência. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007, p.11.

⁵³⁴ Ibidem.



Figura 85 – Horda. Salvador, s/d.

O personagem, chamado de Tédio Boy, liga a TV com a expectativa de encontrar um pouco de distração. Ao longo da propaganda diária da Globo que apresenta sua programação, o punk vai ficando nervoso e, depois de exclamar “Droga!”, pega uma arma e atira na tela. Sua cultura anarquista – representada no quadro disposto na parede – era incompatível com as ideias que os programas buscavam disseminar. Dito de outro modo, apesar da acessibilidade, a televisão oferecia aos punks poucos programas interessantes do ponto de vista de sua cultura, muito embora a mídia nunca tenha rechaçado a cultura punk por completo. Para além das diferenças culturais, os fanzines procuravam ressaltar que a mídia (jornais e TV) abordava o movimento de forma caricata, como se fosse formado somente por jovens delinquentes.

De certo modo, os jornais e a TV interpretavam o movimento punk como algo estranho e exótico – e aproveitavam isso para tecer comentários e críticas buscando divulgação e comercialização. Já nos fanzines a grande mídia foi representada como sendo nociva a qualquer integrante do movimento punk, e não por acaso os impressos ressaltaram seu aspecto negativo, alienante e deturpador. Mesmo com diferenças e choques, volta e meia punks e mídia tinham contatos frutíferos, e se afastavam quando era necessário realçar seus laços identitários e culturais.

Com a decadência da cena punk underground no final da década de 1980 e início dos anos 90, jornais e televisão tiveram maior acessibilidade à cultura punk e aos fanzines. Esses impressos alternativos foram se tornando mais comerciais, passando a polarizar uma parcela das atenções do mercado de massa. O processo de mediatização iniciado naquele momento encontrou na cultura dos fanzines um campo fértil, seja pela sua linguagem, estética, formas de comunicação ou pela colagem. Para avançar nessa análise, o próximo item discute sobre a apropriação de parte da cultura dos fanzines pelo mercado de massa.

5.4 ANOS 90: MEDIATIZAÇÃO E INCORPORAÇÃO

Ainda nos anos de 1980, editores de fanzines ficavam revoltados com a aproximação da mídia televisiva, já que o circuito de impressos punks foi criado com o intento de movimentar uma cena underground, livre das amarras do mercado de massa. Contudo, a cultura punk chamou a atenção de jornalistas, uma vez que esses jovens, mesmo que de forma tímida, passaram a ocupar os espaços da cidade, fazendo reivindicações de caráter político e valendo-se de um discurso estético particular. Nesse sentido, intui-se que uma matéria sobre os punks poderia render a atenção de um determinado segmento de leitores ou telespectadores que os produtores estavam ávidos por conhecer, o que gerou nos fanzines uma práxis mais centrada no protesto e na crítica.

O *Horizonte Negro* traz uma matéria de um jornal de São Paulo que entrevistou um grupo de punks. Intitulada “Presente é emprego”, assinada por Fernando Paiva e José Ruy Garcia, tinha como objetivo ressaltar o caráter de protesto dos punks. Visando impedir qualquer intento dos jornalistas de caricaturar o movimento, o niilista chamado Vitão faz o alerta:

Estamos cansados de ser tratados folcloricamente, como seres de outro planeta. Outro dia vieram aqui, passaram a conversa na gente e soltaram uma reportagem super distorcida no Fantástico. Se vocês querem um depoimento sincero e honesto, tudo bem, mas se for na base do punk também ama, nada feito.⁵³⁵

⁵³⁵ HORIZONTE NEGRO. Rio de Janeiro, 1983.

Para além do interesse da mídia televisiva anteriormente realçado, o que se procura problematizar no depoimento do punk são justamente as apropriações que a mídia fez do movimento e que caíram em desagrado no grupo. Nota-se que o entrevistado adota no excerto uma postura contida, destacando que a mídia televisiva tinha apreço em deturpar o estilo.

O *SP Punk* tece severas críticas ao dominical Fantástico, citado pelo entrevistado, alegando que o programa afirmou em uma matéria que a comunidade punk vivia sob a égide da violência, usando o caso de um punk que esfaqueou outro sujeito na estação de metrô São Bento – que, em regra, era onde os integrantes do movimento se reuniam na Grande São Paulo. Segundo a matéria “Fantástico, o show da morte”, além de criticar os punks que foram entrevistados, havia o intento da emissora de fortalecer a interpretação de que os punks seriam sinônimo de marginalidade. Tentando inverter essa interpretação, o *SP Punk* afirma:

É difícil aceitar que alguns punks tenham pensado que a TV Globo fosse fazer uma reportagem honesta sobre o movimento punk, sendo a Globo a voz direta do sistema. Imaginem vocês se a reportagem feita pelo Fantástico mostrasse o que é realmente o punk, quantas e quantas pessoas passariam a aderir ao movimento ou pelo menos apoiá-lo.⁵³⁶



Figura 86 – *SP Punk*. São Paulo, 1983.

⁵³⁶ SP PUNK. São Paulo, 1983.

Através do depoimento e da imagem, percebe-se que a mídia televisiva tinha o intento de se apropriar da cultura punk. Para o fanzine *SP Punk*, a grande mídia não tinha interesse em demonstrar o lado político do movimento, uma vez que serviria de instrumento para difundir ideias de emancipação. Visando alojar-se junto ao lado conservador da sociedade, ainda mais durante o período de “abertura política” e dos desdobramentos da Assembleia Constituinte que resultou na dita “Constituição Cidadã” de 1988⁵³⁷, a emissora mantinha-se na linha de crítica aos punks – o que gerou revolta no interior dos impressos. Não ao acaso, vários editores de fanzines alegavam que seria necessário aos integrantes do movimento punk manter distância dos repórteres.

Como se pode observar nas imagens, supostamente os jornalistas chegariam aos punks repletos de boas intenções (vide os sorrisos escancarados que aparecem no desenho) e devidamente trajados como punks (tentando insinuar que tinham afeição pela cultura e pelo movimento). E, diante dessa aproximação dos repórteres, os editores de fanzines optaram pelo afastamento nada amigável – vide o desenho que representa um punk enforcado um jornalista na imagem à direita.

Esses atritos entre punks e mídia mantiveram-se durante os anos de 1980, já que naquela década o movimento punk mostrava uma relativa força que vinha do underground. Conforme a cena alternativa foi perdendo solidez, no final dos anos 80 e início dos 90, em função das brigas internas, diminuição das bandas, inserção dos grupos no mercado fonográfico, coerção policial e em razão do destaque dado pela mídia a outros estilos musicais – tais como o axé, o sertanejo, o rap e o hip-hop –, a cultura dos fanzines ganhou outras dimensões e novas possibilidades.

Para além dos atritos entre punks e mídia, entende-se que os editores de fanzines punks procuraram resistir a seu modo ao processo de midiaticização⁵³⁸, que revelou contornos mais nítidos nos anos de 1990. Vários editores punks tentaram valer-se dos impressos para criar polos de resistência contra o mercado de massa, o que também contribui para explicar os atritos. Dito de outro modo, não só a mídia televisiva, mas a imprensa e a fonográfica já vinham dando sinais de que desejavam contar com a participação dos punks, desde que fossem seguidas determinadas

⁵³⁷ FONSECA, Francisco. O conservadorismo patronal da grande imprensa brasileira. **Opinião Pública**. Campinas, vol.9, nº.2, out. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-62762003000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 31/10/2015.

⁵³⁸ MUNIZ, Sodré. **Antropológica do Espelho**: uma teoria de comunicação linear e em rede. 6ª.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2011, p.21-22.

regras ditadas pelo mercado. Cabe destacar novamente o caso do grupo Cólera, que, ao priorizar a liberdade de sua arte, optou por não aceitar o contrato de três gravadoras, mesmo com a mediação de Renato Russo – que tinha certo poder de trânsito no mercado fonográfico.

Além da midiáticação, destaca-se que o mercado do rock entrou em arrefecimento durante os anos de 1990. Se nos anos 80 viu-se a emergência de uma cena alternativa repleta de bandas punks, na década posterior a conjuntura era outra, marcada por fortes exemplos de que o rock alternativo estava sucumbindo, em detrimento do filão do rock que tinha ligação com o mercado midiático.⁵³⁹ O surgimento de outros estilos musicais também deve ser levado em consideração, pois concorreu para o obscurecimento da proposta punk. Entretanto, isso não gerou o fim do “*do it yourself*” (faça você mesmo), apenas o deixou mais tímido, haja vista que o oligopólio fonográfico passava a ditar novos rumos para a música popular brasileira, como o sucesso de gêneros populares como o sertanejo romântico, o pagode romântico e o axé.⁵⁴⁰

A quantidade de artistas e bandas que surgiram nos anos de 1990 foi pífia se comparada com a dos anos anteriores. Cabe rememorar “Raimundos”, “Mamonas Assassinas”, “Planet Hemp”, “Sepultura”, “Angra”, “Charlie Brown Jr.”, “Cássia Eller”, “Los Hermanos” e “Jota Quest”, que não tiveram uma trajetória inicial ligada ao movimento punk. Os grupos que surgiram com essa característica e sobreviveram aos anos 90 foram aqueles que já vinham produzindo desde a década de 1980, tais como Legião Urbana (até a morte de Renato Russo, em 1996), Ultraje a Rigor e Camisa de Vênus, que, em síntese já não presenciaram uma atmosfera underground. Ou seja, os artistas de rock dos anos de 1990 já se lançaram no mercado sabendo da importância da publicidade e passaram a dar maior valor a elementos do marketing.⁵⁴¹ Além disso, os custos de produção ficavam a cargo dos artistas, resultando na formação de bandas de rock que misturavam “rebeldia com o fino senso de oportunidade empresarial”.⁵⁴²

⁵³⁹ BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock: mercado, produção e tendências**. São Paulo: Olho d'Água, 2004, p.88.

⁵⁴⁰ LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse?** Indústria e produção musical no Brasil nos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.

⁵⁴¹ COSTA, Neusa Meirelles. **De amor, cotidiano e outras falas: o discurso da música brasileira popular**. São Paulo: Arte Ciência, 2004, p.161-164.

⁵⁴² Ibidem, p.164.

A cena punk sentiu severamente esses efeitos, pois, se na época áurea do rock nacional os punks undergrounds tiveram dificuldade para se consolidar, após a década de 1990 os entraves ficaram maiores. A nova conjuntura imposta pela virada de década não foi tão favorável a eles – uma vez que esses grupos não tinham o tino empresarial e estavam acostumados a desenvolver sua arte em “círculos alternativos”⁵⁴³ ou, quando não, “com o apoio de gravadoras arduamente conseguido”⁵⁴⁴. A timidez da cultura punk provocou mudanças significativas na cultura dos fanzines, que passou a ser cada mais citada na mídia, consolidando o processo de midiaticização que já vinha se desdobrando desde a década de 1980.

Mesmo que se reconheça que a diversidade temática dos fanzines traz a esses impressos uma riqueza salutar, é inevitável argumentar que o uso do termo “fanzine” foi popularizado e disseminado pelos punks, sem prejuízo aos demais gêneros de fanzines. Consequentemente, entende-se que, se a mídia televisiva e impressa começou a falar sobre fanzines, foi devido ao trabalho desenvolvido pelos punks dentro da cena underground. Contudo, não há o intento de ratificar que outros gêneros de fanzines não foram midiaticizados e não passaram a compor o mercado de massa; sendo inevitável afirmar que foram os *punkzines* o tipo de fanzine de que a grande mídia mais se apropriou – seja a partir da técnica, da estética, da comunicação ou da linguagem (vide o caso da colagem no subcapítulo 5.1).

Para além das mudanças estéticas, que serão analisadas no próximo item (ver 5.5), os *punkzines* dos anos 90 perceberam que a mídia passou a usar de forma mais constante o termo “fanzine”. O *Porco Espinho*, por exemplo, teceu uma série de considerações ao Jornal do Brasil, que começara a fazer uma revista ao público adolescente em formato de zine. A matéria, intitulada “JB ataca”, diz:

Uma revista “dedicada ao leitor adolescente” faz parte do recheio que o Jornal do Brasil vai ter aos domingos a partir do dia 13 de setembro. O lançamento da “Zine” juntamente com outros produtos faz parte de uma ampla reforma que o JB sofreu na tentativa de conquistar novos leitores. A nova edição de domingo foi comemorada em festa numa boate do Rio de Janeiro. Reportagens publicadas no próprio jornal dava conta de que havia “cerca de mil convidados, entre artistas, empresários, jornalistas e publicitários”. Não disseram se havia adolescentes na festa.

⁵⁴³ COSTA, Neusa Meirelles. **De amor, cotidiano e outras falas:** o discurso da música brasileira popular. São Paulo: Arte Ciência, 2004, p.161.

⁵⁴⁴ Ibidem.

Em outra reportagem, o jornalista Hélio Muniz, de 27 anos, editor da “Zine” falou sobre a revista: “vamos arrebentar”. E completou: “O jornal vai falar a linguagem dos adolescentes”. [...] As promoções terão lugar cativo na revista adolescente que acabou de nascer. Serão coisas do tipo “acompanhe o repórter” ou “vá aos show sem pagar”. Nome conhecido do público carioca de classe média, a atriz/ adolescente/ escritora Maria Mariana terá uma coluna na revista: Vai ser a página “O que eles falam”, onde “os jovens vão contar suas experiências pessoais, discutir temas importantes para o Brasil e suas vidas”.⁵⁴⁵

O *punkzine* preocupava-se em demonstrar que o Jornal do Brasil começava a valer-se de alguns tipos de linguagem típicos dos punks. Contudo, tratava de trazer em sua matéria que a proposta do zine do JB atenderia a um público totalmente diferente, detalhando que a festa de comemoração contara com a presença de empresários, publicitários e pessoas de classe média – que nada tinham a ver com a cultura punk underground.

Entretanto, a síntese dada pelo editorial do jornal e narrada pelo fanzine revela uma proximidade com a proposta temática de um *punkzine*, afinal, o zine do JB falaria sobre adolescentes, teria promoções especiais para shows e incluiria espaço para que os jovens relatassem suas angústias, discutindo temas importantes “para o Brasil e suas vidas”. Ora, dada a conjuntura da época, intui-se que a equipe editorial do Jornal do Brasil, ao pensar em criar um “zine”, apropriou-se da linguagem do *punkzine*, uma vez que a proposta narrada pelos jornalistas difere pouco daquela que fundamentou o trabalho dos editores punks e foi examinada ao longo da tese.

O editor do *Porco Espinho* percebeu essa investida da mídia impressa com relação à cultura dos fanzines e, não ao acaso, tratou de escrever uma crítica sobre o primeiro número, externando sua raiva diante desse “novo” modelo de zine:

A revista “zine” número um saiu mesmo no dia 13 de setembro. Trouxe uma menina bonita na capa. Só pra variar ela estava com a cara pintada. Tinha também a Cláudia Chana e uma banda de trash.

Por dentro, matérias: “Na Rua”, falando dos adolescentes – cara-pintadas; “Tudo começa em pizza”, para quem ainda não sabe como as coisas acabam; “3 dias no paraíso”, convidando bem alimentadas a entrarem pro look of the year; “A vingança

⁵⁴⁵ PORCO ESPINHO. Rio de Janeiro, 1991.

dos nerds”; “O meu primeiro beijo”, há! há!; e “O trash no país das maravilhas”, falando de som.

Triste foi a seção de classificados. Na verdade foi um exemplo de seção de classificados, onde todos os telefones eram “000-0000”, sugerindo que os leitores anunciem. Havia coisas do tipo “Troco pôster do Tom Cruise”. Arrghh!

O fanzine do Jornal do Brasil mostrava a estrutura de um *punkzine*, com temáticas voltadas para o público adolescente, comentários sobre música, seção de classificados e de troca de informações e correspondências. Todavia, a forma, o conteúdo e a linguagem usada pelo jornal enervavam o editor do fanzine *Porco Espinho*. Logo de início, ele ressaltava que o *JB* colocara na capa de seu impresso uma pessoa bonita, seguindo na contramão da cultura punk, que, em regra, tinha apreço pelo feio, grotesco e agressivo.⁵⁴⁶ Em seguida, criticava o uso da imagem da atriz Claudia Ohana, que tivera grande repercussão na época devido à sua exposição nas novelas e num ensaio na revista *Playboy*. Essa linha editorial destoava da prática punk, uma vez que, como já analisado, os *punkzines* estampavam desenhos e imagens procurando confrontar o padrão estético imposto pela mídia e sociedade de consumo.

O *Porco Espinho* ainda constrói uma linguagem de modo a desdenhar da matéria do zine do Jornal do Brasil intitulada “Meu Primeiro Beijo”, valendo-se de um sarcástico “há! há!”. Tal postura é mantida com relação ao suposto engajamento político dos leitores, ao citar o movimento dos “caras-pintadas”, que exigia o impeachment de Fernando Collor de Mello. Vale ressaltar ainda a rejeição do editor ao se deparar, na seção de correspondências, com uma leitora que queria trocar o seu pôster do Tom Cruise – conhecido ator hollywoodiano.

As críticas eivadas de acidez do editor do impresso carioca indicam que uma parcela dos punks acreditava que a cultura dos fanzines deveria pertencer somente à cena underground. Para o *Porco Espinho*, a linguagem do fanzine era incompatível com aquela proposta pela mídia; não obstante a validade do seu protesto, não impediu o avanço da midiatização sobre esse veículo de comunicação alternativo. Ressalta-se que *O Globo*, outro jornal carioca, também teve uma coluna chamada “Rio Fanzine” em suas edições dominicais.

⁵⁴⁶ PRADO, Gustavo dos Santos. “Rock x José Sarney” - Os fanzines punks paulistas e suas interpretações da Nova República (1985-1990). *Diálogos*. Maringá, vol.19, p.766. Disponível em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33774/pdf>>. Acesso em: 30/09/2015.

A TV Cultura, no início dos anos de 1990, seguindo essa nova tendência, também criou um programa chamado “Fanzine”. Apresentado por Marcelo Rubens Paiva, abordava vários assuntos, contendo entrevistas e apresentações de artistas diversos. Sua dinâmica informativa, incitando uma série de discussões entre os partícipes, guardadas as devidas proporções, era muito similar à proposta dos impressos punks. Esse modelo de programa fez muito sucesso ao longo dos anos de 1990, vide a repercussão que Luciano Huck teve no Programa H, da Rede Bandeirantes de Televisão. Pode-se mencionar também o Programa Livre, apresentado por Sérgio Groisman, no Sistema Brasileiro de Televisão, que mantinha uma dinâmica muito parecida com a dos programas já citados.

Em síntese, observa-se todo um processo de apropriação pela mídia da cultura dos fanzines, o que contribuiu para a formação de uma linha de trabalho que foi desenvolvida por veículos impressos, televisivos, radiofônicos e, no final da década de 1990, passou a ser utilizada em mídias digitais. O processo de midiatização da cultura dos fanzines foi rápido, mas suas dimensões e possíveis alcances são difíceis de mensurar, salvo o esforço através de recortes específicos. Contudo, o que se buscou demonstrar foi que os punks perceberam gradativamente que a mídia comercial não desejava somente se apropriar da cultura punk, uma vez que, a partir da década de 1990, a investida do mercado de massa na cultura dos fanzines foi ganhando contornos mais nítidos – o que gerou a revolta do editor do *punkzine* carioca *Porco Espinho*.

Paralelamente à perda de vigor da cultura do rock nos anos de 1990, setores de maior abrangência e capital da mídia televisiva e impressa perceberam que a cultura dos fanzines poderia ser incorporada pelo mercado e render resultados expressivos, tal como aconteceu com a musicalidade punk uma década atrás. Em outras palavras, se nos anos 80 o mercado se interessou pela musicalidade, pela estética agressiva e pelo discurso político dos punks, já nos 90 o processo de midiatização passou a insinuar uma apropriação⁵⁴⁷ da linguagem dos jovens e, principalmente, das possibilidades de interação que um veículo de comunicação como o fanzine seria capaz de oferecer.

⁵⁴⁷ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.26-27.

Inserindo o fanzine em um processo de midiatização, numa nova conjuntura, buscava-se aprofundar as interações sociais pela via das mídias digitais e redes sociais, pois

[...] os vínculos cibernéticos oferecem a oportunidade de vínculos sociais para pessoas que, caso contrário, viveriam vidas sociais mais limitadas, pois, seus vínculos estão cada vez mais espacialmente dispersos.⁵⁴⁸

Diante da possibilidade aberta por esse eixo de análise, cabe ainda caracterizar as mutações por que os fanzines passaram após a década de 1990 (ver subcapítulo 5.5). Como será observado, a estrutura de organização, os temas e a estética dos fanzines não passaram ilesos pelo acintoso processo de midiatização que se fez presente ao longo dos anos 90.

5.5 ESTÉTICA: PERMANÊNCIAS E AS ATENUAÇÕES DO NIILISMO

Como anteriormente destacado, a estética agressiva e niilista dos fanzines produzidos durante a década de 1980 foi resultado da “cultura gráfica”⁵⁴⁹ daquele momento, envolvendo a passagem do niilismo do plano virtual⁵⁵⁰ para sua efetiva colagem no papel. Naquela ocasião trabalhou-se com a ideia de que a cultura agressiva dos punks – abrangendo sua estética, a linguagem, o vestuário, a música, a dança e outras formas de expressão – influenciou o tom dos niilistas ao representar seus temas nos *punkzines*, resultando numa produção agressiva, caótica e poluída.⁵⁵¹

Por conseguinte, os fanzines dos anos 80 não prezaram a linearidade, uma vez que os punks colavam temas de maneira assimétrica, representando no papel as suas formas de enxergar o mundo. Através dessas fontes, percebe-se que esse

⁵⁴⁸ CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Tradução de Roneide Venâncio Majer, com colaboração de Klauss Brandini Gerhardt. Vol.1, 8ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.426.

⁵⁴⁹ CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura**. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p.10.

⁵⁵⁰ LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

⁵⁵¹ PRADO, Gustavo dos Santos. Os fanzines punks: a estética agressiva, caótica e poluída (Anos 80). **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Santos - SP: Universidade Católica de Santos, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399565561_ARQUIVO_Osfanzinespunks-aesteticaagressiva,caoticaepoluida_Anos80_.pdf>. Acesso em: 10/10/2014.

veículo de comunicação foi tomado como uma “mídia radical”⁵⁵², que, somada às características dos punks, possibilitou uma produção estética que tinha o intento de ser uma “bomba mental”⁵⁵³ – visando alojar-se na memória das pessoas que tivessem contato com ela.

Os *punkzines* produzidos a partir dos anos de 1990 não passaram ilesos pela midiaticização e pelo arrefecimento da cena underground. Além da vertiginosa queda de bandas e grupos, a tecnologia empregada na confecção dos impressos começava a envolver novos elementos, que gradativamente ganharam corpo no mercado brasileiro: o computador, o uso de editores de texto (como o Word) e a disseminação gradual da internet. As técnicas de impressão também se modificaram: o mimeógrafo a álcool ou a tinta, a xilogravura e a topografia⁵⁵⁴ foram saindo de cena, abrindo espaço para fanzines impressos com uma qualidade técnica superior, por meio de equipamentos domésticos. O único processo que resistiu a essas transformações foi a xerografia, sendo que seu uso teve uma ampla disseminação a partir dos anos de 1990, permanecendo até a contemporaneidade.

Todavia, a popularização do uso da internet fez com que vários fanzines deixassem de ser produzidos de forma impressa. A disseminação dos hiperdocumentos através de CD-ROM⁵⁵⁵, da Web⁵⁵⁶ e as realidades virtuais⁵⁵⁷

⁵⁵² DOWNING, John D. H. **Mídia radical**: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais. 2ª.ed. Tradução DE Silvana Vieira. São Paulo: Senac, 2002, p.217-218.

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ GUIMARÃES, Edgar. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005, p.24-25.

⁵⁵⁵ “Um CD-ROM (Compact-Disc Read Only Memory) ou um CD-I (Compact-Disc Interactive) são suportes de informação digital com leitura a lazer. Contêm sons, textos e imagens (fixas ou em movimento) que são exibidos em telas de computador. Quem consulta um CD-ROM ‘navega’ pelas informações, passa de uma página-tela ou de uma sequência animada para outra indicando como um simples gesto os temas de interesse ou linha de leitura que deseja seguir. Esta navegação é feita por meio de ‘cliques’ executados com o mouse sobre ícones da tela, apertando uma tecla do teclado, manipulando um controle remoto ou acionando joysticks quando de trata de jogos. Enciclopédias, títulos com temas artísticos, musicais ou lúdicos, os CD-ROMs são formas de hiperdocumentos mais conhecidos do público no final dos anos de 1990.” LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999, p.55.

⁵⁵⁶ “Na Word Wide Web os leitores podem modificar as ligações mas igualmente acrescentar ou modificar nós (textos, imagens, etc.), conectar um hiperdocumento a outro e fazer assim de dois hipertextos separados um único documento, ou traçar ligações hipertextuais entre uma série de documentos. Sublinhemos que essa prática encontra-se hoje em pleno desenvolvimento na Internet, notadamente na Word Wide Web. Todos os textos públicos acessíveis pela rede Internet doravante fazem virtualmente parte de um mesmo imenso hipertexto de crescimento ininterruptos. Os hiperdocumentos acessíveis por uma rede informática são poderosos instrumentos de *escrita leitura coletiva*.” LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.26-27. Mais adiante, o autor salienta que a Web “é um é um tapete de sentido tecido por milhões de pessoas e devolvido sempre ao tear. Da permanente costura pelas pontas de milhões de universos subjetivos emerge uma memória dinâmica, comum, objetivada, navegável” (p.78).

⁵⁵⁷ “A ‘realidade virtual’, no sentindo mais forte do termo, especifica um tipo particular de simulação interativa, na qual o explorador tem a sensação física de estar imerso na situação definida pelo banco

agregaram novos elementos na cultura dos fanzines, muitas vezes dispensando a materialidade dos impressos, cabendo notar que “essa opção pela informática nada tem de romântica, foi uma escolha tecnológica e econômica”.⁵⁵⁸

O processo de midiatização que se alastrou a partir dos anos de 1990⁵⁵⁹ promoveu uma mudança radical na estética dos fanzines punks, que perderam sua essência niilista, tornando-se em vários momentos mais parecidos com uma revista sobre música⁵⁶⁰:



Figura 87 – Megarock. São Paulo, 1999.

Nota-se como o fanzine é bem editorado, dando ênfase no primeiro plano à entrevista de Marcelo Nova, que volta e meia aparecia na mídia, em carreira solo ou

de dados.” LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999, p.71.

⁵⁵⁸ MAGALHÃES, Henrique. **A mutação radical dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005, p.21.

⁵⁵⁹ MUNIZ, Sodrê. **Antropológica do Espelho: uma teoria de comunicação linear e em rede**. 6ª.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2011, p.21-22.

⁵⁶⁰ “A astúcia das ideologias tecnicistas consiste em manter geralmente na tentativa de deixar visível apenas o aspecto técnico do dispositivo midiático, da ‘prótese’, ocultando a sua dimensão societal comprometida com uma forma específica de hegemonia, onde a articulação entre democracia e mercadoria é parte vital de estratégias corporativas.” Ibidem, p.22.

como líder da banda baiana Camisa de Vênus. O periódico estava no seu vigésimo número e no quinto ano, informações disponíveis no impresso de forma clara e precisa. Contudo, conforme ressaltado em “*splash*”, a distribuição do fanzine era gratuita. Assim, diante de tal qualidade gráfica, é possível inferir que a criação de uma rede de patrocinadores foi fundamental para sua sobrevivência.

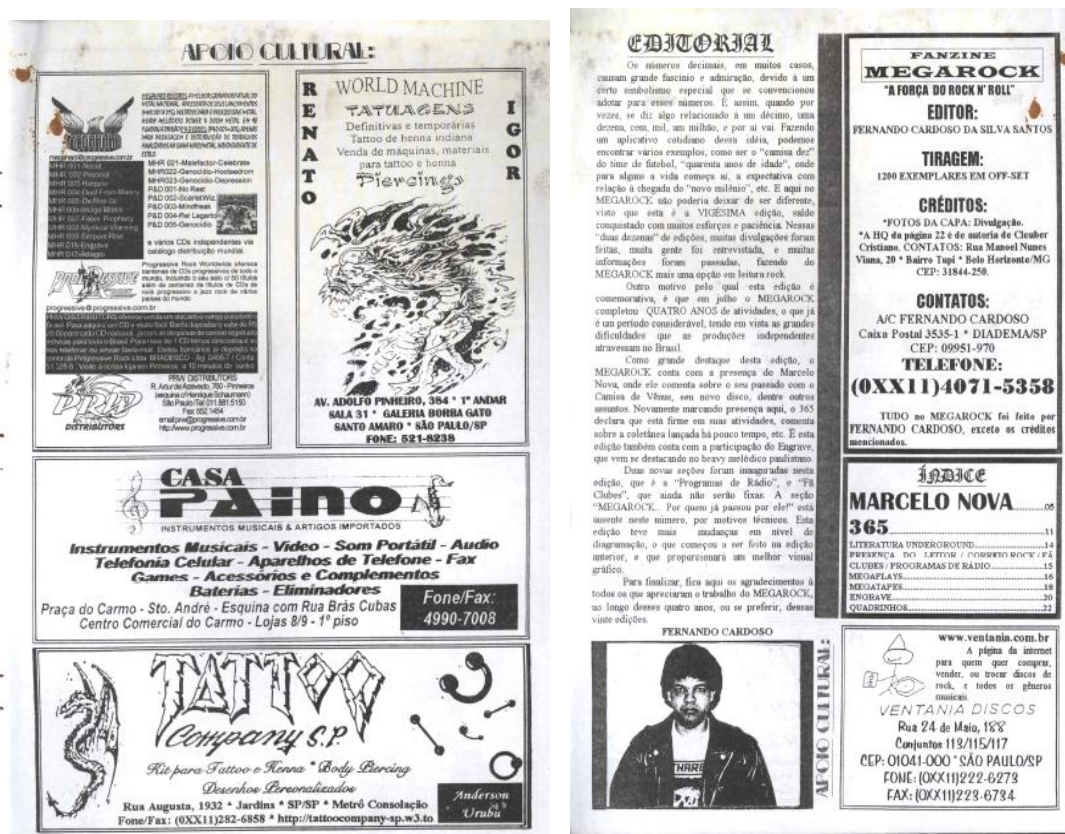


Figura 88 – Megarock. São Paulo, 1999.

Contando com um amplo rol de patrocinadores, tais como lojas de som e de instrumentos musicais, gravadoras alternativas e um estabelecimento que fazia tatuagens, o editor podia estruturar um fanzine bem organizado e ainda distribuí-lo para quem quisesse. Com mais recurso disponível – o fanzine apresentava propagandas em várias páginas – e formatação feita com o auxílio de um computador, o impresso apresenta visual mais limpo e detalhes que o caracterizam: foto do editor (Fernando Cardoso da Silva Santos), o editorial, a tiragem (1.200 exemplares em offset) e as formas de contato, constando caixa postal, telefone e endereço. Ainda chama a atenção os “créditos”, em que o editor registra quem fez todos os desenhos e escreveu os textos. A existência de um Índice salta à vista, uma vez que o leitor poderia encontrar tranquilamente o assunto que mais lhe

interessasse. Observam-se também colunas, frisos, um vocabulário variado, enfim, trata-se de um fanzine totalmente midiaticizado, sendo efetivamente notórias as diferenças para com os impressos produzidos ao longo da década de 1980.

Organizado, o *Megarock* aproxima-se mais dos padrões estéticos e comunicacionais de uma revista, muito embora mantenha a nomenclatura “fanzine” por quatro motivos. Primeiro, o editor afirma que é independente – como de fato acredita-se que é, uma vez que relata no editorial as dificuldades para manter o impresso; segundo, ele possui o intento de divulgar bandas que estavam tentando se manter ativas no cenário alternativo; terceiro, observa-se uma coluna chamada “Presença do Leitor”, organizada por Fernando Moraes, em que há troca de correspondências entre os leitores; e quarto, verifica-se a assiduidade da linguagem dos quadrinhos.

Esse tipo de fanzine surgiu para atender às demandas provenientes das transformações que vinham se desdobrando desde o início dos anos de 1990. O processo de midiaticização influenciou o leitor a prezar uma revista mais organizada, sendo que os fanzines de estética niilista foram perdendo cada vez mais espaço. O zine *Cresça e Desobedeça* afirma:

O movimento Anarco-Punk surgiu em pontos diversos do país por volta de 1989/1990 [...] Como uma organização interna deficiente o MAP foi e tem sido negligente na formação de seus aderidos, poucos possuem uma noção mais profunda da cultura punk e do anarquismo. Tomo como exemplo disso os zines e bandas, as duas principais formas de expressão da cena, pois ainda são escassas iniciativas em outros campos da produção cultural.

Os zines são fracos, na maioria mal feitos, repetitivos com pouco ou nenhum senso crítico e efêmeros demais para se aprimorarem. Sei dos fatores sócio-econômicos influentes nessa situação, pois, também os enfrento, mas existe um outro lado, a do empenho de quem faz zine na superação de suas limitações. Muita gente se acomoda e se contenta com papéis mal xerocados e sem conteúdo e pensa estar fazendo zine, pegar panfletos e colar numa folha de papel não é fazer zine, fazer zine deve ser um exercício criativo e crítico visando a circulação de ideias e informações da cena e sobre a cena e não uma referência para se poder dizer “eu faço o zine tal”.⁵⁶¹

Com uma estética limpa e bem organizada, as críticas do zine e do editor Ronaldo ganham contornos ainda maiores. Sua análise do movimento punk, de

⁵⁶¹ CRESÇA E DESOBEDEÇA. Santos, 1998 (grifo nosso).

certa forma, é uma síntese daquilo que foi problematizado no subcapítulo 1.2 (Ações: correspondência, divulgação e dificuldades); ainda, inferiu que a fragilidade econômica dos punks foi um dos principais fatores da decadência do movimento. Todavia, ao analisar criticamente os fanzines produzidos na década de 1980, o editor não ameniza a acidez do comentário. Para ele, os *punkzines* eram malfeitos, desorganizados e sem nenhum tipo de senso crítico, fatores que teriam contribuído para a decadência do movimento punk. Seus argumentos já refletem outra conjuntura da cultura punk no Brasil, que, midiaticizada, revelava diferentes formas de criação, organização e distribuição dos impressos; ou seja, o discurso do editor acomoda-se mais na “perspectiva empresarial”⁵⁶² do rock dos anos de 1990.

O editor do *Cresça e Desobedeça*, tal como o do *Megarock*, não desejava criar um impresso cheio de informações sobrepostas, com rabiscos espontâneos ditados pelo ritmo da estética da colagem. Dito de outro modo, ambos os editores valeram-se da linguagem dos fanzines e apropriaram-se dela em seu tempo e cultura, em que a prática do niilista punk já passava por um questionamento constante, uma vez que a cena *underground*, que sempre foi pequena, tornara-se diminuta.

Em face da “nova conjuntura”, modificaram-se as “formas de escrita”⁵⁶³ no “labor” dos *punkzines* – e não ao acaso as provocações dessa nova geração de punks para com os anteriores aparecem constantemente nos impressos:

Chega a ser engraçado, os ditos “niilistas” se consideram os únicos e verdades punks-hc da face da terra e não me surpreenderia se eles aparecessem querendo patentear o punk em seu nome. Para os “niilistas”, o punk não de ter atuação política e social, não pode variar sua musicalidade, deve usar visual estereotipado (se você não tem uma jaqueta com rebites você não é punk) e fechar-se em guetos reservados apenas aos iniciados.

Se o punkx do mundo inteiro seguissem os preceitos defendidos pelos niilistas com certeza o punk já estaria morto e enterrado há muito tempo, pois o punk sempre se propôs a combater a estagnação, a falta de liberdade, a falta de criatividade e a padronização, e a proposta dos panquis “niilistas” é estagnação, é falta de liberdade, é falta de

⁵⁶² COSTA, Neusa Meirelles. **De amor, cotidiano e outras falas:** O discurso da música brasileira popular. São Paulo: Arte Ciência, 2004.

⁵⁶³ CHARTIER, Roger. **Inscrever e Apagar:** Cultura Escrita e literatura. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p.10.

criatividade e é padronização. Este niilismo do NHC é só um pseudo radicalismo, uma estética sem conteúdo.⁵⁶⁴

A fonte insinua que o movimento punk que tinha conexão com o niilismo (daí a ideia de conceituar na tese o niilismo punk juvenil) tornou-se fechado, anacrônico e não democrático, já que na conjuntura da década de 1980 os punks só aceitariam sujeitos que se encaixassem no perfil cultural daquilo que entendiam como a cultura punk. Procurando legitimar suas críticas, Ronaldo atacou de forma veemente os fanzines produzidos na década anterior, pois, segundo ele, todos foram arquitetados de forma igual: poluídos, mal-organizados, sem conteúdo e com péssima qualidade gráfica.

Declarações desse tipo visavam revigorar o movimento punk, muito embora a conjuntura comercial do rock não fosse tão favorável. Percebe-se que nos fanzines dos anos de 1990 havia o claro intento de deslegitimar a prática dos punks de anos anteriores – já que supostamente não haviam conseguido resultados expressivos. Logo, esses “novos” editores, ao tentarem manter a cultura punk ativa, valeram-se da técnica disponível para modificar a estrutura de distribuição e organização dos fanzines punks, aproveitando-se de anúncios e de uma formatação totalmente organizada e digital. Ao mesmo tempo, preservaram nos impressos espaço para que ocorresse troca de informações entre bandas e fãs – que, por sinal, existe desde os fanzines de ficção científica produzidos nos anos de 1930 nos EUA.⁵⁶⁵

A nova conjuntura histórica dos punks, o acesso às facilidades provenientes da técnica e o questionamento da cultura niilista cimentaram as transformações estéticas relatadas, fazendo com que os *punkzines* assumissem um padrão caracterizado pela clareza e organização. Ademais, a midiaticização passa a incentivar a “objetivação da vida interior dos indivíduos (desejo, imaginação e afeto)”⁵⁶⁶, reorientando “hábitos, percepções e sensações”⁵⁶⁷ e incentivando os sujeitos a “externarem suas emoções de forma sensível, intelectual e afetiva”⁵⁶⁸.

⁵⁶⁴ CRESÇA E DESOBEDEÇA. Santos, 1998.

⁵⁶⁵ MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.8-10.

⁵⁶⁶ SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Rio de Janeiro: Vozes, 2006, p.81.

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Ibidem.



Figura 89 – Ato Punk. São Paulo, 1994.

Problematizando a capa do impresso à esquerda, verifica-se que não há mais caveiras, bestas e demônios. Os punks representados, midiaticizados, exibem uma indumentária menos agressiva, seus olhos e feições transmitem paz, sinceridade e amor. Todo o plano visual do impresso não deseja passar um sentimento de ódio contra o sistema e a sociedade capitalista, pelo contrário. A capa do Ato Punk procura transmitir afetividade, já que sofreu a interferência da midiaticização em sua organização e planejamento: a raiva cede espaço à paz, as caveiras dão lugar para as “carinhas” – tão parecidas com os “emotions”⁵⁶⁹ usados nas redes sociais – e solidifica-se um plano urbano em que os atritos são menores.

⁵⁶⁹ “Os emoticons são signos de imagem digital utilizados com frequência em Chats, principalmente pelos adolescentes, para expressar seus sentimentos. Além disso, são vistos pelos usuários da Internet como uma alternativa de interação comunicativa descomplicada, informal, lúdica; consequentemente, mais atrativa. Além disso, os emoticons já são facilmente encontrados no mercado de consumo em vários produtos, de biscoitos a preservativos, por se tratar de um artifício para atingir o jovem consumidor, já que suas imagens associadas a produtos são relacionadas simbolicamente pelo consumidor à imagem da juventude e da afetividade.” BRITO, Audrey Danielle Beserra de. O discurso da afetividade e a linguagem dos emoticons. **Letra Magna**. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, ano 4, nº.9, 2º. semestre de 2008, p.2. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaEspanhola/artigos/art_audrey_brito.pdf>. Acesso em: 31/02/2015.

Mesmo salientando essas diferenças, ressalta-se que o fanzine – muito bem organizado e editado – mantém em seus punks a bota, o símbolo do anarquismo, o fanzine, a jaqueta, o bóton, o moicano e outros símbolos que os fazem ser punks, verificando-se permanências. Ainda mais quando se observa a cidade ao fundo, com sua atmosfera cinzenta devido à poluição, a lata de lixo, as chaminés e os demais elementos que compõem a cena.

Toda essa atmosfera afetiva é encontrada na leitura do fanzine, que pode ser sintetizada por meio da imagem à direta. Nela nota-se que as diferenças culturais deveriam ser aceitas; punks de diferentes estilos, negros, mulheres e nordestinos externam sua felicidade abraçados, formando um elo. Inclusive, no centro do desenho há um casal de punks homossexuais se beijando de modo livre, sem nenhum tipo de repressão ou receio. Por se tratar de um fanzine punk, o impresso procura ratificar seu repúdio aos extremismos, ao inserir na ilustração um jovem punk valendo-se de um bastão para quebrar ao meio o símbolo do nazismo.

As transformações impostas pela midiatização aos fanzines os modificaram esteticamente. Não havia mais uma cultura punk que sedimentasse a divulgação de fanzines com estética niilista – que não possuía linearidade ou simetria. O acesso a novas tecnologias, em decorrência da disseminação de várias faces da midiatização, ceifou o ciclo de fanzines agressivos, caóticos e poluídos. O que houve foi um processo de intervenção técnica e cultural nos impressos, levando em consideração que o ato de fazer fanzines ainda se mantém relativamente ativo. Todavia, ressalta-se que a incorporação da cultura dos fanzines na mídia e a influência de novas tecnologias na sua fabricação colocaram fim à produção de impressos esteticamente poluídos – e que serviram de fonte para esta investigação.

Já que não há mais espaço no presente estudo e lastro documental para analisar a fundo a composição histórica e filosófica desses “novos” tipos de impressos punks, este capítulo se prontificou a tecer considerações sobre a estética da colagem (ver subcapítulo 5.1), pois, para a pesquisa, o “recorta e cola”, tão caro à cultura dos fanzines na década de 1980, manteve-se ativo durante os anos 90 e até a atualidade, sendo um dos principais mecanismos de comunicação do homem na realidade virtual, na web e nas modernas mídias digitais, que possuem como matriz a sua capacidade de interação.

Atribuindo valor e problematizando o universo dos impressos, buscou-se questionar como o processo de midiatização dos fanzines poderia ter contribuído

para a linguagem dos softwares, da internet e das mídias digitais contemporâneas. Em nenhum momento procurou-se cravar que ela tenha vindo dos fanzines, já que cada meio possui seu período específico de formação e consolidação. No entanto, reitera-se que a experiência humana a partir do *ethos virtual* vale-se de técnicas e da linguagem dos fanzines, chamando a atenção a estética da colagem – que, no mundo virtual, possui importante papel para o funcionamento de qualquer tipo de mídia digital, pois o “recorta e cola” também foi midiaticizado (ver subcapítulo 5.1).

Resistindo durante toda a década de 80 (ver subcapítulo 5.3), a cultura dos “fanzines artesanais” não conseguiu fazer frente ao cerco do processo de midiaticização, pois o advento da informática, de softwares específicos e das mídias digitais fez com que os impressos punks perdessem seu lado agressivo e poluído. Assim, já nos anos de 1990 não era difícil encontrar *punkzines* com sua estética niilista corroída em prol de outra dócil, amigável, amorosa e organizada (ver subcapítulo 5.5). Em face desse processo, vários elementos da cultura dos fanzines passaram ainda a estar no seio das programações do mercado de massa (ver subcapítulo 5.4).

Por fim, procurou-se examinar a utilização de símbolos da morte nos impressos (ver subcapítulo 5.2). Viu-se que eles serviram para discutir temas, tomar posicionamentos, fazer críticas e divulgar os atores e agentes do movimento punk. Caveiras, monstros e bestas, ao refletir aspectos do cotidiano dos punks, sedimentaram uma parcela das aflições desses sujeitos, permitindo que a cultura punk avançasse tentando sair das interpretações à luz da grande mídia. O ato niilista, associado à cultura da morte, tornou-se um elemento expressivo para realçar laços identitários, e a colagem dos símbolos da morte em boa parte dos fanzines não constitui somente uma forma de resistência à grande mídia, mas à vida, à morte, ao governo, à política, ao mercado de massa, à miséria e ao “terrível” futuro; são os símbolos da morte que concedem vida à cultura punk underground.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que estes escritos tragam contribuições aos estudos da cultura do rock, ante a falta de análises sobre os fanzines punks. Para tanto, não foram medidos esforços na pesquisa e no diálogo com a documentação, adentrando um universo que permite ao historiador um campo profícuo para reflexões, apesar dos desafios diante da fonte ainda pouco explorada.

A cultura dos fanzines, ao migrar do underground para a mídia de massa, deixou uma série de inquietações que este estudo buscou abordar, enfrentando questões como a dificuldade de trabalhar com os fanzines enquanto fonte histórica e a definição do recorte teórico que seria utilizado para problematizar o movimento punk. Adaptar a metodologia de análise de textos da grande mídia para o estudo do circuito de impressos punks foi, acredita-se, uma decisão fecunda. Tal passo, além de deixar o arquivo organizado e em condições de subsidiar um trabalho científico, resultou em centenas de fichas, que permitiram perceber os recortes temáticos, os contatos e as ligações dos integrantes do movimento punk. Sem essa catalogação seria impossível problematizar a documentação.

O esforço intelectual em sintetizar o “niilismo punk juvenil” fortificou os pressupostos teóricos do texto, deixando-o fluido, dinâmico e denso – tal como exige uma tese acadêmica. Questionamentos em torno dessa manifestação cultural propiciaram novos desdobramentos analíticos.

Compreender essa cultura de negação dos punks através do niilismo foi uma tarefa árdua. Todavia, a leitura crítica dos documentos fez os símbolos da morte ganharem dimensões analíticas. O conceito do “niilismo punk juvenil” foi fruto do amadurecimento das reflexões com a documentação. O movimento punk nasceu morto, uma vez que sua cultura negava as imposições e regras provenientes da cultura capitalista. O niilismo e os símbolos da morte deram condições para que jovens excluídos e marginalizados pudessem se manifestar.

Ao negar os padrões impostos na sociedade da época, os punks procuraram criar, através do niilismo, formas de comunicação que dialogassem com a sua visão política. Daí a defesa da cultura underground, que foi movimentada por meio dos fanzines – eles dinamizaram a cena punk pelo mundo. Observando o caso brasileiro, foi possível notar que esses impressos, resultado da “cultura gráfica” daquele momento, em um processo de circularidade, assumiram estética agressiva, caótica e

poluída, representando no papel as letras, falas, os gestos, as vestimentas e a sonoridade dos punks.

Após essa análise estética, procurou-se compreender como os punks partiram para a ação. Trocando correspondências e circulando os fanzines, conseguiram movimentar a sua cena; contudo, a iniciativa dos niilistas esbarrou na falta de organização e na precária troca de informação – sem contar os entraves econômicos. Por mais que a união deles fosse frágil, tiveram posicionamentos políticos importantes impulsionados pelo anarquismo (vide a autogestão) e pela postura cética diante do neoliberalismo, da religião e da política. De um lado, desejavam o fim do governo militar; de outro, não se sentiam acolhidos pela Nova República, que minou no plano prático as garantias constitucionais dos jovens nascidos e criados nas periferias das grandes cidades brasileiras.

A partir dessa perspectiva, buscou-se dialogar com os fanzines de São Paulo – o vigor da cena paulistana e o seu pioneirismo influenciaram a escolha. A “Galeria do Rock” e a “Punk Rock Discos” surgiram como locais na cidade que serviram para estruturar a cena punk. E, com base na documentação investigada, foram problematizadas as percepções dos punks a respeito de sua metrópole. Diante da miséria, da violência e da exclusão social, esses jovens representaram nos fanzines através do niilismo as tensões vivenciadas num espaço urbano segregado e hostil.

Contudo, tal cotidiano levou os punks a detectar problemas e propor alternativas: a poluição do ar, o precário saneamento básico, o desmatamento, o preço da tarifa de ônibus e dos produtos no mercado, o desemprego, a falta de dinheiro, a repressão policial, os carecas do subúrbio, o direito de andar pela cidade com a indumentária condizente com sua cultura... Tais discussões foram possibilitadas pela democratização do espaço público em épocas de abertura política. Resistências de grupos da cidade – em especial, os moradores do centro – incentivados pelo discurso da mídia foram comuns, com o objetivo de expulsar os punks novamente para as periferias.

A violência foi um dos problemas enfrentados pelos punks. Os editores de fanzines se esforçaram para amenizar as tensões no recôndito do movimento. O grupo paulistano Cólera começou a polarizar a cena alternativa à medida que procurou organizar os punks de forma dinâmica e criativa – vide os *Boletins do Cólera*. Além disso, Redson, líder do grupo, fazia questão de adotar um discurso

pacifista. Por apresentar uma proposta diferente, o grupo chamou a atenção da grande mídia – que vivia em busca de bandas de rock. O Cólera tinha uma proposta a oferecer ao mercado e Redson, diante do flerte do mercado de massa, resolveu adotar uma postura niilista: a negação de contratos e a permanência no underground foi uma escolha. Contudo, sua negativa se deu em plena época de pujança comercial do punk, que, gradativamente, foi enfraquecendo. O rock deixou de ser prioritário, com a emergência de outros estilos, e isso minou o efêmero mercado underground.

As relações entre fanzines, punks e mídia envolviam múltiplas resistências e apropriações. Uma boa parte dos artistas do rock comercial da década de 1980 veio do underground. Cantores de outros estilos da Música Popular Brasileira também usaram do punk – ou seja, ele também contribuiu para a trajetória da “MPB”. Nesse sentido, a tese realizou um debate historiográfico acerca da Música Popular Brasileira, com o objetivo de reivindicar maior crédito à musicalidade punk. Editores de fanzines punks, ao perceberem o ingresso de seus ícones do underground no mercado de massa, passaram a interpretá-los através da cultura niilista como “vendidos ao sistema”.

Já que a cultura punk foi incorporada pela mídia, se quis entender como essas apropriações influenciaram a cultura dos fanzines punks. A partir da década de 1990, a disseminação de novos aparelhos – como o computador – e das mídias digitais contou com a contribuição da técnica da colagem, tão cara à cultura dos fanzines. Quando os editores perceberam que a sua cultura estava sendo incorporada pela mídia impressa, televisiva e radiofônica, ofereceram resistência à ideia – em especial na década de 1980. Isso também ajuda a explicar por que os punks colocavam em seus impressos tantos símbolos relacionados à morte. Todavia, os fanzines não atravessaram a década de 1990 isentos de mudanças: sua estética foi ficando mais dócil, organizada e pacífica – reflexo do processo de mediatização. Impressos poluídos e agressivos foram suavizados, ao mesmo tempo que o circuito underground dos punks foi entrando em decadência.

Esses foram os resultados que a tese conseguiu trazer à baila. Caberia uma discussão mais profunda com os editores punks, o que complementaria a análise acerca dos fanzines e suas relações/tensões com os diversos tipos de mídia. A maior dificuldade está em reconhecer quem são esses sujeitos, já que dezenas de fanzines não fazem menção a seus editores.

A efemeridade de alguns fanzines e a ausência de vários deles no Arquivo do Centro de Documentação e Informação Científica (CEDIC-PUC/SP) são entraves para o pesquisador. Contudo, a procura de outros arquivos e a consulta aos integrantes do movimento podem amenizar essas lacunas. Com certeza, há materiais espalhados pelo Brasil em arquivos pessoais que podem ser contributivos. O vigor da cena punk do “ABC” paulista, Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), Teresina (PI), Londrina (PR), Presidente Prudente (SP), Santos (SP), Porto Alegre (RS), Brasília (DF)... Há vários fanzines dessas cidades que poderiam render análises similares à que foi desenvolvida.

O estudo observou a importante polarização de três grupos paulistanos: Ratos de Porão, Olho Seco e Garotos Podres. A atenção dada ao Cólera, no entanto, impossibilitou uma análise de maior envergadura com relação ao comportamento desses grupos na cena – salvo no que diz respeito aos seus posicionamentos críticos acerca da violência dos punks. João Gordo, conhecido vocalista dos Ratos de Porão, teve uma trajetória artística marcante tanto no mercado underground como na grande mídia; portanto, sua análise talvez suprisse algumas lacunas deixadas por este estudo.

A proposta nesta pesquisa foi investigar a trajetória da banda Cólera através dos fanzines, porém em uma análise mais detalhada poder-se-ia buscar mais possibilidades documentais. Nessa perspectiva, verificou-se que Redson, fundador da banda, teve um papel fundamental na estruturação da cena punk underground brasileira. Apesar da centralidade que o vocalista adquiriu no corpo textual, sabe-se que não explorou outras fontes. O documentário “Três Acordes de Cólera”⁵⁷⁰ mostra que o líder da banda paulistana deixou uma vasta documentação organizada – fora a experiência dos demais integrantes do grupo que pode ser abordada.

A investigação e análise priorizaram a questão estética, mas outros focos, linguagens e possibilidades temáticas apresentam potencial para serem desenvolvidos, como o viés anarquista, as tensões em torno da política e religião e as questões de gênero. Nessa seara, o trabalho teve contato com fanzines que foram editorados por meninas. A comparação dos fanzines delas com os dos punks traria um leque de investigação importante. Notou-se que a presença feminina e a

⁵⁷⁰ HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólera**. Documentário (29min.). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

defesa da bandeira homoafetiva são constantes nos impressos da década de 1990. O combate ao racismo também chamou a atenção na pesquisa.

Gostar-se-ia de ter investigado de forma mais detalhada a relação entre os punks e a cultura da violência – afinal, foi uma forma de expressão deles. No entanto, a criação de um capítulo para abranger essa temática tornou-se inviável. Os fanzines representam inúmeras formas de violência com que esses jovens tiveram contato e, já que a juventude é marcada pela “vulnerabilidade”, o debate em torno da violência revela-se sempre importante. O niilismo e os símbolos da morte foram partes de um todo mais complexo e heterogêneo.

Análises discográficas, de entrevistas e depoimentos orais dos integrantes das bandas que foram citadas abririam outras possibilidades analíticas. Diferentemente dos fanzines, que se caracterizam pela efemeridade, determinados grupos tiveram uma produção de discos muito expressiva, seja na esteira do underground ou da grande mídia. Esse tipo de análise poderia render novas discussões com as fontes usadas nesta pesquisa.

Influências filosóficas e políticas além do niilismo e do anarquismo poderiam ainda ser problematizadas. O debate acerca dos limites desse recorte teórico também é bem-vindo, já que o movimento punk possui uma série de influências artísticas. O esforço teórico feito nesta tese não quis simplificar e limitar o objeto de estudo – pelo contrário. O jovem é uma categoria social, cultural, política e histórica que se encontra em constante movimento. É sensível às mutações do mundo provenientes da globalização e dos hibridismos. Problematicar a juventude enquanto categoria analítica é uma tarefa árdua; contudo, só uma análise de maior envergadura e aberta a novas documentações contemplaria a diversidade presente nas manifestações culturais da juventude.

Os estudos relacionados à juventude necessitam de novos impulsos, fontes e problemas. Durante os quatro anos desta investigação, percebeu-se como o discurso de uma parcela da mídia conservadora, da família, de entidades religiosas e de representantes do Estado foi se tornando mais agressivo para com o jovem. Novamente ele é visto como o “estranho”, o “fardo” e o potencialmente perigoso – reflexo de um Estado estruturado na Nova República que não concedeu a devida atenção aos jovens, ainda mais aqueles residentes nas periferias das cidades brasileiras.

A pesquisa entrou em contato com outros tipos de fanzines. O leque temático é amplo e, tal como os punkzines, ainda foi pouco discutido na produção historiográfica brasileira. Os fanzines dos “carecas do subúrbio” chamaram a atenção. Os questionamentos aqui desenvolvidos sobre esse tipo de impresso possibilitaram entender as aproximações, tensões e afastamentos entre os carecas e os punks; contudo, restam outras tensões a serem investigadas. As bases filosóficas e políticas dos skins poderiam ser rastreadas – o fato de os “carecas” serem associados à doutrina nazista já beira o simplismo, uma vez que nem todos eram adeptos dessa ideologia política –, assim como o seu comportamento violento. Como os impressos dos skins incomodaram os editores punks, acredita-se que tiveram uma dimensão que ainda foi pouco explorada. A estética dos seus fanzines também poderia germinar novas pesquisas e discussões.

Revistas e fanzines de outros países possuem potencial como objeto de análise, já que múltiplas representações emergem desses impressos. Salienta-se que a coleção “Movimento Punk”, do CEDIC-PUC/SP, abarca uma documentação com grande valor. Há um numeroso material incluindo boletins libertários e folhetos de caráter anarquista, às vezes vinculados a instituições e centros de ensino. De modo geral, tinham a finalidade de divulgar as discussões realizadas no interior desses grupos. A pesquisa teve contato com boletins de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Curitiba... Contudo, o trabalho não encontrou fôlego para analisá-los e problematizá-los como fonte.

Finalizando esse “balanço” dos arquivos consultados, vale mencionar que, por mais que o acervo do Ibope – que traz os resultados das preferências musicais de décadas diversas – tenha ajudado a elucidar que os grupos punks reproduzidos nos fanzines não fizeram sucesso na grande mídia da época, fez emergir uma indagação a ser trabalhada em outros estudos. Há uma vasta produção historiográfica que atribui ao rock uma polarização expressiva no mercado fonográfico da década de 1980. O estilo se tornou o representante musical da Nova República, interpretação de que esta tese é produto. Contudo, músicas e trilhas sonoras de novelas possuem resultados muito vistosos nas pesquisas de opinião. Bandas de rock aparecem com frequência nos resultados, mas com índices de preferência pulverizados. Será que a década de 1980 pode ser historicamente caracterizada como a era do rock no Brasil?

Por ora, pôde-se verificar como a cultura dos fanzines e a estética da colagem se disseminaram pela grande mídia. Entretanto, acredita-se a contribuição de tal cultura e estética tenha sido muito maior. As mídias digitais (como o Facebook) permitem trocar arquivos e correspondências, incentivam o usuário (moderador) a produzir, divulgar material e ampliar a sua rede de contatos. Práticas que também foram encontradas na cultura underground dos fanzines punks. Chama a atenção ainda que grupos de segmentos musicais diversos conseguiram repercussão divulgando seu trabalho nessas mídias digitais, resultado que os editores e grupos punks também buscavam ao investir no circuito de fanzines. Portanto, vê-se que a apropriação da cultura dos fanzines pelo mercado de massa ainda foi pouco explorada – há indícios que não possuem nenhum tipo de rastreamento. Por sinal, nota-se ainda certo receio entre os historiadores em problematizar essas novas documentações provenientes das mídias digitais.

Ademais, destaca-se a importância das discussões em torno da inserção do tema na trajetória da Música Popular Brasileira. Em épocas de globalização econômica e hibridismos musicais, a tendência é que gêneros musicais ecléticos, em especial aqueles que possuem um forte apelo popular, só sejam considerados populares se resistirem às tensões provenientes do campo da MPB. Em momentos históricos diversos, resistências foram impostas à Jovem Guarda, ao punk rock, rap, axé, pagode, hip-hop, funk, sertanejo, tecnobrega...

Chama a atenção da pesquisa que os estilos supracitados foram lançados pela indústria do entretenimento visando atingir diversos grupos etários, porém é notório que tiveram melhor recepção do público jovem. Dito de outro modo, o estudo indaga se a disputa em torno do que seria popular não teria ficado mais “acalorada” à medida que o mercado criava novos estilos musicais que se tornariam fontes de entretenimento para os jovens. As tensões entre a cultura da juventude e a MPB cativaram a pesquisa, que acredita que poderiam render desdobramentos analíticos. Inúmeros desafios surgem nesse cenário, com novas perspectivas estéticas e sonoras na MPB que demandam maiores problematizações e questionamentos.

Conforme adiantado no início deste trabalho, a história que seria contada através dos fanzines apropriou-se constantemente de símbolos que fazem apologia à morte. O niilista punk, ao caminhar pelos diferentes espaços da metrópole, passou a criar percepções dela. Seu fanzine configurava-se como uma linguagem de resistência (por isso o esforço de conceber uma cena alternativa), visando

compartilhar através dos impressos experiências e percepções similares. Mesmo com todas as dificuldades de organização e as intempéries financeiras, o niilista punk conseguiu discutir sobre os problemas de sua cidade, inclusive abrindo espaços em seus impressos para propor alternativas políticas. Com êxito, niilistas chamaram a atenção da mídia – que na maioria das vezes interpretou a cultura punk de forma caricata e simplista – e de artistas de outros estilos musicais. Entre as consequências, tiveram a cultura dos fanzines incorporada pelo mercado de massa.

Nessa trajetória que levou a cultura underground dos fanzines à morte, o morto ofereceu inúmeras resistências, defendeu o circuito de impressos com vigor, usou a cultura punk com afinco, alimentou o desejo de criar uma cultura pura e descontaminada e alvitrou viver uma “utopia” coletiva na cidade, em que a prática da autogestão e o niilismo seriam suficientes para preencher todos os vazios de uma condição social que lhes negara a vida. O niilista punk saiu das periferias das cidades brasileiras e, através da sonoridade, da criatividade, do comportamento e de seus fanzines, passou a contribuir para a História da Música Popular Brasileira. Indo mais além, os punks daqui e de fora contribuíram com seus fanzines para a comunicação das modernas mídias digitais.

O que esses jovens niilistas fizeram não foi pouco. Espera-se que esta investigação tenha contribuído para as discussões em torno da cultura punk e suas relações com os fanzines, o rock, a política e os diferentes tipos de mídia. Salienta-se que os *punkzines* ainda podem render novos estudos e questionamentos que foram ou não foram sinalizados neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scrita, 1994.

ABRAMOVAY, Miriam. **Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina: desafios para políticas públicas**. Brasília: UNESCO, BID, 2002.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil (1978-1989)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

ALMEIDA, Monica Piccolo. **Reformas Neoliberais no Brasil: a privatização nos governos Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no Deserto**. A Legião Urbana em seu próprio tempo. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia - UFB, Uberlândia, 2002.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ÂNGELO, A. A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo. São Paulo: IBRASA, 1996, p.69. Apud: GOMES, Sueli de Castro. Uma inserção dos migrantes nordestinos em São Paulo: o comércio de retalhos. **Imaginário**. São Paulo, vol.12, nº.13, dezembro de 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413.666X2006000200007&script=sci_arttext>. Acesso em 03/04/2015.

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1878-1978) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

ARANDIA, Alejandro Kuajara. O mercado de trabalho frente à crise dos anos 80 e aos planos de estabilização. **Indicadores Econômicos FEE**. Porto Alegre, vol.18, nº.4, 1991. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/article/viewFile/380/612>>. Acesso em: 03/04/2015.

ARAÚJO, Rogerio Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos 80. **Emblemas** - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais - UFG/CAC. Catalão - GO, vol.8, nº.1, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/emblemas/article/view/13055>>. Acesso em: 10/10/2015.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Letra Livre, 2000.

ATAÍDE, Marlene Almeida de; GUIMARÃES, Jayson Vaz. Juventude(s), violência urbana e periferia em São Paulo. **Revista da ANPEGE**. Dourados - MS, vol.8, nº.10, p.33-49, ago.-dez. 2012. Disponível em: <<http://anpege.org.br/revista/ojs-2.2.2/index.php/anpege08/article/view/249>>. Acesso em: 07/04/2015.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBIRATO, Gianna Melo; SOUZA, Lea Cristina Lucas de; TORRES, Siomne Carnaúba. **Clima e cidade: uma abordagem climática como subsídio para estudos urbanos**. Maceió: EDUFAL, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENEVIDES, Márcio Fonseca. **Dos subterrâneos aos holofotes: os nomadismos do rock fortalezense**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

BENEVIDES, Ricardo. A camiseta de rock na construção da identidade coletiva dos fãs do gênero. **Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel - PR: Unioeste, 04-06 de junho de 2015. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo_simposio_3_964_dribene@uol.com.br.pdf>. Acesso em: 31/10/2015.

BENJAMIM, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.179-213.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BITTAR, Marisa; BITTAR, Mariluce. História da Educação no Brasil: a escola pública no processo de redemocratização da sociedade. **Acta Scientiarum Education**. Maringá, vol.34, nº.2, july-dec. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/17497>>. Acesso em: 03/04/2015.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCII, Nicola; GIANFRANCO, Pasquino. **Dicionário de Política**. Tradução de Carmem C. Varriale. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

_____. **Direita e esquerda: razões e significados de uma distinção política**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rose de Melo. Juventudes, midiatizações e nomadismos: a cidade como arena. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol.5, nº.13, julho de 2008. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/125/126>>. Acesso em: 18/08/2016.

BORGES, Ângela; DRUCK, Maria da Graça. Crise Global, terceirização e a exclusão do mundo do trabalho. **Caderno CRH**. Salvador, nº.19, 1993. Disponível em: <www.cadernocrh.ufba.br/include/getdoc.php?id=1253&article=349>. Acesso em: 12/07/2011.

BRAGA, Alfesio; BÖHM, Györg Miklós; PEREIRA, Luiz Aberto Amador; SALDIVA, Paulo. Poluição atmosférica e saúde humana. **Revista USP**. São Paulo, nº.51, set.-nov. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/35099/37838>>. Acesso em: 28/08/2014.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 2ª.ed. São Paulo: Moderna, 2004.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock: mercado, produção e tendências**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

BRAY, Sílvia Carlos; FERREIRA, Enéas Rente; RUAS, Davi Guilherme Gaspar. **As políticas da agroindústria canavieira e o PRÓALCOOL no Brasil**. Marília: Unesp/Marília Publicações, 2000.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRITO, Audrey Danielle Beserra de. O discurso da afetividade e a linguagem dos emoticons. **Letra Magna**. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, ano 4, nº.9, 2º. semestre de 2008. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaEspanhola/artigos/art_audrey_brito.pdf>. Acesso em: 31/02/2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª. ed. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000.

CAPELLARI, Pedro. **Brasil - Concentração de renda**: indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

CAPRA, Fritjoj. Vivendo Redes. In: DUARTE, Fábio; QUANDT, Carlos; SOUZA, Queila (Orgs.). **O tempo das Redes**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Dinâmicas urbanas na metrópole de São Paulo. In: LEMOS, Amalia Inés de; ARROYO, Mónica; SILVEIRA, María Laura (Orgs.). **América Latina**: cidade, campo e turismo. São Paulo: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, diciembre 2006, p.75-76. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100729081414/04alessand.pdf>>. Acesso em: 23/08/2014.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Tradução de Roneide Venâncio Majer, com colaboração de Klauss Brandini Gerhardt. Vol.1, 8ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Celso; D'ARAÚJO, Maria Celina. **Militares e política da Nova República**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª.ed. Tradução de Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

CHACON, Paulo. **O que é rock?** 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura**. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo**. Simpósio Educação e Sociedade Violenta, 1ª. Conferência Brasileira de Educação. São Paulo, 31 de março de 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melin. 2ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHINELATTO, Thais Montenegro. A arte da imperfeição na mídia: aspectos culturais e estéticos. **Libero**. São Paulo, Ano XI, nº.21, junho de 2008, p.139. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/view/5405/4922>>. Acesso em: 18/09/2013.

COLSON, Daniel. Nietzsche e o anarquismo. **Verve**. São Paulo, nº. 13, 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/download/5202/3735>>. Acesso em: 11/07/2014.

CONTIER, Arnaldo Doraya. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e o popular na música (1920-1950). **Revista Música**. São Paulo, nº.1, vol.2, maio de 1991. Disponível em: <<http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/28>>. Acesso em: 24/10/2015.

_____. O nacional na música erudita brasileira. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. Belo Horizonte, nº.1, vol.1, out.-dez. 2004. Disponível em: <http://www.revista_fenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>. Acesso em: 24/10/2015.

COSTA, Márcia Regina da. **Os carecas do subúrbio**: caminhos de um nomadismo moderno. São Paulo: Musa, 2000.

_____. Culturas juvenis, globalização e localidades. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: EDUC, 2006.

COSTA, Neusa Meirelles. **De amor, cotidiano e outras falas**: o discurso da música brasileira popular. São Paulo: Arte Ciência, 2004.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre História e Imprensa. **Projeto História**. São Paulo, vol.35, dez. 2007.

DAPIEVE, Arhur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

DEMÉTRIUS RODRIGUES. Cólera - Pela Paz, Perdidos na Noite 86. 29 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I-S4q3ysfuw>>. Acesso em: 25/06/2015.

DERRIDA, Jaques. **Posições**: Semiologia e Materialismo. Tradução de Maria Margarida Correia Calvente Barbosa. Lisboa: Plantano, 1972.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOWNING, John D. H. **Mídia radical**: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2ª. ed. Tradução de Silvana Vieira. São Paulo: Editora Senac, 2002.

DUPUT, Jean-Pierre. A catástrofe de Chernobyl vinte anos depois. **Estudos Avançados**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São

Paulo, vol.21, nº.59, jan.-abr. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a18v2159.pdf>>. Acesso em: 04/04/2015.

EISENSTADT, S. M. **De geração em geração**. Tradução de Sérgio P. O. Pomerancblum. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”**. Rock nacional, mídia e redemocratização política. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade), Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2009.

F5. Site de entretenimento da Folha de S. Paulo. Galeria de Fotos. **Top 5 - Os mais populares do Facebook**. 28 jul. 2014. Disponível em: <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/27528-top-5-os-mais-populares-do-facebook#foto-421068>>. Acesso em: 31/10/2015.

FARIA, Amanda Beraldo. Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, nº. 6, jul.-dez. 2014. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A8.pdf>. Acesso em: 24/10/2015.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FICO, Carlos. **Além do golpe**. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FONSECA, Francisco. O conservadorismo patronal da grande imprensa brasileira. **Opinião Pública**. Campinas, vol.9, nº.2, out. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-62762003000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 31/10/2015.

_____. Mídia e Democracia: Falsas Confluências. **Revista de Sociologia Política**. Curitiba, nº.22, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n22/n22a03>>. Acesso em: 11/09/2016.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. Andy Warhol e a linguagem do simulacro. **Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói - RJ, Aninter-SH/ PPGSD - UFF, 03 a 06 de setembro de 2012, p.2-6. Disponível em: <<http://www.aninter.com.br/ANAIIS%20I%20CONITER/GT08%20Comunica%E7%E3o,%20artes%20e%20cidades/ANDY%20WARHOL%20E%20A%20LINGUAGEM%20DO%20SIMULACRO%20-%20trabalho%20completo.pdf>>. Acesso em: 07/07/2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Ética, sexualidade e política: Ditos & Escritos**. Vol.5. Tradução de Elisa Monteiro e Ines Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANÇA, Carlos Eduardo. Algumas histórias dos grupos de skinheads no Brasil: as múltiplas percepções, representações e ressignificações das formações identitárias dos “Carecas do Brasil” e do poder branco paulista. **Revista do Laboratório de Estudos da Violência e Segurança**. Marília, Universidade Estadual Paulista, nº.5., maio de 2010. Disponível em: <<http://200.145.171.5/revistas/index.php/levs/article/view/1119/1007>>. Acesso em: 11/09/2014.

GARCIA, Wilton. Linguagem, mídia e consumo: estudos contemporâneos. In: REBECHI JR, Arlindo; GONZALES, Lucilene; MACIEL, Suely (Orgs.). **A linguagem nas mídias na era da convergência**. 1ª.ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Imagens anarquistas: análises e debates**. Londrina: UEL, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOHEN, A. K. A delinquência como subcultura. Tradução de Lourdes de Franco Netto. In: BRITO, Sumanita de (et al.). **Sociologia da Juventude III – A vida coletiva juvenil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na Contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, vol.16, nº.47, maio-ago. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>>. Acesso em: 04/04/2015.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16ª. ed. Tradução de Álvaro Cabra. Rio de Janeiro: LCT, 1999.

GOMES, Sueli de Castro. Uma inserção dos migrantes nordestinos em São Paulo: o comércio de retalhos. **Imaginário**. São Paulo, vol.12, nº.13, dezembro de 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413-666X2006000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 03/04/2015.

GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Ilustrações de Maurício Pereira. 1ª.ed. São Paulo: DCL, 2007.

GUIMARÃES, Edgar. **Fanzine**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

HALL, Stuart. **A questão da identidade cultural**. Tradução de Andréa Borghi Moreira Jacinto e Simone Miziara Frangella. 2ª ed. Textos Didáticos. Campinas: IFCH/ Unicamp, 1998.

HARADA, Eduardo. **Do Windows 1 ao Windows 10: os 29 anos de evolução do SO da Microsoft**. 08 out. 2014. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/windows->

10/64136-windows-1-windows-10-29-anos-evolucao-do-so-microsoft.htm>. Acesso em: 02/05/2015.

HARUMI, Paula; HEINISCH, Thais. **Três acordes de Cólera**. Documentário (29min.). TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8>>. Acesso em: 10/11/2014.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HERMES, Gilmar. Da história da arte para as mídias. **Fronteiras** - Estudos Midiáticos. São Leopoldo - RS, vol. VIII, nº. 2, Usininos, maio/agosto 2006. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6125/3300>>. Acesso em: 06/07/2014.

_____. Da história da arte para as mídias. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**. São Leopoldo, vol.8, nº.2, ago. 2006. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6125>>. Acesso em: 01/05/2015.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

HOGAN, Daniel Joseph. Quem paga o preço da poluição? Uma análise de residentes e migrantes pendulares em Cubatão. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS POPULACIONAIS. **Anais do VII Encontro de Estudos Populacionais**. Caxambú - MG: ABEP, 1990. Disponível em: <<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1990/T90V03A07.pdf>>. Acesso em: 28/08/2014.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

JAMESON, Frederic. **Pós-Moderno: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock and Roll**. Mídia, gênero e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta, 1991.

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse?** Indústria e produção musical no Brasil nos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003.

LETRAS.COM.BR. **Biografia de Camisa de Vênus**. s/d. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!/biografia/camisa-de-venus>>. Acesso em: 29/10/2015.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMONGI, Fernando; MESQUITA, Lara. Estratégia partidária e preferência dos eleitores. As eleições municipais em São Paulo entre 1985 e 2004. **Novos Estudos - CEBRAP**. São Paulo, nº.81, julho de 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002008000200006&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 23/08/2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 3ª.ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1988.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lúcia. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **E-Compós**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, vol.2, nº.15, abril 2007. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124>>. Acesso em: 11/10/2015.

MACHADO, Eduardo Paes; NORONHA, Ceci Villar. A polícia dos pobres: violência policial em classes populares urbanas. **Sociologias**. Porto Alegre, ano 4, nº.7, jan.-jun. 2002. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/sociologias/article/viewFile/5785/3391>>. Acesso em: 31/10/2015.

MAFESSOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massas**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **A nova onda dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

_____. **A mutação radical dos fanzines**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

_____. **O rebuliço apaixonante dos fanzines**. 3ª. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia**. Tradução de Emílio Willems, Sylvio Uliana e Cláudio Marcondes. São Paulo: Ática, 1982.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. Tradução de Luís Carlos Borges. In: LEÃO, Lúcia (Org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da Revolução**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MARCHI, Leonardo de. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, vol.3,

nº.7, julho de 2006. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/76/77>>. Acesso em: 11/09/2016.

MARCIO LACORDE. Cólera: Subúrbio Geral - Fábrica do Som, 1983 + Medo - Mixto Quente, 1985. 2 jun. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SPNxSjMPuro>>. Acesso em: 25/06/2015.

MARICATO, Hermínia. Metrópole, legislação e desigualdade. **Estudos Avançados**. São Paulo, Universidade de São Paulo, vol.17, nº.48, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000200013&script=sci_arttext>. Acesso em: 28/08/2014.

MARQUES, Eduardo César; BICHHIR, Renata Mirandola. Estado e espaço urbano: revisitando criticamente as explicações sobre as políticas urbanas. **Revista de Sociologia Política**. Curitiba, nº.16, junho de 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n16/a02n16.pdf>>. Acesso em: 23/08/2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade que mais cresce no mundo. São Paulo de Adoniran Barbosa. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.15, nº.3, jul.-set. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300008&script=sci_arttext>. Acesso em: 24/10/2015.

_____. **Cotidiano e Cultura**: História, cidade e trabalho. Bauru: São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. Entre Avenidas e Malocas: São Paulo de Prestes Maia e Adoniran Barbosa. In: LEENHARDT, Jacques (et al.). **História cultural da cidade**. Vol. 1, 1ª.ed. Porto Alegre: Marcavíslua/ PROPUR, 2015.

MATTA, João Ricardo Nobre. **Consumo de propaganda**: relação dos jovens com o universo contemporâneo das mídias. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor**. A História sem censura do punk. Tradução de Lúcia Brito. 6ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

MELÃO, César Augusto. O discurso da rebeldia: uma análise de um texto punk. **Estudos Semióticos**. São Paulo, vol.6, nº.1, junho de 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49262/53344>>. Acesso em: 11/10/2015.

MENDONÇA, Sonia Regina; FONTES, Virgínia. **História do Brasil Recente – 1964-1982**. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 2004.

MIKOLCI, Richard. Novas conexões: notas teórico-metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. **Cronos**. Natal, UFRN, vol.12, jul.-dez. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3160>>. Acesso em: 31/10/2015.

MILANI, Marco Antonio. **Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso de união e conscientização (1981-1995)**. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade), São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 2015.

MONTE, Irina Coelho. **Fakes e celebridades no Twitter: Contratos de Comunicação nos perfis @nairbello, @hebecamargo e @MussumAlive**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. O fã-clubes como lugar de memória: esfera de celebração e disputa simbólica. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. UnB, 6 a 9 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/39577791617670281792208002915536890182.pdf>>. Acesso em: 11/10/2015.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita punk como forma de subjetivação. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Vitória, 2008. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/everton_oliveira_moraes.pdf>. Acesso em: 29/10/2015.

MOREIRA, Gastão (Dir.). **Botinada: a origem do punk no Brasil**. DVD (75 min). St2 Video, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MOTTA, Ronaldo Serôa da; MENDES, Ana Paula Fernandes. **Custos de saúde associados à poluição do ar no Brasil**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 1994. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/2491/1/td_0332.pdf>. Acesso em: 28/08/2014.

MTV BRASIL. **Ultraje a Rigor**. s/d. Disponível em: <<http://www.mtv.com.br/musica/artistas/ultraje-a-rigor/>>. Acesso em: 29/10/2015.

MUNIZ, Sodré. **Antropológica do Espelho: uma teoria de comunicação linear e em rede**. 6ª.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 1996.

_____; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.20, n.39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 24/10/2015.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**. Uberlândia, vol.8, nº.13, jul.-dez. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422/1283>>. Acesso em: 24/10/2015.

_____. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**. São Paulo, vol.24, nº.69, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200024&script=sci_arttext>. Acesso em: 09/01/2015.

NETTO, José Paulo; CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **Cotidiano: conhecimento e crítica**. 4ª.ed. São Paulo: Cortez, 2006.

NICOLAU, Marcos. **Falas & Balões: a transformação dos textos nas Histórias em Quadrinhos**. 2ª. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia – ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Fragmentos Finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

OLIVEIRA, Isabel Cristina Veloso de. A usina nuclear de Angra I e seu plano confidencial de evacuação urbana. **Revista VITAS - Visões Transdisciplinares sobre Ambiente e Sociedade**. Niterói, nº.3, julho de 2012, p.10. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistavitas/images/A%20USINA%20NUCLEAR%20DE%20ANGRA%20I%20E%20SEU%20PLANO%20CONFIDENCIAL%20DE%20EVACUACAO%20URBANA.pdf>>. Acesso em: 04/04/2015.

OLIVEIRA, Kleber Fernandes de; JANNUZZI, Paulo de Martino. Motivos para migração no Brasil e retorno ao Nordeste: padrões etários, por sexo e origem/destino. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.19, nº.4, out./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392005000400009>. Acesso em: 03/04/2015.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil. **Temporalidades**. Belo Horizonte, vol. 3, nº. 1, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/05p127.pdf>>. Acesso em: 11/06/2016.

OLIVEIRA, Tiago Lopes de. **A situação atual do trabalho juvenil:** a juventude e as exigências sociais para o ingresso no mercado de trabalho. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O anarquismo do movimento punk:** cidade de São Paulo, 1980-1990. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** 2ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **A moderna tradição brasileira.** Cultura brasileira e indústria cultural. 2ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAIS, José Machado. Bandas de garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da (Orgs.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana.** São Paulo: Educ, 2006.

PLAZA, Júlio. Arte e Interatividade: autor - obra - recepção. **ARS.** São Paulo, vol.1, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v1n2/02.pdf>>. Acesso em: 10/10/2015.

PORCELLO, Flávio A. C. Mídia e poder: o que esconde o brilho luminoso da tela da TV? **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia.** Porto Alegre, nº.31, dez. 2006. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/1115/828>>. Acesso em: 31/20/2015.

PORTO, Mauro P. **Televisão e Política no Brasil:** a Rede Globo e as interpretações da audiência. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês (1985-1997)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Os fanzines punks: a estética agressiva, caótica e poluída (Anos 80). **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Santos - SP: Universidade Católica de Santos, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399565561_ARQUIVO_Osfanzinespunks-aesteticaagressiva,caoticaepoluida_Anos80_.pdf>. Acesso em: 10/10/2014.

_____. “Rock x José Sarney” - Os fanzines punks paulistas e suas interpretações da Nova República (1985-1990). **Diálogos**. Maringá, vol.19, n.2, mai./ago. 2015. Disponível em: <<http://eduem.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33774/pdf>>. Acesso em: 30/09/2015.

_____. A cultura punk e a folha A-4. Uma discussão sobre a estética dos fanzines (Anos 80). **II Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel - PR, de 04 a 06 de junho de 2015. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/3/artigo_simposio_3_223_gustavodossantosprado@yahoo.com.br.pdf>. Acesso em: 20/10/ 2015.

PRESSAN, Roger S. **Engenharia de Software: uma abordagem profissional**. Porto Alegre: AMGH, 2011.

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

RECUERO, Raquel. Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. **Verso e Reverso**. São Leopoldo, maio-ago. 2014. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2014.28.68.06/4187>>. Acesso em: 31/10/2015.

REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. **O século XX - tempo das crises:** revoluções, fascismos e guerras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (Orgs.). **História da televisão no Brasil:** do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

RODRIGUES, Arlete Moysés. **Produção e consumo do espaço urbano:** problemática ambiental urbana. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. A questão ambiental: Questões para reflexão. **GeoTextos**. Salvador, vol.5, nº.1, julho de 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/viewFile/3575/2627>>. Acesso em: 04/04/2015.

ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei:** Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 1997.

_____. **São Paulo**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSA, Ornelas Pablo. **Rock underground:** uma etnografia do rock alternativo. São Paulo: Radical Livros, 2007.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena:** Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SALIM, Celso Amorim. Doenças no trabalho: exclusão, segregação e relações de gênero. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol.17, nº.1, jan.-mar. 2003.

SANGUINÉ JÚNIOR, Jairo. A imprensa e o processo de redemocratização do Brasil. **Sociedade em Debate**. Pelotas, vol.4, nº.3, nov. 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.ucpel.tche.br/index.php/rsd/article/view/638/569>>. Acesso em: 29/04/2015.

SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 80. **Indicadores Econômicos FEE**. Porto Alegre, vol.17, nº.4, 1990. Disponível em: <<http://www>.

unifra.br/professores/rangel/Salvatore%20Santagada%20-%20sociedade%20brasileira%20anos%2080.pdf>. Acesso em: 03/04/ 2015.

SANTOS, Aline Martins. São Paulo e o “cenário urbano” representado através das histórias em quadrinhos presentes na revista *Chiclete com Banana* de Angeli. **Revista Contemporânea**. Niterói, ano 1, nº.1, 2011. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/07.Aline_Santos_0.pdf>. Acesso em: 28/04/2015.

SANTOS, Luciano dos. Doce e amargo açúcar. Concentração de renda e relação de trabalho na produção agroindustrial canavieira no Brasil. **Revista Crase.edu**. Inhumas, Instituto Federal de Goiás, vol.1, nº.1, 2010. Disponível em: <<http://simpoets.inhumas.ifg.edu.br/revistas/index.php/crase/article/view/10/23>>. Acesso em: 26/08/2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARAIVA, Camila Pereira. **A periferia consolidada em São Paulo: categoria e realidade em construção**. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SAWAIA, Bader. Introdução: Exclusão ou inclusão perversa. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2001.

SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARTZMAN, Simon. **As causas da pobreza**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da Metrópole: Arquitetura e Urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** 3ª.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo** - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a passagens sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Adriana Brito da; BRITES, Cristina Maria; OLIVEIRA, Eliane de Cássia; BORRI, Giovanna Teixeira. A extrema-direita na atualidade. **Serviço Social & Sociedade.** São Paulo, nº.119, jul.-set. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282014000300002>. Acesso em: 11/06/2016.

SILVA, José Carlos Gomes da. Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos rappers. **Ponto Urbe.** São Paulo, nº.1, 2007. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1250>>. Acesso em: 31/10/2015.

SILVA, Nadilson M. Elementos para análise das Histórias em Quadrinhos. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação.** Campo Grande - MS, set. 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16SILVA.PDF>>. Acesso em: 16/10/2014.

SILVA, Sioni. Redes Sociais Digitais e Educação. **Revista Illuminart.** Sertãozinho - SP, nº.5, ago. 2010. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista/volumes_antteriores/volume1numero5/ARTIGOS/volume1numero5artigo4.pdf>. Acesso em: 02/05/2015.

SILVEIRA, Dalva. A imprensa brasileira e a representação de Geraldo Vandré como símbolo de protesto contra a ditadura militar. **Ponto & Vírgula**. São Paulo, nº.9, 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13922/10246>>. Acesso em: 24/10/2015.

SILVERMAN, David. **Interpretação de dados quantitativos**. Métodos para análise de entrevistas, textos e interações. 3ª.ed. Tradução de Magda França Lopes. São Paulo: Artmed, 2009.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

SIQUEIRA, Denise de Costa Oliveira. **A ciência na televisão: mito, ritual e espetáculo**. São Paulo: Annablume, 1999.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

SOUZA, Humberto da Cunha Alves de. Memes (?) do Facebook: reflexões sobre esse fenômeno de comunicação da cultura ciber. **Temática**. João Pessoa, ano X, nº.07, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/19958/11073>>. Acesso em: 02/05/2015.

SOUZA, Rafael Lopes de. **O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos manos” e a estética da violência**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2012.

SRBEK, Wellington. **Quadrinhos e outros bichos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

TATIT, Luiz. **O Século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da canção: Melodia e letra**. 3º.ed. São Paulo: Escuta, 2007.

TAVARES DOS SANTOS, José Vicente. A arma e a flor: formação e organização policial, consenso e violência. **Tempo Social**. São Paulo, vol.9, nº.1, maio de 1997. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21686/000190733.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09/09/2014.

TAVOLRADO, Sergio Barreira de Faria. **Movimentos ambientalistas e modernidade**: sociabilidade, risco e moral. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista**. Anjos: uma vertente radical. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. “Na morte, o segredo dessa vida”: admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de Raul Seixas. **Revista Sociedade e Cultura**. Universidade Federal de Goiás, vol.11, nº.2, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/fchf/article/download/5253/4300>>. Acesso em: 11/10/2015.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da Música Popular Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **História social da Música Popular Brasileira**. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TRAGTENBERG, Maurício. Apresentação. In: WEBER, Marx. **Os Economistas**. Tradução de Maurício Tragtenberg, Waltensir Dutra, Calógeras A. Pajuaba, M. Irene de Q. F. Szmrecsányi, Tamás J. M. K. Szmrecsányi. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

TROTTA, Felipe. Música e Mercado: a força das classificações. **Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura**. Salvador, vol.3, nº.2, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3459/2525>>. Acesso em: 11/09/2016.

TURRA NETO, Nécio. **Enterrado vivo: identidade punk e território em Londrina**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

VAGALUME. **Capital Inicial** - Biografia. s/d. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/capital-inicial/biografia/>>. Acesso em: 29/10/2015.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Sobre espaço público e heterotopia. **Geosul**. Florianópolis, vol.24, nº.48, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:uGwtRVKITclJ:scholar.google.com/+defin%C3%A7%C3%A3o+de+heterotopias&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5>. Acesso em: 22/03/2012.

VARGAS, Herom; SOUZA, Luciano de. A colagem como processo criativo: da arte moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais. **Revista Comunicação Midiática**. Bauru - SP, vol. 6, nº. 3, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/comunicacaomidiatica/article/viewArticle/133>>. Acesso em: 08/07/2014.

VASCO, Julio. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

VICENTE, Maximiliano Martin. **A crise de bem-estar social e a globalização: um balanço**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

VICTOR, Fábio. Tinhorão de volta à roda. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21/09/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhora-de-volta-a-roda.shtml>>. Acesso em: 09/12/2014.

VIEIRA, Suzane de Alencar. Césio-137, um drama recontado. **Estudos Avançados**. São Paulo, vol.27, nº.77, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142013000100017&script=sci_arttext>. Acesso em: 04/04/2015.

VIOLA, Eduardo J. O movimento ecológico no Brasil (1974-1986): do Ambientalismo à Ecopolítica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, vol.3, nº.3, 1986. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_03/rbcs03_01.htm>. Acesso em: 18/09/2013.

VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock'n'roll. **Espaço Plural**. Cascavel - PR, ano VIII, nº.16, set. 2005. Disponível em: <<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/13147/5061/punk.PDF>>. Acesso em: 29/10/2015.

WOITOWICZ, Karina Janz. **Recortes da Mídia Alternativa**: histórias e memórias da comunicação no Brasil. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2009.

APÊNDICE

A MORTE DO NASCER



Espunk. Salvador, 1984.

O niilista punk foi um sujeito ávido por procurar respostas, e acreditou que poderia encontrar (e solucionar) todas elas. Os *punkzines* escancararam o desejo dos punks de possuir uma cena musical ativa – que ocorreu de forma muito tímida – e, ao mesmo tempo, usufruir uma condição de vida melhor. Ao entoar a música “God Save The Queen”, o grupo britânico Sex Pistols ratifica: “Não há futuro”. Tal negativa contribui para a reflexão que também aparece em forma de questionamento no fanzine soteropolitano exposto acima: *And the future?* Acredita-se que, para uma parcela dos integrantes do movimento punk brasileiro, e levando-se em consideração a conjuntura dos fanzines produzidos nos anos de 1980, essa ausência de perspectiva de futuro seja proveniente de três matrizes, que, de modo geral, solaparam as intenções artísticas e sociais desses sujeitos.

Destaca-se, de início, que os fanzines trazem uma linguagem mais alinhada com a perspectiva pós-moderna, definida por Jean-François Lyotard, que afirma que o homem contemporâneo não vê perspectiva de futuro, criando um sentimento de

isolamento e de descrença generalizados.⁵⁷¹ Sabe-se que há certa resistência acadêmica em aceitar o conceito, mas entende-se que a cultura punk insere-se mais na perspectiva indicada. E frisa-se que o filósofo francês publicou sua primeira edição em 1979 – período de emergência e consolidação da cultura punk.

Além disso, vários grupos quiseram manter-se na cena underground – caso do Cólera – para desfrutar uma polarização econômica, social e cultural nessa esfera, muito embora o mercado fonográfico tivesse interesse na proposta artística dos punks. Uma vez que a cena alternativa possuía uma série de limitações econômicas e técnicas, a atitude niilista de uma parcela dos punks em face do mercado inibiu seu raio de ação, que poderia inclusive contribuir para demonstrar a outros setores da sociedade que a cultura punk não se resumia a violência – o próprio Cólera tinha um discurso pacifista.

Contudo, como para a cultura punk sua idealização artística no mercado de massa seria inviável, uma parcela dos seus integrantes optou por “morrer” com o underground. Já outros foram se transformando dentro do mercado de massa, descartando gradativamente a proposta punk – o caso da Legião Urbana é salutar –, o que induz a tese a acreditar que a cultura punk retratada nos fanzines estaria caminhando para a morte independentemente do tipo de mercado que compusesse.

Problematizando pelo viés social, observa-se que a Nova República concedera pouca atenção a uma massa de jovens excluídos e estigmatizados, com ausência de educação, saúde e renda, aproximando-se dos punks somente através da repressão praticada nas periferias das grandes cidades brasileiras – o que gerou neles novas formas de niilismo. Ou seja, não ofereceu condições para esses jovens progredirem socialmente, ceifando qualquer tipo de pretensão social que pudessem ter.

A cultura punk serviu como uma instância de articulação para que esses sujeitos pudessem exclamar suas aflições – artísticas, culturais e sociais –, já que a conjuntura política dos anos de 1980 decretou a sentença de morte desses jovens, que no meio social foram desprovidos de qualquer tipo de benefício. Os niilistas punks levantavam bandeiras políticas nos seus fanzines nos setores da educação, saúde e renda, pois interpretaram esse tripé como algo difícil de ser alcançado.

⁵⁷¹ LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

Por fim, cabe destacar que a Nova República não trata dignamente os jovens que nascem nas periferias das cidades brasileiras, cabendo perguntar: haveria condições de os punks nascerem socialmente sem a concretização efetiva de seus direitos primários? Quando esses jovens tiveram sua condição de vida mutilada, não hesitaram em escolher e desenvolver a cultura punk, simbolizando a partir do preto, das caveiras e de outros elementos simbólicos a morte de suas condições de sobrevivência, uma vez que a Nova República foi um regime que omitiu direitos aos jovens.

A morte de direitos sociais deu vida à cultura punk, que alimentou e disseminou símbolos da morte a partir do niilismo para, quiçá, construir uma sociedade justa que visse o jovem como futuro, e não como algo estranho, indecifrável ou oneroso aos cofres públicos. O problema é que, desde os anos de 1980, o Estado brasileiro decreta a sentença de morte dos jovens de periferia no momento em que eles abrem seus olhos pela primeira vez.



Irmão Punk Zine. São Paulo, 1995.