



MARCO ANTÔNIO GOMES DOS SANTOS

**FORMAÇÃO DAS IDENTIDADES PUNKS NO
RECIFE-PE ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E 1990**

RECIFE, JULHO/2025

MARCO ANTÔNIO GOMES DOS SANTOS

FORMAÇÃO DAS IDENTIDADES *PUNKS* NO RECIFE-PE ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E
1990

RECIFE-PE, JULHO/2025



FORMAÇÃO DAS IDENTIDADES *PUNKS* NO RECIFE-PE ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E
1990

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, sob orientação da Professora Doutora Mariana Zerbone Alves de Albuquerque, como exigência parcial ao título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: 1 – Cultura, Patrimônio e Memória.

RECIFE-PE, JULHO/2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

S237f Santos, Marco Antonio Gomes dos
Formação das identidades punks no Recife-PE entre as
décadas de 1980 e 1990 / Marco Antonio Gomes dos Santos. –
2025.

352 f.: il.

Orientador(a): Mariana Zerbone Alves de Albuquerque.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, BR-
PE, 2025.

Inclui referências e apêndices.

1. Punk (Música) - História e crítica 2. Punks - Recife (PE)
3. Movimentos da juventude - Recife (PE) 4. Memória 5. Cultura
6. Identidade cultural I. Albuquerque, Mariana Zerbone Alves de,
orient. II. Título

CDD 981.34

MARCO ANTÔNIO GOMES DOS SANTOS

**FORMAÇÃO DAS IDENTIDADES PUNKS NO RECIFE, ENTRE AS DÉCADAS DE
1980 E 1990**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História, defendida e aprovada por unanimidade em 01/07/2025.

Banca Examinadora

Professora Dra. Mariana Zerbone Alves de Albuquerque
Universidade Federal Rural de Pernambuco - Orientadora

Professora Dra. Emanuela Souza Ribeiro
Universidade Federal de Pernambuco - Examinadora interna

Professor Dr. Bruno Melo de Araújo
Universidade Federal de Pernambuco - Examinador interno

Professora Dra. Isabel Cristina Martins Guillen
Universidade Federal de Pernambuco - Examinadora externa

Professor Dr. Ramsés Nunes e Silva
Universidade Estadual da Paraíba - Examinador externo

À minha filha Flora!
Ao(a)s *punks* das e nas periferias deste imenso país!

EPÍGRAFE

Difícil é viver no inferno (e vem à tona)
Que o mesmo império canalha que não te leva a sério
Interfere pra te levar à lona, revide!
(Emicida)

Eu tenho pressa de vencer (eu tenho pressa)
Eu tenho pressa de vingar (eu tenho pressa)
Vencer para me suceder (eu tenho pressa)
Vingar pra me realizar (eu tenho pressa)!
(Devotos)

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à minha Alma mater, Universidade Federal Rural de Pernambuco. A instituição não representa apenas conhecimento, mas faz parte da minha vida desde a graduação, passando por especialização, mestrado e por fim, o doutorado. Esta casa representa além de tudo, uma das relações mais duradouras da minha vida.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRPE, por acolher meu projeto de pesquisa e me permitir executá-lo.

Agradeço aos docentes do PGH, principalmente àqueles que foram meus mestres, dos quais obtive o conhecimento necessário para execução dessa etapa. Mas, em especial, agradeço a Mariana Zerbone, minha orientadora, a quem eu aprendi a admirar não apenas pela dedicação, mas também pelo brilhantismo com que executa tudo a que se propõe.

Agradeço muito à professora Emanuela Ribeiro. Não encontro palavras para descrever o quanto você foi importante na minha formação, não apenas como historiador, mas em me lembrar sempre de fazer esse vínculo entre minha formação e minha identidade.

Agradeço ao professor Ricardo Pacheco, pelos necessários puxões de orelha, que com certeza me tornaram um historiador e um pesquisador melhor.

Agradeço aos docentes do PPG em Biometria e Estatística Aplicada, por entenderem minhas ausências nesse percurso, principalmente a Paulo Duarte, que além de chefe é amigo e companheiro de luta.

Agradeço à Ladjane Milfont Rameh pela ajuda desde a fase de concepção desse projeto, e também pelas conversas ao longo de sua execução.

Agradeço a Rômulo Medeiros pelos ricos diálogos que ocorrem quando um *punk* e um *headbanger*, ambos historiadores, se encontram no mesmo local ao mesmo tempo.

Agradeço à Samantha Souza por todo suporte que me foi dado nesse período e não foi pouco. Transcrições, ajudas, cuidados com minha filha. Enfim, é difícil descrever o tanto de ajuda que recebi. Não esqueça de nunca desistir.

Agradeço à Renata Sá Carneiro Leão, por dividir comigo a alegria de termos uma filha e pelo suporte dado durante a execução desta etapa.

Agradeço à Tabatha *Brüxä Noise*, que me guiou pela cena *punk* atual, a qual eu andava um pouco afastado devido aos perrengues da vida.

Agradeço à Francisco Gustavo, discente de doutorado no PPGBEA/UFRPE, por ter me ajudado com os mapas. Valeu, negão, vai fundo que daqui a pouco tu é doutor!

Agradeço a todos(as) meus depoentes, sem os quais, com certeza, seria impossível construir esta tese. Compartilharam comigo suas histórias de vida, experiências, sendo sempre abertos, por vezes, indicando outros depoentes, lembrando – que é um processo complexo – suas trajetórias dentro do *punk* ou em contato com ele. Sem vocês esse trabalho não seria possível.

Agradeço a Francisco Carlos Farias de Santana, – Carlos (Carlinhos) Recifezes – por ter me disponibilizado uma série de documentos da cultura material *punk*, dos quais o mesmo foi responsável pela curadoria, guarda e manutenção, que não de servir tanto para o movimento *underground* do Recife, quanto para quem se dispuser a analisar essas fontes.

Agradeço à minha psiquiatra, Dra. Luiza Andrade, por conseguir me manter são em um período de atribuições diversas, por vezes extremas.

Agradeço a mim mesmo, por ter conseguido aguentar tudo. Não foi fácil. :).

Agradeço a todos os brasileiros que em 2022 decidiram votar pelo fim da barbárie que tomara conta do Brasil no período histórico imediatamente anterior, recriando a esperança de que esse país possa pelo menos tentar reencontrar os rumos para reduzir a desigualdade social.

Por fim, agradeço mais que especialmente a uma menina linda, que hoje tem 9 anos, mas que entendeu desde o início o que era o doutorado do papai. Uma lindeza que suportou ausências diversas quando as responsabilidades demandavam atenção integral, e que nunca duvidou que o pai chegaria aonde queria. Filha, um dia você vai entender que se tornou a pedra angular que sustenta toda estrutura da minha vida. Te amo. Você é e sempre será meu amor maior!

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo analisar a formação das identidades *punks* no Recife entre anos de 1980 e 1990. O *punk* pode ser definido como um fenômeno cultural ligado à música, mais especificamente ao *rock*, com origens entre as décadas de 1960 e 1970 em algumas partes do mundo, notadamente Estados Unidos da América e Inglaterra, mas não apenas. Para atingir os objetivos propostos, utilizamos um quadro conceitual que aborda as categorias de cultura, identidades e memória como componentes interligadas no que entendemos como formação identitária. O estudo baseia-se na análise de depoimentos e fragmentos de cultura material produzidos por aqueles grupos. Foram realizadas 23 escutas entre o período de julho de 2022 e dezembro de 2024. A cultura material, por sua vez, é analisada a partir de arquivos pessoais, tais como fanzines e cartas que foram produzidos e arquivados pelos depoentes. Foram utilizados os pressupostos do Manual de História Oral (Alberti, 2013) para a obtenção e tratamento das entrevistas, fazendo as adaptações necessárias ao público pesquisado, bem como autores como Cardoso (1997), Vainfas (1997), Thompson (1981, 1998, 2001), García (1990) e Groppo (2021) para revisão bibliográfica acerca do conceito de cultura. Hall (2006; 2012) e Castells (2018) para revisão acerca do conceito de identidades e García (1990); Pollack (1992), Barros (2011) e Candau (2011) para tratarmos de memória. Os resultados apontam para a existência de uma cena cosmopolita na cidade, a partir dos anos de 1970 com o Udigrudi, que vai se adensar na década seguinte quando o *punk* e outras identidades ligadas ao *rock* mais extremo efetivamente aportam na capital pernambucana, todavia, de maneira marginalizada e periférica. Aos poucos, esses novos corpos começam a ocupar e ‘nomadizar’ nos espaços diversos da urbe e áreas circunvizinhas, demonstrando dinâmicas próprias, que já se apresentam bem consolidadas no fim nos anos de 1990. No início dessa década, *punks* passam a conviver com outra cena cultural pujante, que altera parcialmente suas dinâmicas: o manguebit. Por fim, as identidades *punks* no Recife se formam em meio às transformações pelas quais passava o país com o fim da ditadura e os posteriores avanços tecnológicos e infraestruturais. A cidade do Recife acompanha esse cenário, todavia, as identidades *punks* nascem, antes de tudo, assentadas em um signo de contingência e na convivência com outras tribos urbanas, demonstrando força necessária para atuarem como produtores de dinâmicas culturais e do espaço urbano. O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética de Pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal Rural de Pernambuco, sob o número CAAE: 62380322.1.0000.9547.

Palavras-chave: *Punk*; Identidades; Cultura; Memória; Recife.

ABSTRACT

This study aimed to analyze the formation of punk identities in Recife between the 1980s and 1990s. Punk can be defined as a cultural phenomenon linked to music, more specifically rock, with origins between the 1960s and 1970s in some parts of the world, notably the United States of America and England, but not limited to. To achieve the proposed objectives, we used a conceptual framework that addresses the categories of culture, identities, and memory as interconnected components in what we understand as identity formation. The study is based on the analysis of testimonies and fragments of material culture produced by these groups. Twenty-three interviews were conducted between July 2022 and December 2024. Material culture, in turn, is analyzed based on personal archives, such as fanzines and letters that were produced and archived by the deponents. The assumptions of the Oral History Manual (Alberti, 2013) were used to obtain and process the interviews, making the necessary adaptations to the target audience, as well as authors such as Cardoso (1997), Vainfas (1997), Thompson (1981, 1998, 2001), García (1990) and Groppo (2021) for a bibliographic review on the concept of culture. Hall (2006; 2012) and Castells (2018) for a review on the concept of identities and García (1990); Pollack (1992), Barros (2011) and Candau (2011) to deal with memory. The results indicate the existence of a cosmopolitan scene in the city, starting in the 1970s with Udigrudi, which would become more intense in the following decade when punk and other identities linked to more extreme rock effectively arrived in the capital of Pernambuco, albeit in a marginalized and peripheral manner. Little by little, these new bodies began to occupy and ‘nomadize’ in the various spaces of the city and surrounding areas, demonstrating their own dynamics, which were already well consolidated by the end of the 1990s. At the beginning of this decade, punks began to coexist with another thriving cultural scene, which partially altered its dynamics: manguebit. Finally, punk identities in Recife were formed amid the transformations that the country was undergoing with the end of the dictatorship and the subsequent technological and infrastructural advances. The city of Recife follows this scenario; however, punk identities are born, above all, based on a sign of contingency and coexistence with other urban tribes, demonstrating the strength necessary to act as producers of cultural dynamics and urban space. The project was approved by the Ethics Committee for Research with Human Beings of the Federal Rural University of Pernambuco, under number CAAE: 62380322.1.0000.9547.

Keywords: Punk; Identities; Culture; Memory; Recife.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AP: Ação popular;

APR: Abril pro Rock;

BIT: Binary digit;

CAIC: Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente;

CBGB: Country, Bluegrass, and Blues and Other Music

CD: Compact disc;

DCE: Diretório Central dos Estudantes;

DIY: Do it yourself;

DNA: Ácido desoxirribonucleico;

DOI-CODI: Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna;

DVD: Digital Versatile Disc;

EMTU: Empresa Metropolitana de Transportes Urbanos;

EUA: Estados Unidos da América;

FCKNZS: Fuck Nazis;

FIG: Festival de Inverno de Garanhuns;

FM: Frequência Modulada;

ICQ: I Seek You;

IRC: Internet Relay Chat;

ISO/IEC: International Organization for Standardization/International Electrotechnical Commission;

JPEG: Joint Photographic Experts Group

JUC: Juventude Universitária Católica;

K7: Cassete;

LGBTQIAPN+: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexual, Assexual, Pansexual, Não-binários, sendo que o sinal de + incorpora outras orientações não explicitamente mencionadas;

LP: Long Play;

MP3: MPEG-1/2 Audio Layer 3;

MPB: Música Popular Brasileira;

MPEG: Motion Picture Experts Group

MTV: Music Television;

NWOBHM: New Wave of British Heavy Metal;

PCdoB: Partido Comunista do Brasil;

PCR: Prefeitura da Cidade do Recife;

PIB: Produto Interno Bruto;

RCA: Radio Corporation of America (inventora do conector de mesmo nome);

RIR: Rock In Rio;

RPA: Região Político Administrativa;

RMR: Região Metropolitana do Recife;

SxE: Straight Edge;

TCC: Trabalho de Conclusão de Curso;

TV: Televisão;

UBES: União Brasileira dos Estudantes Secundaristas;

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco;

UHF: Ultra High Frequency;

UNE: União Nacional dos Estudantes

UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura;

VHS: Video Home System.

LISTA DE FOTOGRAFIAS, IMAGENS E DIAGRAMAS

| | |
|--|-----|
| Fotografia 01: Protesto de punks contra o militarismo em realizado em Natal-RN em 19 de janeiro de 1991, em um evento chamado Sub Consciente 4..... | 62 |
| Fotografia 02: Escuta realizada em 14/10/2023 com André Dranze. Da esquerda para a direita, Neto, Marco, Dranze e Pernal..... | 85 |
| Fotografia 03: Ensaio da banda Derriba tus Muros no Darkside Studio em Recife, 16 de jan. de 2024..... | 130 |
| Fotografia 04: Viviane Westwood e seu assistente Michael Collins em algum momento de 1977 em sua loja na Kings Road em Londres..... | 132 |
| Fotografia 05: Integrantes do Agnostic Front em algum momento dos anos de 1980..... | 133 |
| Fotografia 06: Integrantes da banda Ataque Suicida (Márcio, Pequeno, Maurício e Valdir) no ‘Beco de Seu Criança’, Peixinhos – Olinda em 1993..... | 133 |
| Fotografia 07: Roda de pogo ocorrida em Jaboatão dos Guararapes, 02 de novembro de 2023 em uma apresentação da banda Devotos..... | 154 |
| Fotografia 08: Roda das meninas realizada em show da Devotos, no carnaval de 2025, no polo Várzea. | 156 |
| Fotografias 09, 10 e 11: Sequência de fotografias do pesquisador principal relacionadas ao show da banda Ratos de Porão, realizado em Recife, em abril de 2019..... | 158 |
| Fotografia 12: Bandas SS-20, Câmbio Negro H.C. e Moral Violenta em algum momento da década de 1980. | 165 |
| Fotografia 13: <i>Punks</i> e headbangers em show do Ratos de Porão em um festival Punk em Recife, realizado no Sesc de Santo Amaro em algum momento de 1992..... | 171 |
| Fotografia 14: Beco da Fome no centro do Recife em 2012 | 177 |
| Fotografia 15: Retoques de um penteado moicano, 1983, em algum local de Londres. | 200 |
| Fotografia 16: Pista de <i>Skate</i> da Rua da Aurora – Centro do Recife. | 206 |
| Fotografia 17: Cine Veneza, provavelmente em novembro de 1990. | 221 |
| Fotografia 18: Escola de Engenharia de Pernambuco em 2020. Do lado esquerdo localizava-se o Cine Veneza. Também ficava próxima à Escola a sede da seccional União Nacional dos Estudantes (UNE) Recife | 222 |
| Fotografias 19 e 20: À esquerda a banda Devotos, no Abril pro Rock do ano 2000; à direita banda Elefante Verde em um ensaio realizado em 1994..... | 258 |
| Fotografia 21: Show da Devotos do Ódio no Prazeirinho, final da década de 1980 | 261 |
| Fotografia 22: Velha e nova geração de punks das zonas sul/sudeste/sudoeste, em registro realizado em 2023 | 262 |
| Fotografia 23: Humberto Brito | 286 |

| | |
|---|-----|
| Fotografia 24: Fotografia do público no Festival ‘PE no Rock’ em 1998, realizado no Circo Maluco Beleza..... | 303 |
| Imagens 01 e 02: Recorte do fanzine respectivamente de 1990 e 2017 | 37 |
| Imagem 03: Recorte do Fanzine SOS Punk de 1983 | 40 |
| Imagem 04: Recorte do Fanzine SOS Punk de 1983, mencionando as bandas Serviço Sujo e Sala 101..... | 51 |
| Imagem 05: Carta de participante do grupo Ondas Verdes, demonstrando preocupação com conflitos nucleares e angustias em torno dessa questão..... | 53 |
| Imagem 06: Carta de Jayme Catarro (Belém-PA) para Carlos (Recifezes) em algum momento do final da década de 1980..... | 65 |
| Imagem 07: Capa do Fanzine Conseqüência de 1989 | 106 |
| Imagem 08: Recorte da página 4/9 do número 8 do Fanzine Conseqüência, de abril de 1989..... | 107 |
| Imagem 09: Capa do Fanzine Recifezes, nº 1, tornado disponível na primavera de 1989 | 108 |
| Imagens 10 e 11: Duas primeiras páginas do Fanzine Aparência Mulambenta nº 3, em algum momento no final da década de 1990..... | 110 |
| Imagem 12: Recorte do Fanzine Conseqüência nº 11 de fevereiro de 1990 acerca de temas diversos tratados no movimento punk | 117 |
| Imagem 13: Recorte do Fanzine Conseqüência nº 13, p. 7 de 1991, trazendo uma entrevista com o Núcleo Anarco-Punk de PE | 118 |
| Imagens 14 e 15: Capa e página não numeradas do Fanzine SOS Punk de abril de 1983 | 119 |
| Imagem 16: Montagem com a capa de alguns álbuns de artistas que em algum momento fizeram uso da New Wave..... | 134 |
| Imagem 17: Fotografia recortada do fanzine Recifezes com punks (Crânio, Buiu e Fome) do Recife, em 1993, no 1º Encontro Anarco-Cultural de João Pessoa-PB..... | 135 |
| Imagem 18: Caracterização da personagem Spider-Punk criado por Dan Slott e Olivier Coipel nos quadrinhos da empresa Marvel Comics..... | 137 |
| Imagem 19: Fita K7 e caixa de proteção, referente à banda Bad Brains do álbum homônimo de 1982..... | 150 |
| Imagem 20: Cartaz do Festival Começo do Fim do Mundo em São Paulo 1982..... | 179 |
| Imagem 21: Cartaz do Festival II Encontro Anti-Nuclear em Recife, 1987..... | 180 |
| Imagem 22: Carta referente ao Belo Horizonte Rock Independent Fest | 186 |
| Imagem 23: Capa do disco <i>Punk is not dead</i> do The Exploited, lançado em 1981..... | 203 |
| Imagem 24: Recorte do Fanzine Recifezes nº 10, de maio de 1993 contendo uma Fotografia de jovens andando de skate na rampa do antigo supermercado Bompreço, do bairro de Casa Amarela | 207 |

| | |
|--|-----|
| Imagem 25: Mapa da cidade do Recife com áreas sujeitas a deslizamentos | 212 |
| Imagem 26: Mapa do Recife limitado pelos municípios no entorno e pelo Oceano Atlântico à leste..... | 213 |
| Imagem 27: Recorte do diário de Pernambuco de 17/04/1977, edição 102, caderno Painei..... | 216 |
| Imagem 28: Mapa do centro expandido do Recife | 220 |
| Imagem 29: Recorte do Fanzine Consequência de março de 1991, colando a notícia publicada acerca de Recife ser considerada uma de piores cidades do mundo para se viver | 240 |
| Imagem 30: Mapa das localidades com cenas <i>punks</i> nas zonas noroeste/norte do Recife. | 257 |
| Imagem 31: Mapa das localidades com cenas <i>punks</i> nas zonas sul/sudeste/sudoeste do Recife. | 259 |
| Imagem 32: Cartaz do Evento Hilda Fest I ocorrido no Dark Side em Recife em 02 de março de 2024 | 267 |
| Imagem 33: Material de divulgação do Evento Alternativa Preta realizado no Bar Estelita, Recife, realizado em 03 de maio de 202 | 268 |
| Imagem 34: Carta de Joacy James (JJ Bizarro) de São Luis-MA para Carlos Recifezes em dezembro de 1994 | 291 |
| Imagem 35: Recorte do Fanzine Conseqüência, nº 11 de 1990 com crítica ácida ao mercado da música..... | 293 |
| Imagem 36: Capa de compact disc da edição de 1999 do festival Abril pro Rock..... | 304 |
| Imagem 37: Fita VHS e aparelho de vídeo cassete..... | 314 |
| Diagrama 1: Representação das relações entre underground e mainstream. Fonte: Autor..... | 269 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| CAPÍTULO I – CULTURA, IDENTIDADES E MEMÓRIA..... | 34 |
| 1.1 – Cultura..... | 38 |
| 1.1.1 – Contracultura e Subcultura..... | 46 |
| 1.2 – Identidades | 58 |
| 1.2.1 – Identidade cultural..... | 69 |
| 1.3 – Memória | 72 |
| 1.4 – Métodos, opções metodológicas e fontes utilizadas | 83 |
| CAPÍTULO II: “SE PUSER CEM PUNKS NUMA SALA, TEREMOS CEM OPINIÕES DIFERENTES” | 94 |
| 2.1 – Fanzines | 104 |
| 2.2 – Anarquismo, niilismo e distorção midiática..... | 111 |
| 2.3 – Atitude..... | 122 |
| 2.4 – Vestuário ou indumentária | 128 |
| 2.5 – Origem da música e sonoridade, juventude e ‘do it yourself’ | 138 |
| 2.6 – A roda de pogo | 153 |
| CAPÍTULO III – ELEMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO <i>PUNK</i> NO BRASIL | 160 |
| 3.1 – Nossa ordem é utilizar a energia necessária..... | 161 |
| 3.2 – Dinâmicas da música e seus processos | 172 |
| 3.2.1 – A década nem tão perdida assim: anos de 1980 | 173 |
| 3.2.2 – A década de 1990 e os avanços tecnológicos..... | 182 |
| 3.3 – Cena, movimento e cultura | 188 |
| 3.3.1 – Cena, movimento e cultura | 188 |
| 3.3.2 – Discussões diversas e necessárias | 197 |
| CAPÍTULO IV – IDENTIDADES <i>PUNKS</i> NO RECIFE..... | 211 |
| 4.1 - Um pouco da geografia da cidade | 212 |
| 4.2 – Recife: Centro, nascimento de uma cena e consolidação de um movimento | 215 |
| 4.3 – As primeiras entradas..... | 229 |
| 4.4 – A ideia de uma Recife (multi)cultural | 234 |
| 4.5 – Não somos ilhas | 248 |
| 4.5.1 – Grupo I – Zonas noroeste/norte | 251 |
| 4.5.2 – Grupo II – Zonas oeste/sul/sudoeste..... | 258 |
| 4.5.3 – Grupo III – Localidades difusas e identidades correlatas | 263 |
| 4.5.3.1 – O underground | 265 |
| 4.6 – A questão identitária e a condição periférica | 270 |
| 4.6.1 – O caso de Peixinhos | 272 |
| CAPÍTULO V – SOCIABILIDADES DENTRO DO UNIVERSO <i>PUNK</i> RECIFENSE..... | 277 |
| 5.1 – O álcool e outras drogas..... | 277 |
| 5.2 – Não somos ilhas, parte II..... | 280 |
| 5.3 – Lugares e espaços diversos | 283 |
| 5.4 – Os festivais..... | 295 |
| 5.5 – Final | 310 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 320 |
| REFERÊNCIAS..... | 327 |
| FONTES HISTÓRICAS | 339 |

APÊNDICES.....342

INTRODUÇÃO

Punk rock, hardcore, sabe onde é que faz?
Lá no Alto José do Pinho. É do caralho!
Tem Devotos, Terceiro Mundo que botam pra fuder
Todo sentimento obtido em seu viver
(Trecho da música Punk Rock Hardcore – Devotos, 1997)

No ano de 2024, a banda pernambucana de *punk rock* e *hardcore* **Devotos** foi considerada patrimônio imaterial do Recife, por meio da Lei Municipal 19.213/24, de autoria da vereadora Cida Pedrosa, sendo aprovada na câmara dos vereadores e sancionada pelo então prefeito da capital pernambucana, João Campos. O grupo, assim como o *punk* recifense, possui uma longa trajetória passando da marginalização ao reconhecimento da cultura alternativa e periférica tanto pelo meio social, quanto estatal. Locais que de alguma forma possuem relação com movimento *punk* no Brasil já haviam sido patrimonializados, mas, aparentemente, por meio de pesquisas realizadas, essa é a primeira vez que uma banda de *punk rock* e *hardcore* possui esse reconhecimento no país.

A despeito de todas as discussões acerca da patrimonialização excessiva ocasionada por leis municipais e estaduais que permitem a esses entes, por meio de seus poderes legislativos, declararem patrimônios imateriais a seu bel prazer, constando nesse processo a ausência de qualquer discussão social de cunho mais profundo, este fato foi tratado com tom de humor por parte da banda. Um de seus integrantes, inclusive declarou que eles estão oficialmente ficando velhos, a partir desse título. Cabe dizer que após o reconhecimento, o grupo não diminuiu o tom crítico das letras de suas músicas mais recentes, a exemplo do *single*¹ *Vladmir Herzog*, lançado em dezembro de 2024, que trata do assassinato do jornalista homônimo, em 1975, pela ditadura militar brasileira.

O movimento *punk* ou simplesmente *punk* é a denominação dada a um subgênero do *rock* e às formas ideológicas e práticas que o permeiam, surgido marcadamente nos Estados Unidos e Inglaterra, na vaga que compreende o período de crises que teria culminado com a pós-modernidade a partir de 1968. Apesar de correntemente ser aceita a década de 1970 como seu início, pesquisas mais recentes demonstram que o conjunto de formas que estariam em sua

¹ Música lançada isoladamente. Serve para divulgação e posteriormente pode ser encartada em algum álbum que a seguir. Difere do EP (*extended play*), que é um lançamento contendo em geral quatro composições que podem ou não estar no lançamento posterior. Já o álbum (que pode ser chamado de disco ou CD) é composto por sete/oito ou mais músicas e representa o produto principal de uma banda ou artista em determinado período.

gênese é anterior ao ano de 1976/1977 – esses, particularmente marcados pela aparição do grupo **Sex Pistols**, banda inglesa que, com apoio do mercado capitalista, jogou os holofotes midiáticos em cima daquele fenômeno nascente.

O *punk* é composto em seu início majoritariamente por jovens que buscavam, dentre outras coisas, afastar-se de valores conservadores da sociedade, bem como se insurgir contra o *rock* progressivo que se tornava cada vez mais complexo em termos de necessidades financeiras para sua produção. Esse fato inviabilizava a juventude sem grandes posses de ingressar no mercado fonográfico, dado o tempo de maturação de uma obra, que demandava também um conhecimento musical mais apurado.

Outros princípios eram subjacentes àqueles grupos, tais como os protestos contra: a) corrida armamentista; b) nacionalismos e patriotismos e; c) de maneira geral, a ideologia e valores capitalistas, porém desde cedo os coletivos espalhados pelos diversos cantos do planeta também demonstravam preocupações com problemas locais. O *punk* aportou no Brasil pouco depois de ganhar suas feições internacionais com a cena inglesa. De certo, não era fácil consumir esse tipo de música, mas, de algumas formas, ela começa a penetrar em regiões diversas, tanto em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília e Recife, mas também localidades no interior do país.

Estudos realizados a partir dos anos 2000 – época em que se inicia a diversificação e crescimento da pós-graduação brasileira, demonstram que esse espraiamento não se deu apenas no eixo Sul/Sudeste/Centro-Oeste, que foram privilegiados pelos primeiros ensaios sobre o tema. Essas novas pesquisas asseveram as influências do *punk* em cidades das regiões Norte e Nordeste, facilitadas cada vez mais pela descentralização das investigações em diversas áreas pelo país.

O *punk* pode ser entendido, de maneira mais simples, como um movimento cultural (ou contracultural) da juventude, mas passado mais de meio século de sua institucionalização², – ou seja, de quando essa alcunha foi dada àquela parcela de jovens insatisfeitos com os contextos históricos e sociais vigentes – hoje há *punks* que já passaram dos cinquenta ou sessenta anos de idade, e que continuam na ativa, propagando suas ideias, o que, por sua vez, põe por terra a questão de colocá-lo como algo ligado apenas à juventude. Acerca da utilização dos termos fenômeno, movimento ou cultura, aprofundaremos a discussão no capítulo II.

A ideia de pesquisar o *punk* nasceu da observação de que ele faz parte da dinâmica cultural da cidade do Recife desde meados dos anos de 1980 até os dias em que esta tese foi

² Mais à frente, em nosso capítulo II, faremos algumas considerações sobre os marcos iniciais do *punk* no país.

escrita. Essa constatação foi realizada por meio das pesquisas bibliográficas, além da imersão em campo e análise de itens diversos advindos da cultura material produzida por esses grupos. Uma característica peculiar na cidade é a percepção de que essa sonoridade se insere em outros espaços que extrapolam os ‘puramente’ voltados ao estilo. Neste caso, entender tanto a formação das identidades *punks* no Recife, quanto a aceitação de um movimento que se inicia como um fenômeno marginalizado, mas que se torna uma forma cultural própria e ocupa diversos locais da sociabilidade recifense, acabam por se inscrever em um problema de pesquisa a ser analisado.

A questão de o pesquisador principal ter certa vivência dentro do movimento poderia trazer problemas ao trabalho, mas também oportunidades. O risco maior seria a perda de objetividade científica, que no caso da História, pode ser combatida pela necessidade de o próprio trabalho da disciplina ser ancorado em fontes. Jörn Rüsen (1996, p. 78) alertava para a questão da narratividade e da objetividade da História, concluindo que as críticas à ideia narrativa – que é um construto mental do historiador – são combatidas, por sua vez, no fato de que a escrita é ancorada em procedimentos acadêmicos já bem estabelecidos. É na racionalidade do método, “que se dota de pretensão e objetividade, o conhecimento que se obteve pela pesquisa e se apresenta como historiografia”.

Por outro lado, essa proximidade traz potencialidades, por permitir um entendimento a partir da observação de comportamentos, práticas culturais, posturas, vivências e formas comunicativas para além de depoimentos coletados e da cultura material, possibilitando pensar dinâmicas que estruturam o objeto e por ele são estruturadas. Em suma, essa convergência com a cultura pesquisada – nos dias atuais e em dias passados – facilita inclusive examinar as mudanças e permanências em sua trajetória.

Portanto, a escolha do tema tem a ver com questões pessoais acerca de como se processam identidades urbanas na capital pernambucana nas últimas décadas do século XX. Elas são impactadas e impactam ao mesmo tempo uma transformação do Recife em um potente espaço para o *underground* nacional na primeira metade da década de 1990. Como pesquisador principal, pude, desde tenra idade, perceber essas transformações e a inquietação de uma juventude – imersa em diversos problemas sociais – em fazer suas vozes serem ouvidas.

Esse contato passou a acontecer em duas frentes. Uma, no bairro de Peixinhos, no qual o pesquisador principal residia, e onde começou a ser gestada uma cena *punk*, entre fins dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, com bandas como **Cuspe Seco**, **Sangue de Menstruação**, posteriormente **Ataque Suicida** etc. E a outra veio de estudar no Centro do

Recife, a partir de 1994, na escola Sizenando Silveira, que fazia parte do I.E.P. (Instituto de Educação de Pernambuco), inaugurado em 1962, próximo ao Parque Treze de Maio, no bairro de Santo Amaro, que compreendia as escolas Sylvio Rabelo, Sizenando Silveira³, Rochael de Medeiros e o jardim da infância Ana Rosa Falcão de Carvalho (Sousa; Moreira; Souza, 2021).

Na década de 1990, o Sylvio Rabelo era uma escola de magistério, cujo público era mormente feminino, enquanto o Sizenando Silveira era uma escola propedêutica, que possuía o ensino médio conhecido como científico, em contraposição às escolas técnicas. O Rochael de Medeiros, por sua vez, atendia crianças de primeira à quarta série (antigo primário), e o Ana Rosa era dedicado à educação infantil. Nesta década, já existia uma profusão do *rock* pelo centro do Recife, algo que vinha ocorrendo desde a década anterior.

A partir dessas frentes, a adolescência, o contato com o *punk* tanto no bairro de Peixinhos, quanto no Centro do Recife, as inquietações que deram origem ao projeto de pesquisa que origina esta tese começaram a ocorrer. Outras instâncias ainda se fazem necessárias para explicar o nascimento do problema de pesquisa, tais como conflitos familiares pela afetividade relacionada ao *rock*, algo que poderá ser observado também nos depoimentos abordados nesta tese, além da inadequação inicial com a cultura local, que, a esta altura, pode se dizer que, mais por alienação causada por discursos sobre a inferioridade das formas culturais locais do que pelo entendimento do cenário social e urbano da capital pernambucana.

A partir do exposto acima, considerando a imersão em campo em mais de três décadas, enfatizamos que apesar de nos determos nos anos finais do século XX, por vezes, no decorrer desta tese, lançaremos mão do comparativo com dinâmicas atuais, dado do tempo de acompanhamento do desenrolar dessas histórias. Isso posto, consideramos os ensinamentos do célebre historiador francês Marc Bloch (2001), que nos alertam para não nos lançarmos ao passado sem entendermos sua relação com o presente. Buscamos apoio também em Isabel Guilen (2018, p. 114) que, ao analisar o fenômeno dos maracatus-nação em Pernambuco, considera que a imersão e o contato com grupos historicizados pode contribuir não apenas para

³ Vale lembrar, que após a repartição da educação proposta na Constituição de 1988, enquanto a União passou a organizar o sistema federal de ensino, composto em sua grande maioria por universidades e institutos federais (as antigas escolas técnicas federais), os estados e o Distrito Federal atuaram prioritariamente no ensino fundamental II (6º ao 9º ano – antigas 5ª à 8ª série) e ensino médio. Já os municípios foram encarregados da educação fundamental I (1º ao 5º ano – anteriormente alfabetização à 4ª série) e educação infantil. Essa organização levou alguns anos até ser implementada em sua plenitude, então, o centro do Recife concentrava uma quantidade significativa de escolas de nível fundamental II (antigo ginásio) e nível médio, tanto públicas quanto privadas, fazendo com que houvesse a necessidade de muitos jovens que não eram atendidos em suas localidades terem que se deslocar ao centro expandido, marcadamente os bairros de Santo Amaro e Boa Vista para poderem realizar suas formações. Esses lugares também incluíam uma concentração de bibliotecas, centros culturais e espaços de lazer visando atender aos estudantes.

formular novas questões, mas para uma melhor percepção das fontes analisadas: “[...] não hesito em afirmar que a compreensão que tenho dessa cultura hoje não pode nunca prescindir da experiência vivida no ‘campo’, na convivência com essas pessoas, para além das entrevistas formais gravadas”.

Nesse caso, podemos afirmar, na mesma concepção da autora, que a convivência com pessoas do movimento *punk* – e nos espaços por elas frequentados, na participação em *shows*, eventos diversos, e até mesmo durante o processo de escuta dos depoimentos, além do mapeamento da ação desses grupos em outros cenários culturais da cidade – se tornou imprescindível para entender as representações que eles fazem da realidade e de seu passado, considerando que continuam atuantes na construção/ressignificação do espaço geográfico e histórico da urbe.

Resolvida a questão da aproximação com o objeto, optamos por investigar apenas a cidade do Recife, por entendermos seria impossível dar conta de toda sua região metropolitana com a profundidade necessária, mas podemos dizer que em várias outras localidades circunvizinhas da capital eventos de *punks* ocorreram e têm ocorrido com uma grande frequência, com um aumento verificado após o período pandêmico que pode ser acompanhado por páginas de bandas, grupos e fomentadores nas redes sociais. Em bairros da RMR como Maranguape (Paulista); Alto José do Pinho, Tejipió, Várzea (Recife); Peixinhos (que fica no limite entre Olinda e Recife), Prazeres (Jaboatão dos Guararapes) dentre outros, podemos observar a existência de eventos diversos ligados tanto à questão periférica, estando o *punk rock* muitas vezes presente, juntamente com outras tribos que coexistem no cotidiano da cidade.

O estado de Pernambuco tem a cultura como um dos seus principais cartões postais. Seja no cotidiano, seja nos festejos de época como Carnaval, São João e mais recentemente Festival de Inverno de Garanhuns, vários ritmos regionais e/ou outros ‘incorporados’ acabam fazendo parte da programação. Nas cidades interioranas, por sua vez, as maiores comemorações quase sempre estão ligadas aos festejos juninos, a festas de colheita ou a algum padroeiro de determinada localidade, porém, na capital esse cenário festivo é mais presente no dia a dia.

Devido a essa característica, no ano de 2021, o Recife passou a integrar o rol *Creative Cities Network* da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) na categoria música. A página do órgão menciona o bloco de carnaval Galo da Madrugada, além de festivais como o Abril pro Rock, Porto Musical e *Rec'n Play* que possuem uma ligação estreita com os produtores culturais Paulo André Pires e Sonally Moraes Pires que fizeram parte dos depoentes desta tese, acerca do nosso objeto de pesquisa.

Apesar de nos referirmos apenas ao Recife e não toda sua região metropolitana, por vezes é impossível separar, como dissemos anteriormente, as dinâmicas que ocorrem em localidades próximas, portanto, acabaremos por circular um pouco por fora da cidade propriamente dita, observando essa zona que ao mesmo tempo influencia e é influenciada pela cidade.

Como objetivo geral, pretendemos investigar a formação das identidades *punks* no Recife a partir de memórias acerca do tema, desta forma, contribuindo para a construção de uma historiografia do movimento na cidade.

Especificamente, buscamos:

- I. discutir os conceitos de cultura, identidades e memória, relacionando-os com o entendimento do movimento *punk*;
- II. refletir sobre questões gerais relacionadas ao movimento *punk* no mundo e no Brasil;
- III. relacionar o contexto histórico e as transformações tecnológicas que afetaram o consumo musical urbano e periférico no país entre o final da década de 1970 e os anos de 1990;
- IV. entender a formação das identidades *punks* no Recife e suas principais características.

A opção historiográfica para lidar com essa pesquisa foi a combinação de algumas categorias que marcam os estudos da História Cultural, posto que o objetivo principal vem a ser o estudo de como se formaram esses grupos na capital pernambucana. Considerando a polissemia do termo cultura, adotamos uma perspectiva ligada à ideia de que toda produção humana que não seja estritamente biológica pode ser enquadrada nessa categoria. A cultura envolve tanto questões simbólicas, quanto materiais, comunicação, interação de ideias, ritos diversos, dentre outras. Por outro lado, consideramos que a cultura pode modificar comportamentos biológicos, pois desde a maneira que se concebe o nascimento até mesmo as necessidades mais básicas podem ser impactadas pelo contexto histórico de cada época. A partir dessa ideia, procuramos trabalhar também o conceito de contracultura surgido, enquanto categoria histórica, na década de 1960, mas que na condição de categoria trans-histórica, pode funcionar como chave para explicar conflitos sociais e culturais em momentos históricos diversos.

A opção por analisar contracultura, em específico, se dá pelo fato dela ser adotada pelos *punks* em sua autodenominação. É uma questão que parte de dentro para fora, e não a partir

unicamente das escolhas teórico-metodológicas desta pesquisa. Ela também apresenta uma ligação com um terceiro conceito, que é o de subcultura, que acaba por fechar uma tríade na tentativa de explicar conflitos culturais diversos suscitados no meio social.

Durante as origens da música *punk rock* e dos primeiros grupos de *punks*, havia dois grandes blocos econômicos que disputavam hegemonia mundial, ou seja, o capitalismo e o socialismo no que podemos chamar de versão pós-stalinista, que levaram o mundo à beira de um colapso nuclear. O *punk*, tendo aparecido inicialmente em países basais para o sistema capitalista, voltou inicialmente suas armas para ele, mas não só. Portanto, julgamos que entender como o cenário de beligerância constante que influenciava a juventude daquele período também se faz necessário. Isso pode ser observado nos nossos depoimentos que serão exploradas ao longo da tese.

Para cumprir com o objetivo de entender essa equação, traçamos um panorama histórico sobre o surgimento do vocábulo cultura em alguns matizes que influenciaram o pensamento historiográfico mundial e também brasileiro, além outros conceitos que servem ao entendimento da formação das identidades desses jovens que não se sentiam representados pelas opções políticas e econômicas em vigor. Não podemos dissociar, por outro lado, que enquanto fenômeno localizado, o *punk* chega ao Brasil próximo ao período da reabertura política após os anos de chumbo da ditadura militar.

Mesmo em um tempo e espaço determinados, as questões aqui elencadas possuem ligações com tramas maiores que fazem parte direta ou indiretamente de sua composição.

Metodologicamente, adotamos pressupostos da História Oral, no que diz respeito à coleta, tratamento e transcrição de depoimentos diversos, observando, para além das vivências, outras contribuições dos inquiridos no sentido de entender silenciamentos, risos, demonstrações de alegria, e mesmo certas manifestações de desagrado com determinados temas. Adotamos as terminologias de Alberti (2013) no sentido de não usar a palavra “versão”, para os depoimentos dos entrevistados, por entendermos que determinadas contingências na consecução das escutas podem fazer com que indivíduos se posicionem ou representem esses fatos de uma forma que faça sentido para eles, mas que nem por sejam menos verdadeiros.

Para tanto, foram coletados vinte e três depoimentos que compreendem um público entre *punks* declarados, músicos, jornalistas, fomentadores, produtores musicais e adictos de outros subgêneros do *rock* para além do *punk* – mas que pelo próprio desenrolar dessa história na cidade do Recife conviviam nos mesmos espaços.

Quanto ao estado da arte, na etapa de elaboração do projeto que viria a dar origem a este estudo, executamos pesquisas em diversos repositórios de teses e dissertações, e chegamos à conclusão de que apesar de haver alguns estudos que mencionam o *punk* recifense, a maioria se refere a ele apenas enquanto predecessor do movimento mangue, que vai tomar forma na primeira metade da década de 1990, chegando posteriormente a ser considerado patrimônio imaterial do estado de Pernambuco a partir da Lei Ordinária 13.853/2009.

Já durante a escrita do material final, repetimos a pesquisa no repositório da Universidade Federal de Pernambuco, considerando a existência de um Programa de Pós-Graduação em História daquela casa existente desde 1974, com doutorado implementado em 1991. Entre 414 resultados encontrados, ordenados a partir do ano de 2006, encontramos alguns poucos estudos em que o *punk* aparece como objeto de estudo transversal, sendo muitas vezes ligado à estética da moda de subculturas urbanas e também às cartografias da cena musical recifense. Não havia, por outro lado, nenhuma pesquisa historiográfica sobre o movimento.

Portanto, esta é a primeira tese que se volta ao objetivo principal de entender como essas identidades se formam no Recife, para além de parte da sua trajetória, já que é um campo vasto que permite suscitar outros problemas específicos. Por outro lado, as pesquisas sobre a temática *punk* têm tomado fôlego no país em anos recentes. Um interessante levantamento foi realizado pelo historiador Tiago de Jesus Vieira que se encontra disponível eletronicamente para consulta⁴. O autor mapeou entre 1982 e 2015, 88 estudos entre dissertações, teses e trabalhos de conclusão de curso (TCC), que versam sobre o *punk* ou identidades correlatas, produzidos no país. Ainda no âmbito da UFPE, um trabalho de mestrado na área de geografia cultural, defendido em 2024, de autoria de Alexsandro Antônio de Miranda, chega a conclusões próximas as deste estudo, porém, essa dissertação não tem como foco a historiografia do movimento, mas uma espécie de cartografia dos territórios ocupados.

Voltando aos repositórios, alguns desses trabalhos tratam sobre o fenômeno no Recife, mas apenas um deles, defendido em 2013, é uma pesquisa historiográfica. Trata-se de TCC de graduação em uma instituição de ensino superior privada, que se encontra fora de funcionamento. Boa parte desses estudos, por sinal, não está disponível em bancos de pesquisa, considerando que a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES só tornou obrigatória a disponibilização de teses e dissertações em sites institucionais a partir do ano de 2006. Todavia, foi apenas com a Plataforma Sucupira, iniciada no ano de 2013, que

⁴ Acervo Punk. Disponível em <<https://acervopunk.com.br/teses-e-dissertacoes/>>. Acesso em 25 mai. 2024.

esses materiais elaborados em programas de pós-graduação diversos tornaram-se realmente acessíveis fora da circunscrição institucional na qual foram produzidos.

Com relação aos TCC, por sua vez, não existe um repositório nacional como ocorre com a pós *stricto sensu*, sendo as instituições nas quais os estudos são realizados as principais responsáveis pela sua salvaguarda. Portanto, não trataremos em específico dessas pesquisas encontradas no mapeamento acima, devido ao fato de que a muitas delas não estarem disponíveis *online*.

Partindo desta dificuldade, empreendemos, no entanto, uma busca no Portal de Periódicos da CAPES, visando analisar o que tem sido discutido em anos mais recentes, fazendo referência ao nosso objeto de pesquisa.

No caso da busca pelo termo chave '*punk*', filtrando o período de 2013 e 2023, o portal retornou 4.005 resultados, sendo a maioria deles, 2.298, escritos em língua inglesa. Sem desconsiderar o fato de que o *punk* surgiu inicialmente nos Estados Unidos da América e Inglaterra e a relevância da produção acadêmica em língua inglesa, optamos por usar o filtro para língua portuguesa, a fim de entender esse fenômeno a partir do ponto de vista de produções brasileiras e/ou da América Latina, considerando o espraiamento desse fenômeno para fora dos países do tronco linguístico anglo-saxão, o que gera contextos históricos bem diversos a serem analisados.

Essa opção reduziu nossos resultados para um total de 101 textos, sendo 99 artigos, um livro e uma resenha. Ao utilizarmos o filtro *Social Sciences*, encontramos treze resultados organizados por ordem de relevância e percebemos que os resultados nem sempre eram ligados à nossa problemática, além do fato da pesquisa no Portal de Periódicos ser realizada em títulos e resumos, portanto, alguns textos apontavam para outros achados que não os desejados.

Isto posto, percebemos que era preciso utilizar a combinação de palavras mais específicas a fim de refinar nossos resultados. Portanto, optamos por usar a chave '*punk*' juntamente com 'história'. Adotando os mesmos filtros descritos acima, tivemos 116 resultados no geral, sendo 78 artigos, 36 conjuntos de dados e dois livros. Desses, 16 estavam escritos ou possuíam resumos em língua portuguesa. Como os artigos estão organizados em ordem de relevância, optamos pela escolha dos que nos pareciam mais relevantes.

As produções de Vieira (2018) e Vieira e Bittencourt (2022) chamam a atenção por tratarem de temáticas caras a esta tese, fazendo tanto um panorama acerca das pesquisas sobre o *punk* na Região Sul do Brasil e suas contribuições para o debate identitário, bem como traçando um quadro relativo de quarenta anos de pesquisas sobre o *punk* no país. Outro estudo

relevante é o de Gustavo dos Santos Prado (2017) que fala sobre a vida na periferia identificada nos fanzines de São Paulo, entre as décadas de 1980 e 1990.

Adicionalmente, dois outros artigos podem suscitar pontos diversos acerca desse debate. Um deles, de Carlos Eduardo Marquioni (2021) fala sobre uma “fúria compartilhada”, partindo do que o autor descreve como “sentimento” e da cultura material nos primórdios do *punk* interiorano paulista. Ainda há um estudo de Paul Sneed (2006) que remete à cena recifense, tendo como foco o movimento mangue e seu diálogo com o *punk*.

Selecionamos alguns desses textos para auxiliar reflexões realizadas nesta tese. Vale ainda frisar que dois trabalhos encontrados na pesquisa realizada no Portal versam sobre questões femininas/feministas. Um deles fala sobre o anarcopunk feminino em São Paulo, a partir da pesquisa de Moacyr Oliveira Alcântara (2019) e outro sobre a invisibilidade feminina no *rock* português, nesse caso, remetendo diretamente a Portugal e não ao Brasil (Guerra, 2020). Uma das afirmações da autora, é que as mulheres eram retratadas apenas a partir de estereótipos dominantes, como meras namoradas, acompanhantes ou atores sociais submissos.

Vale frisar que, para esta empreitada, encontramos dificuldades em identificar mulheres que se intitulavam como *punks* para participarem do estudo, considerando o recorte histórico das últimas duas décadas do século XX. Entre as pessoas que aceitaram colaborar, a presença feminina se faz de forma tangencial. Por outro lado, atualmente nas observações de campo foi possível perceber que a presença feminina se faz forte e efetiva. Nas declarações de um dos nossos depoentes, isso demonstra o quanto o machismo estava presente nas relações sociais entre as décadas de 1980 e 1990, na cidade do Recife.

O intento de fazer esse estado da arte nasceu da leitura de Ivone Gallo (2010), em um texto intitulado *Por uma Historiografia do Punk*, utilizado como uma das produções principais na fase de elaboração de projeto. A autora afirmava então, que as publicações e documentos orais, além de outros registros produzidos nos últimos anos têm facilitado o acesso à militância *punk*, todavia esse acervo precisava ainda de uma história e de uma historiografia. Gallo inicia suas reflexões levantando o panorama geral e traumático que se desenvolve no mundo ocidental entre as décadas de 1960 e 1970, colocando os *punks* como sobreviventes desse período caótico da história mundial. Por outro lado, ela advogava que o reducionismo com que muitas vezes fora tratado o tema, supervalorizando o contexto econômico, porém sem nexos com o social e a cultura, acarretou a incapacidade de uma visão historicizada ou antropológica, sendo a juventude colocada apenas como transgressora ou desviante. Neste caso, o *punk* seria apenas

uma resposta à crise pela qual vivia o mundo ocidental, perdendo-se nesse processo de redução a dimensão criativa e viva do movimento.

Uma das opções que fizemos, ao construir esta pesquisa, foi a de utilizar depoimentos de alguns desses ‘sobreviventes’, além de outras pessoas que se ligaram ao *punk* de alguma maneira no recorte histórico e territorial acima referido. O fato de nossos depoentes terem acima de 36, chegando alguns à casa dos mais de sessenta anos de idade – e que continuam ativos no movimento – demonstra que se inicialmente o fenômeno era marcadamente ligado à juventude, ele havia amadurecido.

Apesar de não ser usual usar transcrições em uma introdução, talvez a fala de um dos nossos depoentes, que vive cotidianamente o *punk*, esclareça melhor. André Loreno (vocalista da banda **Drunk of War**), entrevistado em 03 de outubro de 2022, releva que:

Aqui [Recife], nunca deixa de ter punk. A galera pode estar um pouco afastada, intocada, mas Recife é um lugar onde o punk floresce sempre, brother. Tem muita gente nova também, sempre aparece, sempre está renovando a galera [...]. Mas os jovens que se identificam e procuram o punk, já que o punk não procura ninguém [...]. A galera que vai se identificando, que vai procurando para poder se expressar, é uma identificação cultural.

Loreno, também conhecido como Pernal, além de ser um membro antigo no movimento, teve diversas andanças pelo Brasil. Passou parte de sua vida no estado do Pará, depois retornando a Pernambuco, além de eventualmente caminhar pelo eixo Sul-Sudeste do país com sua banda, tendo uma visão própria acerca daquilo que vive e professa.

Contudo, não podemos dissociar o fato de que a procura pela filosofia/ideologia e pelas ideias desenvolvidas pelos *punks* têm um grande apreço dos jovens, pois, aparentemente, a depender do contexto vivido, tendem a aceitar menos as regras de convivência mais ligadas à manutenção da ordem social vigente. Por outro lado, essa questão não é unânime, considerando que outra parcela da juventude se mostra mais conformista, como é possível identificar atualmente no recrudescimento do conservadorismo ligado à cultura mercadológica e cristã em boa parte do mundo ocidental. Cite-se como exemplo os Estados Unidos e o Brasil, onde os campos definidos como progressista e conservador têm vencido eleições alternadamente por margens bastante apertadas, além do fato de que ambos, em maior ou menor grau, precisam dialogar com o mercado para poderem governar.

Também podemos identificar que os *punks* no século XXI, além de valores clássicos relacionados àquelas formações identitárias, possuem novas agendas se comparadas às de sua origem. Portanto, afirmar que o movimento hoje é o mesmo das décadas finais do século XX é considerar uma pretensa imutabilidade de valores e cristalização de discursos que não

encontram respaldo em nossos achados de pesquisa, além de desconsiderar a historicidade dos contextos nos quais esses grupos aparecem e continuam (ou não) suas trajetórias.

Por fim, o último problema que queremos levantar é a falta de visibilidade dada pela produção acadêmica e midiática às diversas manifestações ao redor do país. Bittencourt e Rocha Júnior (2018), abordando o estilo de vida *punk* na cidade de Maceió, estado de Alagoas, no Nordeste do Brasil, já alertavam para o destaque dado aos acontecimentos ocorridos em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, como se o ‘mito originário’ do *punk* no país estivesse ligado apenas a essas localidades. Cada vez mais, novos trabalhos em ciências sociais (considerando uma acepção ampla do termo que inclui a História, a Antropologia, a Geografia Cultural, a Sociologia, a Comunicação, a Psicologia, dentre outras) mostram que o surgimento desse fenômeno cultural se deu em diversas partes do país, porém com algum ‘atraso’ em relação ao eixo Sul-Sudeste, explicado em parte pela desigualdade de acessos que havia no último quartel do século XX.

Essas dificuldades, claro, foram gradativamente sendo fustigadas pelo desenvolvimento das redes de infraestrutura a partir dos anos de 1970, bem como do mercado de bens e serviços nas décadas seguintes, que foram ainda mais impulsionados pela chegada e popularização do computador pessoal e da internet no Brasil durante a década de 1990. Não podemos desconsiderar, em nenhuma hipótese, o impacto gigantesco que esse fato teve nas identidades culturais que prezavam primordialmente por ideais anticapitalistas e antissistêmicos, mas que quase sempre se utilizaram da tecnologia subvertendo seus objetivos primários.

Vieira e Bittencourt (2022), que são historiadores e se dedicam às pesquisas sobre o *punk* no Brasil, publicaram, como acima referido, um artigo abordando o estado da arte da produção sobre o tema. Torna-se claro, neste caso, que refazer todo esse levantamento seria desnecessário, tendo em vista a qualidade do material apresentado pelos autores no artigo intitulado *40 anos de pesquisas sobre o punk no Brasil: novas possibilidades em cena*. Optamos então por tecer alguns comentários sobre a produção referida, relacionando-a com um panorama de estudos recentes, buscando refletir o que fora levantado acerca dos nossos recortes de pesquisa.

De acordo com os autores, a primeira investigação sobre o fenômeno foi realizada por Antonio Bivar em 1982, num livro intitulado *O que é punk?*. Bivar ficou a cargo dessa tarefa por meio da Editora Brasiliense, pois desde a década de 1960 estava envolvido com a escrita de peças teatrais que apresentavam elementos contraculturais. Durante a instauração da ditadura militar, o literato e teatrólogo fora exilado na Europa, onde passou a ter contato com as

realidades juvenis do velho mundo, marcadamente em Londres. Em seu livro, apesar da carência de referenciais teórico-metodológicos – ainda pouco disponíveis naquela época para tratar seu objeto de estudo – o autor procura fazer uma narrativa histórica na tentativa de compreender aquele fenômeno que se espalhava pelo mundo, tendo ainda um capítulo dedicado ao que chama de ‘pré-história’ do *punk* e outro dedicado ao seu nascimento. A obra ainda apresenta também um capítulo dedicado à sua explosão e implosão pelo mundo, finalizando com uma tentativa de entender o *punk* na cidade de São Paulo (Bivar, 1982).

De acordo com Vieira e Bittencourt (2022), pelo menos até a virada do século XX para o XXI, trabalhos acadêmicos sobre o assunto eram raros no país, apesar de já serem temas dos estudos culturais em outros países desde a década de 1970, nos quais as manifestações juvenis passaram a fazer parte desse campo interdisciplinar. Por meio de um quadro comparativo, os autores mostram que a produção de teses e dissertações sobre o *punk* aumentou de uma, entre 1982 e 1990, para 35 na década de 2011 a 2020, sendo 29 dissertações e seis teses.

O baixo número de estudos sobre a juventude na América Latina no último quartel do século XX tem relação direta com a instauração das ditaduras militares em várias localidades. No Brasil, a partir do Ato Institucional número 5, em 1968 – que recrudescia as ações dos militares contra a sociedade civil – foram proibidas pesquisas sobre grupos potencialmente transgressores (Vieira; Bittencourt, 2022). O fato interessante é essas investigações aumentavam em países como Estados Unidos da América (EUA) e Inglaterra, ao mesmo tempo em que eram vetadas em outros países controlados por regimes autoritários largamente financiados pelo capital norte-americano.

Nesse sentido, os primeiros ensaios, quando se tornou possível realizar pesquisas sobre a juventude, versavam em torno do movimento estudantil como uma oposição organizada produzida em um momento de crise. Por outro lado, lembramos que Gallo (2010) já vaticinava a necessidade, no que tange ao *punk*, de enxergá-lo para além da visão massificada de simples resposta a um contexto de adversidades.

Todavia, vale ressaltar que neste momento o ‘inimigo’ era a ditadura, que se tornava cada vez mais aguda em suas ações contra as liberdades civis, havendo, portanto, uma espécie de enviesamento das pesquisas acadêmicas no Brasil. Como citam Bittencourt e Vieira (2022), priorizavam-se discussões que refletissem os problemas estruturais do país, abordando-se temas como trabalho, educação, pobreza e exclusão, além da participação política da sociedade.

Com o fim do regime de exceção, se por um lado, os jovens das camadas médias da população passaram a se interessar pela música *new wave*, pelo *pop* e *rock* nacional (também

conhecido como *rock br* ou *brock*), nas periferias os gêneros musicais mais consumidos giravam em torno do *punk*, do *rap* e do *funk*, que dialogavam mais proximamente com àquelas realidades.

Em todo caso, temas ligados às condições periféricas demoraram a ganhar espaço acadêmico. A postura que se exigia dos profissionais de ciências sociais, entre eles os historiadores, era a militância contra os problemas políticos e econômicos do país. Refletindo sobre essa questão, podemos facilmente identificar que após o fim da ditadura militar, outra temática despontava com força nas universidades, que era a imposição de uma agenda neoliberal maquiada por uma redemocratização que trazia em seu bojo a influência do capital internacional.

Vale frisar que na última década do século XX, pesquisas que abordavam a juventude ainda estavam fora do radar da História, considerando que a mesma assumia como função, de fato, elaborar trabalhos sobre as temáticas que se apresentavam mais urgentes, no sentido de que, após quase 500 anos de colonização, soçobrava-se uma realidade econômica cruel, profundamente desigual, assentada num misto de modernidade e arcaísmos diversos, que ainda permanecem atualmente como um dos principais entraves rumo a um desenvolvimento humano e social com o mínimo de dignidade ao conjunto do tecido social do país.

Então, os estudos sobre a juventude foram realizados principalmente no âmbito da Antropologia e Sociologia. Nesse sentido, Bittencourt e Vieira (2022) apontam para o fato de que a História Oral e História do Tempo Presente não tinham ganhado destaque, preferindo-se temas que giravam em um maior afastamento temporal dos fatos acontecidos, e que, de certo, ajudavam a explicar a estrutura social e econômica com a qual o Brasil adentrava o início do século XXI.

A primeira pesquisa acadêmica sobre o *punk*, que já fora fruto de outra análise de Vieira (2017), é o trabalho de conclusão de curso de Ciências Sociais de Helenrose Pedroso e Helder Souza de 1983, intitulada *Absurdo da Realidade: o movimento punk*, que em linhas gerais abordava o tema colocando a violência como forma de resposta daqueles que se sentiam oprimidos, nesse caso, o *punk* é pensado como uma forma de interpretação e resposta à realidade.

Nos anos de 1990, os autores elencam alguns trabalhos que procuram compreender a adesão ao *punk* pelos jovens, que apesar de carecerem de um referencial claro sobre o que seria efetivamente o movimento, apresentam uma ruptura com as investigações realizadas na década de 1980, que conferiam um elemento de coesão coletiva à suburbanidade. Os autores ainda

destacam o fato de que a produção acadêmica sobre o *punk* ainda orbitava em torno do estado de São Paulo, reproduzindo, de certa forma, a concentração da produção da pós-graduação brasileira, com conhecimentos produzidos pelo Sudeste sobre o Sudeste (Vieira; Bittencourt, 2022).

Já na década de 2001 a 2010, outras áreas entram no debate tais como Geografia, Educação, Etnomusicologia e Linguagens. Todas elas contribuem para as reflexões sobre os conflitos envolvidos na constituição das identidades *punks*. Ainda se mantém o domínio das pesquisas na região Sudeste, especialmente em São Paulo, mas já podem ser encontrados estudos sobre o *punk* em outras regiões, exceptuando-se o Norte. Essa situação é potencializada pelo aumento nos Programas de pós-graduação do país, pois novas linhas de pesquisa acabam por influenciar a variedade de temas a serem investigados (Vieira; Bittencourt, 2022).

Um dos locais privilegiados de realização dessas análises é a Pontifícia Universidade Católica paulista, devido à criação do Acervo sobre o movimento *punk*, empreendido pelo Centro de Documentação e Informação Científica Professor Casemiro dos Reis Filho. Já na última década, os autores apontam para o crescimento da pesquisa sobre o tema em programas *stricto sensu*, aumentando também a quantidade de áreas de estudos, entre elas as de artes e cultura visual acerca da estética *punk*.

Por fim, na década de 2011 a 2020, novas perspectivas de análise abordando quadros teóricos pós-estruturalistas, pós-colonialistas e decolonialistas também podem ser observadas. Os autores ainda relatam estudos acerca dos *Straight Edge* e *Riot Girl* que são algumas vertentes do *punk* surgidas posteriormente às bases do movimento (Vieira; Bittencourt, 2022). No primeiro caso, trata-se de um grupo que versa pelo não consumo de quaisquer tipos de drogas lícitas ou ilícitas. Enquanto o segundo combina o feminismo com ativismo político dentro do movimento. Convém lembrar, que o fenômeno compreendido dentro por esse epíteto compreende múltiplas identidades, que ora estão interligadas e ora são conflitantes entre si.

Voltando à produção de Bittencourt e Vieira (2022), eles apontam para caminhos pelos quais devem seguir as pesquisas relacionadas ao *punk* nos próximos anos, e que os historiadores têm um papel importante nesse processo, considerando que os *punks* inscreveram sua marca na história da sociedade brasileira, sendo abordados como expressão cultural da urbe ou como movimento social, político e estético surgido pelo descontentamento da juventude subalternizada.

Portanto, a partir dessas indicações acima referidas, percebemos que a diversificação das pesquisas sobre movimentos da juventude, seguindo uma linha de descentralização e

interiorização da pós-graduação no Brasil, ainda é uma necessidade, a partir do momento em ela é a grande responsável pela produção científica no país. Além disso, os ensaios vem não apenas crescendo, mas se localizando em outros espaços geográficos, e a tendência é que tenhamos uma compreensão mais acurada das diversas manifestações ocorridas em momentos decisivos da história do país, bem como do cotidiano de diferentes espacialidades da sociedade brasileira.

Outra questão a ser levantada é que a proposição de novos métodos e novas ferramentas analíticas se fazem necessários. Enxergar questões para além da organização econômica, abordando fatores estéticos, artísticos, culturais e diversas outras formas pelas quais se empreendem processos de resistência, pressupõe que os modelos teóricos utilizados devam ser revistos e quando possível, adaptados para enxergar as particularidades de nosso tecido social.

Para a História, enquanto produção científica, a preocupação deve também se localizar na relação entre questões micro e macro teóricas, como as que discutiremos no início do primeiro capítulo desta tese, no qual procuramos uma junção e pontos de diálogo entre categorias diversas, sem perder de vista o horizonte de relação entre manifestações analisadas e os quadros gerais, a partir da construção de contextos históricos e sociais nos quais fenômenos diversos ocorrem, porém, jamais de maneira isolada.

Neste caso, a partir de um conjunto de opções que julgamos adequadas, buscamos uma união entre depoimentos coletados acerca do período histórico analisado, com fontes diversas oriundas a cultura material e de arquivos pessoais cedidos pelos nossos colaboradores. A questão de unir as representações realizadas pelos historicizados, obtidas a partir de seus depoimentos, para com a produção material adivinda de suas trajetórias se torna uma interessante opção metodológica para entender a questão identitária desses grupos.

Portanto, em face das reflexões acima, bem como da ausência de pesquisas *stricto sensu* sobre o movimento *punk* na historiografia da cidade do Recife – intencionamos trazer o debate identitário em seu diálogo com a condição periférica, considerando ainda que populações subalternas estiveram durante muito tempo apartadas da produção acadêmica, se não sob o epíteto de classe trabalhadora, ficando de fora suas manifestações culturais.

Acreditamos que este trabalho apresenta relevância social e científica ao trazer abordagens sobre o cotidiano de populações que participaram da utilização e modificação de espaços urbanos à sua própria forma, perdurando e estando atualmente nas atividades produtivas e culturais da cidade do Recife. Por fim, pretendemos contribuir para uma cadeia de

estudos em andamento sobre movimentos sociais e culturais, urbanos e periféricos, que recentemente começou a abordar outras localidades diversas do país.

Para alcançar os objetivos propostos, dividimos este estudo cinco partes. **No capítulo I – Cultura, identidades e memória**, procuramos fazer uma elaboração do quadro teórico da tese. Nesse caso, relacionamos as categorias que julgamos necessárias ao entendimento do fenômeno cultural e das formações identitárias que pretendemos discutir. Além disso, explicitamos procedimentos metodológicos e fontes utilizadas.

No Capítulo II – “**Se puser cem punks numa sala, teremos cem opiniões diferentes**”, buscamos estabelecer características gerais sobre o *punk* e seus seguidores, a partir de questões filosóficas, ideológicas, políticas e estéticas, além da cultura material. Esse capítulo serve para estabelecer generalidades que podem ser observadas em *punks* de localidades e nacionalidades diversas, no intuito de termos subsídios para efeito de comparação com as práticas ocorridas no Recife dos anos de 1980 e 1990.

No capítulo III – **Elementos para uma história do punk no Brasil**, fazemos reflexões acerca do contexto sociopolítico em que o *punk* aportou no país, considerando que as dinâmicas da primeira metade dos anos de 1980 ainda encontravam-se profundamente conectadas às décadas anteriores em que fora instaurado e perdurou o regime militar. Ainda assim, procuramos fazer uma relação com os avanços tecnológicos e as diferenças marcantes entre as décadas de 1980 e 1990 no tocante ao consumo e à produção musical.

No capítulo IV – **Identidades punks no Recife**, trabalhamos efetivamente a construção dessas identidades no Recife, explicitando ainda como o desenrolar temporal foi modificando as dinâmicas culturais da cidade, ao mesmo tempo em que modificava os grupos que faziam parte desse mosaico. Aproveitamos esse momento para discutir categorias como o *underground* e *mainstream* que estão no centro de vários debates acerca do *punk* e de outras identidades correlatas. Traçamos ainda o cenário da capital pernambucana, marcada pela convivência de tribos diversas, porém, que possuíam vários tipos de contato e conflito entre si.

Por fim, no capítulo V – **Sociabilidades dentro do universo punk recifense**, continuamos diretamente a partir do capítulo anterior, demonstrando como esses grupos passaram a compor o cotidiano da cidade do Recife, inclusive abordando a questão dos festivais de música, que transformaram a cidade a partir da década de 1990. Discutimos também localidades e os espaços diversos por onde a sociabilidade *punk* se constituiu na capital pernambucana.

CAPÍTULO I – Cultura, identidades e memória

Tem homem que destrói o homem
Mas tem homem que semeia a vida
Me conte a sua história
Valorize os seus valores
Faça a diferença
Dias de vida

(Trecho da música Dias de Vida – Devotos, 2018)

Iniciamos este capítulo com uma consideração relativa à opção historiográfica utilizada para analisar o objeto de pesquisa proposto, a partir de uma questão levantada por Ciro Flamarion Cardoso (1997) no final do século passado, que reside nas controvérsias que levaram a um determinado recorte do vocábulo cultura tão importante para os historiadores atuais, e, em seguida, traçamos uma discussão que o relaciona com as categorias de identidades e memória. Essa escolha se dá pelo entendimento da correlação entre elas, pois que dificilmente seriam inteligíveis isoladamente.

Para quaisquer dos efeitos, as leituras realizadas servem para termos uma visão holística da existência do *punk* e dos *punks*. Adiantamos que é necessário, do ponto de vista teórico e prático, separar o fenômeno *per se* dos seguidores de suas fileiras, pois a filosofia e ideologia *punks* poderiam ser tratadas isoladamente de seus vastos aparecimentos nos meios culturais musicais nas últimas décadas do século XX. Com base nisso, procuramos discutir também as noções de contracultura e subcultura atribuídas a grupos que não compactuam ou são marginalizados pelo que se convencionou chamar de cultura dominante.

Cultura é uma categoria que carrega uma vasta polissemia. Apesar disso, durante o decorrer da segunda metade do século XX, principalmente de seu último quartel, quando adentrou de vez o campo dos historiadores, isso não ocorrera livre de problemas. Cardoso (1997) aponta para o fato de que as matrizes do vocábulo têm origem na Alemanha e na França – que curiosamente são os países nos quais a História se estrutura inicialmente como campo do saber profissional – e afirma que no advento do século XXI, a crise civilizatória poderia ser simbolizada na dupla conceitual alemã/francesa respectivamente, ‘*Kultur*’/‘*Civilisation*’, no qual o recorte germânico teria sido vencedor na vaga compreendida entre 1968 e 1989.

Localizamos que essa crise, adicionalmente ao debate acadêmico, também possui origens ligadas à realidade material da humanidade, que chega ao ápice da disparidade econômica justamente entre o último quartel do século XX e início do século XXI. Essa desigualdade, por sua vez, tem origens complexas que não vamos debater profundamente, mas,

via de regra, mesmo o mundo produzindo mais riquezas do que em qualquer outro período analisado, elas se concentram cada vez mais nas mãos de poucos detentores do poder econômico. Estudos diversos demonstram que o aumento avassalador do PIB dentre o início e o final do século XX está longe de garantir equidade de oportunidades. No Brasil, na década de 1960, a concentração de renda que era na ordem de 34 vezes maior entre os 10% mais ricos e os 10% mais pobres havia saltado para 60 vezes na década no final daquele século (Farid; Marins; Leal, 2003). É nesse período que surgem ou ganham forma e força os movimentos reivindicatórios de diversas categorias mais ou menos excluídas cada uma a seu modo.

Quanto à cultura, o vocábulo começa a ser empregado no século XVIII numa acepção ligada à terra, sendo considerado como desenvolvimento material e mental da humanidade. Nesse entremeio, a concepção evolucionista que toma força no século XIX e início do século XX aponta para diferenças entre as noções francesa e alemã de civilização e cultura respectivamente. A primeira representa questões diretamente ligadas ao progresso como capaz de levar a humanidade às luzes. As ‘altas culturas’ seriam caracterizadas pela urbanização, escrita, técnica, surgimento do Estado, divisão social do trabalho e diferenças de *status* entre indivíduos e grupos. Já no caso alemão, o vocábulo está entrelaçado a modos vida mais lentos, rurais ou tribais que serviam de base à coesão social (Cardoso, 1997).

Ao abordarmos essa questão, procuramos entender não apenas como se manifesta a disciplina histórica no início do século XXI, mas também o emaranhado de problemas nos quais surge a cultura (ou contracultura) *punk*. Se por um lado, Cardoso (1997) coloca que uma opção para a historiografia seria enfatizar a diversidade em detrimento das identidades e oposições mais centrais – partindo de uma perspectiva macro teórica na qual o risco da perda de detalhes seria minimizado pela maior clareza no tocante a questões epistemológicas e teóricas – por outro, isso é diametralmente oposto à visão de autores como Manuel Castells (2018), para quem as identidades são enxergadas como uma forma de luta contra os efeitos da globalização e a perda de fronteiras ocasionada pela massificação dos *media* enquanto formas de socialização. Para Castells, quanto mais o mundo se globaliza, mais as identidades se tornam locais.

Ambas as interpretações são fruto de diferentes formas de enxergar a produção acadêmica sobre problemas teóricos do fim do século XX, porém, podemos afirmar que o recorte para a cultura se dá, principalmente, na dificuldade de modelos macroestruturais em explicar fatores diversos da sociedade, sendo que essas formas de análise, durante algum tempo acabaram por se tornar, na expressão de Cardoso (1997), “camisas de força para historiador”.

A questão fragmentária pela qual a Nova História é constantemente questionada serve a um propósito que é herdado pela História Cultural, acerca de buscar formas explicativas para as interações humanas que não puramente baseadas na organização do trabalho, ou na teórica liberdade de ação. É nesse contexto que a categoria ‘cultura’ nos parece uma forma plausível de inteligir problemáticas diversas que não estavam amparadas em modelos que negavam a possibilidade de insurgência contra as estruturas ou a utópica capacidade total de sobrepujá-las.

Convém enfatizar a crítica do próprio Cardoso (1997) acerca do fato de que os novos historiadores não devem se utilizar dos mesmos erros pelos quais criticaram o paradigma moderno, ou seja, a cultura não deve se tornar uma nova prisão. Para isso, na mesma obra em que o texto de Cardoso serve de introdução, Ronaldo Vainfas (1997), no ensaio intitulado *Caminhos e descaminhos da História* que a serve de conclusão, propõe que a história-síntese e a micro-história não são necessariamente excludentes, desde que se busque uma relação entre os microssinais e a totalidade social, o que nos parece uma forma perfeita de resolver a questão.

Entre a discussão da ciência histórica no fim do século XX e o momento em que executamos nossa análise, encontram-se aproximadamente três décadas. A fragmentação continuou existindo, mas o relativismo perdeu lugar. As análises históricas ganharam em capacidade teórica e explicativa a partir do momento em que passaram a ser confrontadas com outros problemas que fazem parte do tecido social. As formas atuais de organização do trabalho, organização social, múltiplas identidades e reivindicações precisam fazer parte do seio da disciplina, porém, desde que os quadros conceituais sejam adequados à explicação, não se perdendo de vista o horizonte temporal e as ligações com questões macroestruturais, pois as ‘micro histórias’ não deixam de se relacionar com tramas conceituais maiores.

Por fim, a questão da cultura é aqui trabalhada considerando sua diversificação e, para usar uma palavra um tanto problemática – difusão –, a partir da gradativa massificação das ferramentas de comunicação, tendo em vista nossa pesquisa localizar-se nas últimas décadas do século XX, período em que a entrada da computação pessoal altera bastante as dinâmicas sociais vigentes que já vinham sendo modificadas desde que a humanidade começou a desenvolver meios para propagar informações de longa distância de forma instantânea. Uma diferença cabal nessa relação é que enquanto no rádio, na TVs e no cinema apenas os produtores de conteúdo e agentes das empresas possuíam o poder de curadoria, na internet a capacidade de ditar o que pode ou não ser veiculado se espalha, fazendo com que movimentos marginalizados também ganhem canais de comunicação com grande público.

Nessa linha, o universo *underground* aqui analisado se outrora se movia principalmente por fora das grandes redes de comunicação, acabou por conseguir também seu intento com uso da massificação dos meios de comunicação digital. Nas imagens 01 e 02 é possível ver dois momentos distintos dessas ferramentas informativas (no caso fanzines), uma em 1990 e outra em 2017 já com a diagramação realizada por meio de computadores, enquanto no primeiro caso, usa-se principalmente a colagem de notícias, matérias além de textos escritos à mão ou datilografados, quando era possível o acesso a essas máquinas.

Imagens 01 e 02: Recortes do fanzine Recifezes respectivamente de 1990 e 2017.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

O responsável pela produção e edição do fanzine Recifezes, Francisco Carlos Farias de Santana⁵, costuma chamar aqueles produzidos a partir do advento da computação pessoal de “era digital”. Entre o início da década de 1990 e o seu final, a internet já poderia servir como forma de divulgação de pelos *punks*, que produziam esses materiais desde o seu início como ferramentas de propagação de sua filosofia e suas ideias. Vamos aprofundar o entendimento dos fanzines no item 2.1 do presente trabalho.

⁵ Francisco Carlos Farias de Santana, o Carlos Recifezes, também era vocalista da banda **Massa Cefálica**.

Voltando à questão identitária, ela serve para buscarmos a compreensão de como funcionam as identidades desterritorializadas em um período no qual a globalização avançara de maneira brutal sobre os Estados nacionais. A identidade tem uma relação direta com a memória, pois se baseia nela para poder ser constituir-se. Esses olhares se tornam cruciais para entender como se processa o movimento *punk* em uma urbe que atualmente se vende como multicultural – na qual podem ser observados vários grupos que têm a produção artística e musical como fatores de união e distinção – mas que também apresenta suas contradições enquanto ideia de que seria uma cidade inclusiva por ser diversa.

1.1 – Cultura

Desde a idade das luzes surgiram várias ideias que eram opostas umas às outras como foi comum no paradigma moderno. A questão da estruturação do pensamento em pares opostos ocorreu em diversos momentos do pensamento iluminista e, em muitas oportunidades, acabou ‘assassinando’ o objeto pela teoria. Essa observação diz respeito a desconsiderar dados empíricos para fazer caber em determinada matriz teórica quaisquer manifestações, excluindo-se da análise o que não podia ser puramente quantificável. As continuidades, rupturas, particularidades e generalidades fazem parte da construção do conhecimento histórico, e cabe àquela comunidade encontrar ferramentas para analisar problemas de pesquisa diversos.

É perceptível que a necessidade de explicações totalizantes fez parte dessas oposições. Ideias como conhecimento inato *versus* adquirido, determinismos biológico e geográfico *versus* possibilismo etc., levaram o conhecimento científico a avançar, porém, isso ocorreu justamente porque eram contestáveis na busca de uma explicação do todo social. Essas discussões estiveram na origem do que seria cultura. Ela teria ou não ligação com o biológico? Seria algo totalmente à parte?

Peter Burke (2005) afirma que, atualmente, é cada vez mais difícil dizer o que não faz parte da cultura. Mesmo com o deslocamento dos objetos para os métodos, o problema permanece. Independente das diversas tradições que podem ser elencadas entre os estudos culturais na História, pensamos que a principal contribuição dessa ‘confusão’ é permitir que temas diversos sejam tratados no âmbito da disciplina, fugindo das abordagens puramente políticas ou econômicas focadas apenas nas categorias dos feitos políticos, das grandes estruturas econômicas ou mesmo da história do trabalho e da classe trabalhadora.

Se hoje podemos historicizar a trajetória de um pequeno grupo dentro de uma determinada sociedade, isso só é possível porque os volumosos compêndios sobre histórias nacionais não deram conta de resolver os conflitos no seio das sociedades diversas. Procuramos sempre enfatizar como a cultura é uma categoria válida para operacionalizar o entendimento dos modos de vida dos ‘de baixo’, que por força da forma como se desenvolveu a ciência histórica, por vezes estiveram apagados das narrativas oficiais.

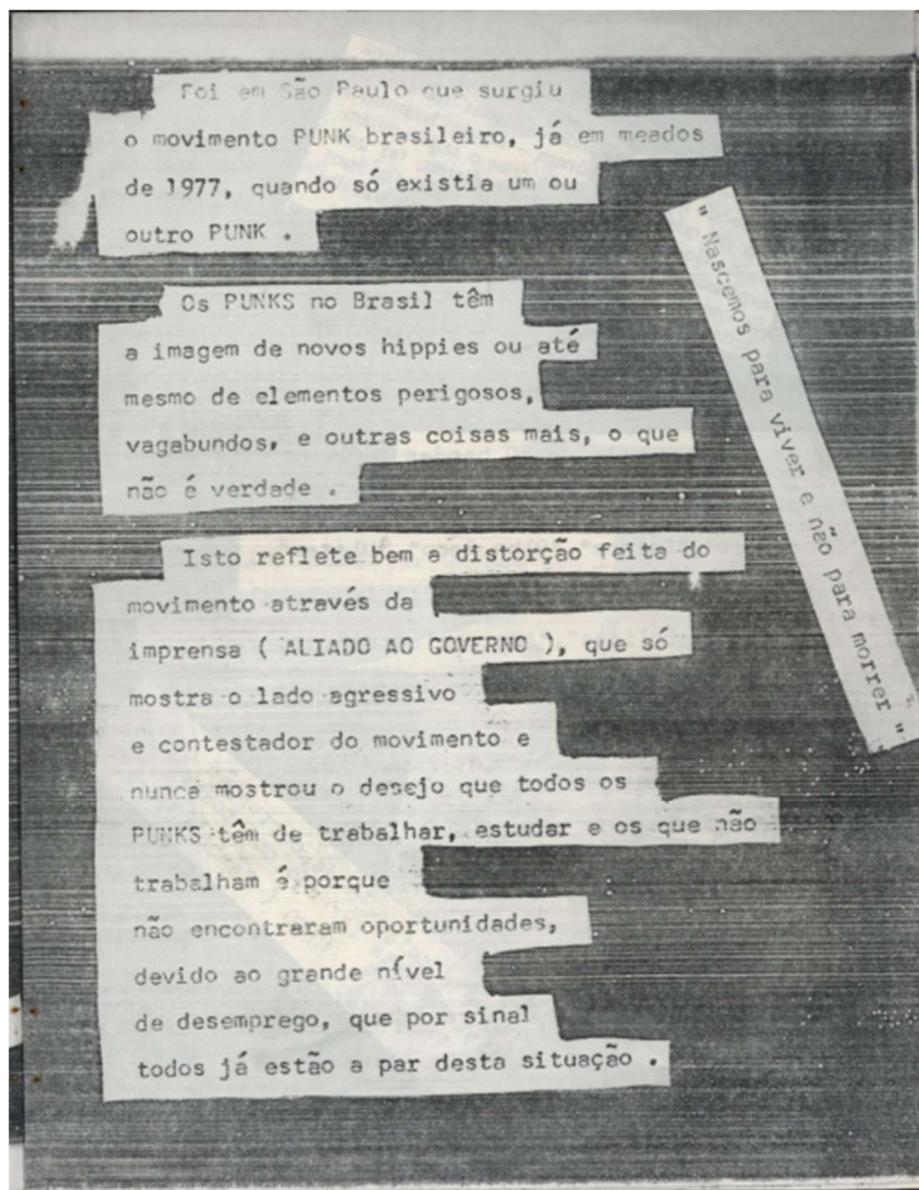
A história “vista de baixo” é um termo cunhado por Edward Palmer Thompson, em seu texto intitulado *The History from Below*, publicado na *The Times Literacy Supplement* em 1966. Jim Sharpe (1992, p. 42) afirma que:

Thompson não se limitou apenas a identificar o problema geral da reconstrução da experiência de um grupo de pessoas “comuns”. Percebeu também a necessidade de tentar compreender o povo no passado, tão distante no tempo, quanto o historiador moderno é capaz, à luz de sua própria experiência e de suas próprias reações a essa experiência (Sharpe, 1992, p. 42).

Sharpe assevera que um problema dos historiadores do trabalho, sejam marxistas ou não, é não estudarem especificamente as massas, mas elas apenas na condição de ancestrais do movimento trabalhista. Não os trabalhadores enquanto tais, mas como cartistas, sindicalistas ou militantes trabalhistas, enquanto Thompson (2001) os colocava como pessoas comuns, afirmando que sua história não deveria ser substituída. Textos do autor foram organizados por Antonio Luigi Negro e Sérgio Silva em uma obra intitulada *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos* em 2001. Nesses estudos, fica claro que Thompson (2001, p. 201) compreende que a Sociologia e a Antropologia podem legar ferramentas interessantes à História, mas não se deve perder de vista justamente o horizonte temporal. Uma das passagens pode nos servir para tratar nosso objeto de pesquisa quando o autor afirma que: “Há um conjunto de posições em que a história operária é inexplicável, a menos que saibamos muito mais coisa sobre aquilo que não é história operária”.

A ligação do *punk* com a classe trabalhadora, por sua vez, pode ser vista nas publicações que esses grupos empreendiam. Em 1983, o fanzine SOS Punk produzido e editado por membros da banda **Câmbio Negro** (posteriormente **Câmbio Negro H.C.** para se diferenciarem do grupo homônimo de *rap* homônima de Brasília) divulgavam que os *punks* que estavam vagueando, não o faziam por sua escolha, mas tão somente o fato de não encontrarem trabalho:

Imagem 03: Recorte do Fanzine SOS Punk de 1983.



Fonte: Acervo Punk, caixa 38, arquivo 12. Disponível em: <<https://acervopunk.com.br/35-2/>>. Acesso em: 06 abr. 2025.

Por outro lado, a história vista de baixo, em nosso entendimento, não se trata de um método ou de um novo tipo de história, mas de uma abordagem, a partir da qual a comunidade historiadora deve se interrogar sobre aqueles que não eram os detentores do poder político ou econômico de seu período. Possivelmente isso será problemático, a partir do momento em que os historiadores dependerão de fontes, muitas vezes inexistentes sobre determinados contextos. Nesse sentido, Sharpe (1992) afirma que, quanto mais retrocedemos no tempo, menor será a quantidade de registros que poderão ser encontrados.

Todavia, em anos mais recentes há uma farta documentação sobre a qual pode se lançar mão para construir narrativas sob a abordagem ‘dos vencidos’. Acreditamos, por outro lado, que esse termo é problemático se pensarmos a produção da história enquanto uma dialética entre diferentes estamentos humanos de cada sociedade. Os vencidos são referidos quase sempre em relação a estarem aliados do poder, mas, acreditamos que as classes mais baixas do ponto de vista econômico, não raro, encontram brechas para subverter parte desse poder aos seus intentos. Ou seja, o que queremos dizer com isso, e adotando essa perspectiva para a tese, é que os apartados não estão completamente incapacitados de resistir às pressões sofridas pela cultura dominante. Cabe-nos, justamente por meio da documentação possível, bem como de métodos adequados, identificar esses processos.

Em suma, vários campos nos quais a História se aventura nos tempos atuais se devem a essa abertura de horizontes de análise proposta por Thompson a partir de 1966. Portanto, abordar outros objetos a partir de uma análise não apenas quantitativa, baseada em aspectos que não envolvam simplesmente a questão econômica, serve inclusive para permitir o entendimento da própria história econômica. O fenômeno cultural ao qual este estudo se dedica tem relações diretas com a questão trabalhista na segunda metade do século XX, mas a partir um estudo unicamente quantificável não conseguiríamos dar conta do problema que estamos a analisar.

De toda forma, outros modos de produção historiográfica já eram praticados há um tempo considerável, como alerta Burke (2005), quando afirma que a história cultural não é uma descoberta ou invenção nova, pois existia há mais de dois séculos, independente da terminologia utilizada. Já no final do XIX, os termos *couture* ou *kultur* eram empregados na Inglaterra e Alemanha, todavia, essa produção era focada em artes, pinturas e poemas ampliando a ideia de hermenêutica, que fora originalmente utilizada para exegese dos textos bíblicos, porém gradativamente passara a ser aplicada na interpretação de artefatos e ações. Ainda assim, essa História fora considerada marginal e amadorística, tendo em vista não ser baseada em documentos oficiais e não ajudar no intento da construção dos Estados nacionais.

Em outro momento, na década de 1960, os historiadores começaram a se interessar pela ‘cultura popular’. Mesmo essa ideia tendo surgido desde o século XVIII, inicialmente ela fora deixada a cargo dos estudantes de antiguidades, folcloristas e antropólogos (Burke, 2005). O homem hodierno já era enxergado na produção da Escola dos Annales, mas do ponto de vista da história serial, avaliando-se questões ligadas à quantificação de comportamentos, atitudes coletivas, demografia, estabilidade e coletividade social.

No caso da História Cultural, as análises econômicas não se sobrepõem à cultura como forma de entendimento de determinados objetos. É o caso, por exemplo, de Thompson (1998) ao tratar da economia moral da classe trabalhadora inglesa, quando propõe que o comportamento das massas era antes ditado pela quebra de padrões culturais do que outros elementos. Em outro momento, o autor buscava entender estrutura e processo como temas relacionados, e não a economia como fator primordial do comportamento humano, asseverando que a história de homens e mulheres não é um fato pré-determinado, mas fruto do que chama de ação criativa (Thompson, 1981).

Portanto, atribuímos ao vocábulo cultura o adjetivo popular é um tanto problemático. Martha Abreu (2003) alerta que essa é uma questão extremamente controversa e de difícil consenso. Na visão da autora, a definição de popular é exógena ao povo, sendo uma categoria que visa enquadrar manifestações diversas em oposição ao que é erudito, ou seja, à cultura dos grupos dominantes. Isso diz respeito a uma discussão ainda maior acerca da referida polissemia do termo, que durante décadas fora entendido no sentido do que se convencionou chamar de ‘alta cultura’, esta, por sua vez, ligada às belas artes e ao apuro técnico em busca da beleza. O problema é tratado posteriormente por Pierre Bourdieu (1979) em seu conceito de capital cultural, enquanto realizava suas análises do sistema educacional francês como estratificado, de modo a reproduzir condições sociais em que as classes mais baixas têm pouca chance de ascensão social devido a forma de organização do aparato escolar, bem como ao pouco acesso à alta cultura.

Por outro lado, Zygmunt Bauman (2013) tece uma síntese dessa questão válida para os dias atuais, afirmando que talvez seja impossível atribuir distinção entre uma elite cultural e aqueles abaixo dela a partir de antigos signos como acesso a operas e concertos, por exemplo. O autor afirma que a elite cultural nos últimos tempos é onívora, ou seja, consome de tudo, desde os gêneros que fariam parte da ‘grande arte’ até os populares. Ao mesmo tempo em que devoram todos os gêneros, não se identificam com nenhum.

Essa questão de cultura como erudição e cultura como um amplo aparato das construções materiais e imateriais humanas continua válida se pensarmos o signo da exclusão, partindo do pressuposto de que a diferença só tem sentido se puder ser comunicada. Considerando a ideia anterior de Baumann (2013), para quem o acesso não pode mais funcionar como um fator de distinção, entendemos que às elites é permitido frequentar quaisquer espaços e consumir o que lhes for de interesse. Elas podem se apropriar do que é produzido pelas classes mais baixas, que em muitos casos é um definidor identitário de certas localidades, porém,

aqueles produtores da cultura só podem acessar o universo aristocrático como convidados, algo exótico a ser assimilado ou estudado, e quando não, tomados para comercialização.

Teóricos latino-americanos da comunicação deslocam a discussão acerca da exclusão para consumo e as formas de consumir, nas quais reside hoje lugar da desigualdade social e da distinção simbólica entre classes (Martín-Barbero, 2005). Se o lugar da diferenciação foi durante muito tempo o capital cultural, o nome da família, o acesso à arte erudita, dentre outros, hoje ele se deslocou fatalmente para o consumo. Não apenas pela aquisição de bens, mas também pelo que o capital econômico permite consumir em termos de serviços. Às elites é permitido tudo, mesmo que de maneira higienizada, inclusive apropriarem-se de algo que é legitimamente fruto das classes subalternas. Essas últimas, por outro lado, incluem-se em determinados espaços pelas brechas, por vezes, só podendo consumir o que lhes é possibilitado ora pelas elites, ora por meio de políticas públicas que busquem a redução das desigualdades.

É exatamente contra essa necessidade permissionária que o *punk* se insurge de maneiras diversas. Seja na anarquização da propriedade autoral, seja nos embates diretos com aparato coercitivo e com as elites, dentre outras. Acerca de considerar ou não o *punk* como cultura popular, apesar de sua massificação para o mundo, isso merece uma discussão própria que faremos a seguir.

Quanto à discussão histórica sobre o conceito de cultura popular, Abreu (2003, p. 5) afirma que durante o final do século XIX, esta era vista como uma vertente do pensamento intelectual de folcloristas, antropólogos, sociólogos e artistas na busca da construção de uma determinada identidade cultural. A partir dos anos de 1940/1950, populismos diversos na América-Latina procuraram associar as identidades nacionais a aspectos reconhecidamente populares. Já na década de 1960, essas imagens são assumidas pela esquerda como forma de resistência de classe. Hoje isso é definido em termos de consumo ou não das massas, o que adverte a autora, torna menos evidente o sentido político do uso da expressão ‘popular’. Apesar de terem sido associados à imagem de identidade nacional, fica claro que essa integração não fora realizada via uma agregação cultural, “mas através da dominação dos estratos dominantes”.

Stuart Hall (2003, p. 247-248), por sua vez, traz uma interessante questão para o tema. Segundo o autor, entre a transição de um modo de produção agrário para o industrial, houve uma luta contínua dos trabalhadores para manterem sua cultura e suas tradições, enquanto o capitalismo tinha interesse em um processo de reeducação no sentido mais amplo, que pode ser entendido como um conjunto de procedimentos de inculcação dos valores que seriam necessários à implantação do sistema. Prossegue afirmando que a cultura popular foi justamente

o foco de resistência a essas pressões e, por isso, foi mal interpretada durante tanto tempo como “um produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico”.

Hall (2003, p. 248) também fala da questão de uma ‘mutação’ a qual a cultura popular precisava passar na longa marcha para a modernização. Para o autor, “transformação cultural é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas”. Essa movimentação, então, encontra-se no âmago dos estudos sobre culturas populares. Contudo, mesmo com as pressões, as culturas populares parecem persistir nas manifestações diversas advindas da classe trabalhadora.

Outra colocação de Hall (2003) que pode nos servir de base, reside na afirmação de que as tradições de trabalhadores pobres, classes populares e do ‘povão’ do século XVIII eram toleradas em tempos de um equilíbrio permanente instável ou em tempos pacíficos e prósperos, porém estavam sujeitas a incursões arbitrárias em quando em estados de pânico e crise.

Pierre Bourdieu (2014), por sua vez, levanta outra questão relevante ao comparar a formação dos Estados japonês, inglês e francês. O autor afirma que arcaísmos não foram incompatíveis com a modernização econômica. Nesse caso, os aparelhos estatais precisaram lançar mão de um imenso trabalho de construção de uma cultura. Essa, todavia, se analisarmos o caso brasileiro, era um projeto acerca do que selecionar, enquanto ‘memória de um passado comum’, e tentar outorgar isso como algo natural para todos os habitantes do país. Nesse processo, formas e práticas culturais que foram alijadas silenciadas ou ativamente agredidas, mantiveram-se durante muito tempo marginalizadas, até que determinados grupos passassem a exigir o direito de seu reconhecimento.

Acerca da ‘dominação’, da qual fala Abreu (2003) e ‘transformação’ a qual se refere Hall (2003), pensamos que elas operam pelo signo da exclusão que se dá tanto no campo simbólico quanto no acesso ao consumo, nas políticas públicas, nos direitos trabalhistas e mesmo atividades culturais em sentido restrito. A exclusão é crucial para entendermos um movimento inicialmente formado por jovens que, dentre outras características, se viam privados do acesso à produção e ao consumo artístico. Aqui, já assumimos a posição de tratar nosso objeto como algo a “mais que barulho”, para utilizar a expressão de Craig O’Hara (2005) que busca distinguir os signos, símbolos e formas ideológicas que fazem parte da cultura *punk*.

Cabe discutir que no momento em que Abreu (2003) se refere à cultura popular, ela está falando do que antes fora entendido como folclore. O *rock*, por sua vez, é um fenômeno massivo, de grande consumo mundial, independente do subgênero estudado. Portanto, ainda que o *punk* seja praticado pela classe trabalhadora em sua grande maioria, ele não pode ser

compreendido dentro da acepção que aborda a autora. Nesse caso, a opção melhor seria entendê-lo como um subgênero de uma cultura de massas, porém apropriado e ressignificado a partir da experiência de suas bases suburbanas e periféricas. Começando por essa constatação, algumas questões passam a ser necessárias para a compreensão do *punk*. Uma delas é pensar que, em um processo excludente de grande parte da população – por meio de formas diversas de resistência e apropriação – formaram-se identidades não territorializadas, uma vez que os meios de comunicação e a cultura material passaram gradativamente a permitir a união de pessoas com os mesmos objetivos, mas que não tinham uma relação de integração espaço-geográfica.

Essa propagação de ideias não deixou de se dar durante os outros períodos históricos, principalmente a partir da cultura livresca, quando a educação formal mínima passou a ser assumida como política em vários Estados recém-formados, todavia, o que ocorre a partir do último quartel do século XX – e, mormente após a chegada e popularização na internet – não tem paralelo na história humana, considerando-se a velocidade com a qual passaram a circular ideias, bens de consumo e signos culturais entre as partes mais remotas do planeta. Vamos retomar adiante uma categoria que se faz importante para o entendimento do surgimento do *punk*, que é a noção de sentimento (Marquioni, 2021), à qual adicionamos a palavra difuso, pois parece ser encontrado em vários locais em um mesmo período temporal.

Por fim, dentro de tantas possíveis leituras para o que podemos conceituar como cultura – seja educação, seja aquilo que se pode conceber como arte erudita, sejam inclusive os modos de vida ligados ao campo, ou no sentido de pensa-la como tudo que não é estritamente biológico – escolhemos para operacionalizar nesta tese, uma questão levantada por Roger Chartier (2002, p. 16-17) acerca de “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social (ou uma cultura) é construída, pensada e dada a ler”.

A partir desta premissa, vemos que a cultura, em amplo sentido, em cada dado momento, pode ser considerada a expressão da realidade social vigente, ou seja, todas as correlações econômicas, políticas, religiosas, ritualísticas, simbólicas e/ou identitárias dentre outras. Essas questões estão circunscritas em um tempo e espaço definidos, todavia, a própria prática de escrever e pensar a História e a historiografia também são fruto da cultura de cada época.

Portanto, a leitura que fazemos aqui é também pensar os modos como o *punk*, surgido entre cinco e seis décadas atrás, foi afetado pela cultura material e as formas de apropriação que as classes subalternas fizeram dos bens de consumo produzidos no seio da sociedade capitalista. A partir das considerações de Chartier (2002), e buscando uma relação que possamos

operacionalizar, trabalharemos mais à frente, duas noções comumente aplicadas ao *rock*, ou seja, contracultura e subcultura.

Contudo, outro conceito que nos parece aplicável ao nosso objeto é o de “experiência humana” cunhada por Thompson (1998, p. 182):

os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste 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 [...] e em seguida (muitas vezes, mas nem sempre, através das estruturas de classe resultantes) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada.

Podemos perceber uma diferença entre o que acontece e o que é percebido. A experiência vivida só é apreendida após esse exercício de percepção/reflexão do indivíduo, levando em consideração o seu contexto cultural. Esse ponto será bastante importante para a análise que empreendemos a seguir, a partir do momento em que o *punk* ou a consciência dos *punks* – a despeito de seguirem em linhas gerais o que se convencionou nomear desta forma – é profundamente impactada pelo contexto social e cultural dos lugares nos quais ele aporta, ou seja, mesmo em uma cultura desterritorializada que tem pontos em comum com vários lugares do planeta, a experiência local está presente na conformação dessas identidades.

O conceito de experiência não é a-histórico, pois, para o autor, a consciência social, ou seja, a consciência percebida resulta justamente da relação com questões materiais. Quando narra contendas durante a formação da classe trabalhadora inglesa, a partir do conceito de economia moral, Thompson (1998) intercala os eventos com as motivações das revoltas, considerando as experiências sociais envolvidas e não colocando as vontades das massas populares como meros desvios de comportamentos ou resultados de uma análise simplória. A cultura não figura como dissociada do social, mas como atrelada à experiência histórica que resulta também das condições materiais de existência.

1.1.1 – Contracultura e Subcultura

Abordamos a seguir alguns desdobramentos e discussões acerca de categorias que, por vezes são aplicadas à juventude, entendida como portadora da capacidade de transformações sociais. A partir da década de 1960, a imprensa americana começou a utilizar o termo *counterculture* (contracultura) para falar de jovens que se comportavam em oposição às normas sociais vigentes. Esse cenário, porém, começa a se desenhar desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em uma situação na qual os Estados Unidos da América (EUA) iniciam uma espécie

de ‘patronato’ para reconstrução das áreas arrasadas pelo conflito, com isso estendendo fortemente sua cultura para fora de seu território. Nesse ínterim, buscando aliar os interesses da classe trabalhadora com o poder econômico, são pouco a pouco ‘criados’ os estados de bem-estar social, sob o fantasma do crescimento do socialismo como alternativa econômica viável (Hobsbawn, 1995).

Nesse contexto, há uma explosão do nascimento de crianças que vai gradativamente modificar a pirâmide etária dos países ocidentais. Eric Hobsbawn (1995) identifica que essa vaga dura aproximadamente entre o pós-guerra e a crise do petróleo em 1973 e que esse foi um período de grande crescimento econômico mundial no qual os EUA, além de promoverem a recuperação econômica dos países afetados pelo conflito, levavam a cabo uma verdadeira indústria de massificação cultural do que ficou conhecido como *American Way of Life*. Por outro lado, Silva (2015) identifica o surgimento de uma geração de jovens que buscavam uma vida aventureira fora desses valores conservadores. Ivone Gallo (2008) afirma que, em última análise, a família tradicional funciona como a base da reprodução da sociedade capitalista, ou seja, os valores culturais propagados eram necessários à sobrevivência do sistema econômico.

Santos (2013, p. 24) afirma que:

a melhora no nível de renda do trabalhador mediano do país provocou um aumento considerável do número de jovens nas escolas e universidades, espaços propícios para troca de ideias de questionamentos. Esses espaços de aglomeração de jovens que contam com, mais ou menos, a mesma idade, favoreceram o fortalecimento da identidade grupal e consciência coletiva de si.

A contracultura enquanto fenômeno histórico, concreto e particular pode ser localizada originalmente na década de 1960, porém, o ideário de uma crítica radical à cultura dominante continuou existindo após as gerações *beatnik* e *hippie*, bem como prosseguiu em processo de fortalecimento, encontrando nos *punks* uma de suas versões mais fortes.

Luís Brito García (1990) explica sua visão acerca de como funciona a relação entre cultura, contracultura e subcultura, ao analisar como o *rock* acabou por funcionar, na segunda metade do século XX, como uma forma cultural desterritorializada e sobre o qual se travaram grandes batalhas entre os agentes do mercado e os produtores de arte.

Acerca desses choques, podemos usar a fala de um dos nossos depoentes, Maurício Alves de Souza (conhecido pelo nome artístico de Maurizio Gonzalle), vocalista do **Ataque Suicida**, cujo depoimento foi cedido em 13 de agosto de 2022, que quando questionado sobre o motivo pelo qual a banda não assinou com uma gravadora, considerando que ela era uma das mais influentes da cena *underground* olindense/recifense no fim dos anos de 1990, relata:

Mesmo que, pra você ter ideia, assim, porque, a gente quase chegou a assinar com o Chaos, através de Paulo, através de Zé da Flauta, aí, ele tem um selo⁶ que tava representando a Sony aqui em Pernambuco.

A Chaos era da Sony? [Pergunta].

É, da Sony! Aí houve uma história da gente manear nas letras, de diminuir o nome da banda, botar só Ataque, tá ligado? Houve umas coisas assim, que não chegaram aos nossos ouvidos diretamente, mas ele comentou: “assim, a galera tá interessada, vocês tão com um público do caralho, e viram né, a galera vê, faz pesquisa e tudo, mas tem algumas coisas que eles tão meio, ‘porra’, manear nas letras...”. Ele insinuou, mas não falou, tá ligado?... nas letras, o nome da banda é muito forte, teve outras também... mas nunca foi pra frente e, a gente ia assinar com o selo e ser distribuído na França, mas também não teve, não rolou, tipo, foi logo quando a banda separou [...].

É possível perceber, na fala de Maurício, a querela acima referida. Sob o signo de se tornar vendável, houve propostas para diminuir o teor crítico das letras, assim como modificar o nome da banda, que toca em uma questão sensível socialmente que é o suicídio. Como fica exposto no depoimento do entrevistado, por quaisquer motivos, o contrato acabou não ocorrendo, mas essa é uma demonstração na qual é possível perceber que agentes do mercado e os produtores de arte nem sempre falam a mesma língua.

Para García (1990), por sua vez, só é possível entender o que é uma cultura e como ela se transforma, se entendermos sua função dentro da sociedade. De acordo como autor, todo ser vivo possui um código genético que o organiza e transmite sua estrutura somática. Os organismos superiores possuem também uma memória que conserva a informação necessária para reger sua conduta. E por fim, quando esses se tornam sociais desenvolvem uma cultura, que seria uma memória coletiva contendo os dados essenciais relativos à estrutura de sua

⁶ Torna-se interessante explicar a diferença entre selo e gravadora. Os primeiros são empresas de pequeno e médio porte (em alguns casos subsidiárias) que entram em contato direto com os artistas, buscando assinar contratos para o lançamento de discos e *merchandising*. Normalmente, sua atuação é separada por nichos. Então, um selo que trabalha com *rock*, normalmente só produzirá artistas de *rock*. Podem ser inclusive independentes, ou seja, não estarem vinculados a uma grande gravadora. Com a chegada da internet, por sua vez, essa relação que perdurou durante décadas foi profundamente afetada, tornando selo quase um sinônimo de independente, pois não há mais, na maioria dos casos, o suporte financeiro e material que era oferecido pelas grandes gravadoras. Hoje, restam no mercado três grandes grupos musicais em grande parte, porque suas atividades não são exclusivamente dependentes do mercado musical. São eles a Sony Music, a Warner Music e a Universal Music Group. Essas empresas trabalham atualmente apenas com artistas e bandas de alta lucratividade, com cifras que variam na casa dos milhares a milhões de dólares. Ainda há, porém, gravadoras dedicadas a trabalhar com tipos específicos de sonoridade, como o caso da Nuclear Blast, empresa alemã fundada em 1987, atualmente vendida à Believe Digital (francesa), dedicada inicialmente às gravações de *punk* e *hardcore*, mas que depois mudou sua direção para o *heavy metal* e suas variantes, tendo atuado por alguns anos no Brasil por meio da Paradoxx e da Sound City Records. Em suma, o mercado musical dos dias atuais apresenta dinâmicas bem diferentes de como funcionava até o início do século XXI. A história por trás de selos independentes no Brasil é um interessante tema de pesquisa ainda a ser estudado quando se fala de cultura *underground*.

organização social, bem como as pautas e condutas necessárias para permitir aos integrantes do grupo a vivência nesse ambiente.

Prosseguindo, afirma que a parte genética se modifica mediante mutações que ocorrem desde a fusão com outros códigos genéticos até as relações com o ambiente à sua volta. Enquanto isso, a memória se modifica por meio da adição de sinapses, revisão e eliminação de informações errôneas, além do estabelecimento de novos reflexos condicionados e associações que permitem ao organismo desenvolver novas dinâmicas adaptativas (García, 1990).

Por fim, o autor afirma que a cultura é, ao mesmo tempo, um código social, mas que também que se alimenta de memórias individuais dos integrantes do grupo. Qualquer divergência de condições ou descontinuidades dentro do corpo social corresponde a uma diferenciação do modelo, o que acaba por se tornar uma subcultura. Quando essa chega a um grau de conflito irreconciliável com a cultura dominante, produz-se uma contracultura: “*em batalla entre modelos, em guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social*” (García, 1990, p. 5).

A visão apresentada acima nos parece um tanto determinista acerca da cultura como função. Entendemos que o papel que ela exerce em determinada sociedade está para além dessa questão. Consideramos que cultura é uma das dimensões da experiência humana sem a qual não é seria possível a existência de uma organização social. Ela opera em todos os níveis, desde o mais simples até o mais complexo do todo social não sendo possível reduzi-la a uma questão meramente funcionalista. Ainda assim, os conceitos de contracultura e subcultura são operacionalizáveis, a partir do momento em que dentro de qualquer organismo social há fraturas entre grupos dominantes e subalternos, e mesmo entre aqueles que radicalizam sua posição de conflito em relação ao entorno.

Por outro lado, Thomé (2016) propõe duas chaves para a compreensão do que seria contracultura. Uma delas é entendê-la como uma categoria sociológica trans-histórica, relacionada às transformações culturais da sociedade. Ou seja, sempre que há mudanças em curso causadas pela não aceitação de parte do organismo social acerca das condições de existência, dá-se uma contracultura. A outra é uma forma histórica que a identifica como um fenômeno localizado em um período histórico específico a partir da década de 1960.

Na sociedade ocidental, ao adentrarmos as concepções acerca de cultura e seu alargamento entre fins do século XIX e século XX, nos deparamos com a questão de um modelo cultural que foi normalizado como sendo padrão, por ser majoritariamente ancorado nos grupos

mais poderosos econômica e politicamente. Ele é, em geral, baseado em valores éticos e morais de uma cosmovisão judaico-cristã, bem como assenta-se na defesa da propriedade privada e no modelo político da democracia. Por outro lado, para eles (os *punks*), “romper com as formas da família tradicional significava, em última instância, um rompimento com o sistema capitalista que encontra na organização familiar a base para reprodução da sociedade privada, como bem analisava de forma crítica, ainda no século XIX, Friedrich Engels” (Gallo, 2010, p. 286).

Thomé (2016) identifica que a teoria sociológica da contracultura recebeu forte influência da sociologia norte-americana, essa, por sua vez, influenciada pelo funcionalismo. Nesse contexto, o que não tendia ao equilíbrio era considerado como desviante e o surgimento cada vez maior de grupos divisionistas levou à criação de uma ‘Sociologia do desvio’. Porém, as discussões sobre contracultura também trouxeram à tona a problematização das dinâmicas da cultura, ou seja, uma teorização trans-histórica das mudanças culturais.

Autores de uma discussão histórica marxista como Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, de seu lado, lançaram as bases para o entendimento da cultura como uma mediação significativa nas transformações históricas (Thomé, 2016). Williams (2008) aponta para a questão da polissemia do entendimento sociológico da cultura, porém, na segunda metade do século XX, ele observa uma convergência que encara a cultura como um sistema de significações, diante do qual, necessariamente uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.

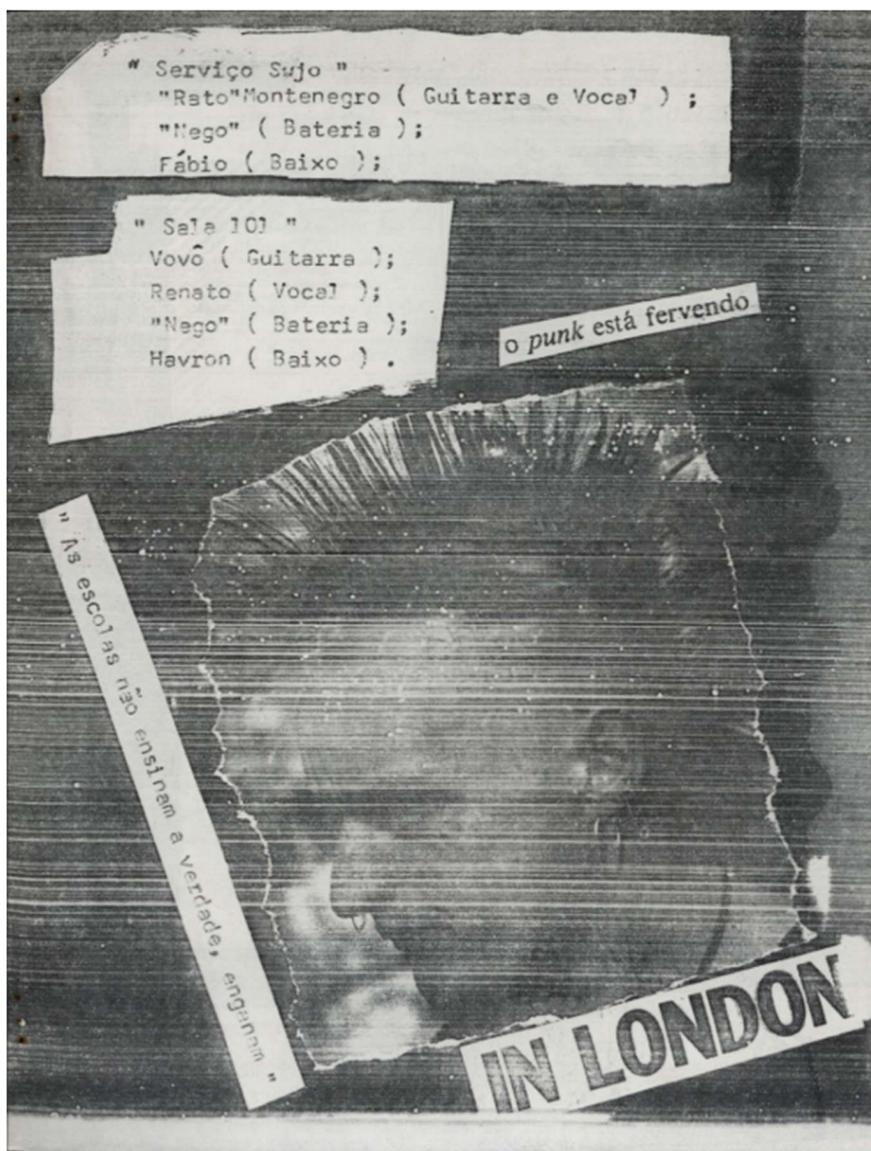
Uma contestação que fazemos aqui é quanto a contracultura ser entendida como um fenômeno datado e relativo apenas àquelas gerações que surgiram politicamente nos anos de 1960/1970. Se por um lado, talvez a origem do vocábulo não possa ser inteligida fora daquele contexto histórico, por outro, nos parece válida a ideia de que ela transpassa essas gerações a partir do momento em que fenômenos como o *punk* ainda existem em plena atividade no século XXI, apesar de sua propalada morte, que inclusive originou a ideia de ‘*punk is dead*’ vs. ‘*punk is not dead*’, ou seja, uma tentativa de apregoar o movimento ainda vivo, quando na verdade ele nunca morrera e ainda carrega consigo ideais contestatórios.

Fred Zero Quatro, vocalista da banda **Mundo Livre S/A**, e que anteriormente fora idealizador de uma banda *punk* chamada **Serviço Sujo**, cujo depoimento para esta tese se deu em 15 de março de 2024, declara que:

Chegou a um momento em que o punk quase se tornava a nova febre mundial. A própria Patti Smith chegou a abrir shows de grandes estrelas americanas. Mas, ela resolveu casar e ser mãe. O que eu achei uma atitude punk dela. Porque eu quero ficar rica com essa porra? O que é que as gravadoras desistiram e largaram. As drogas. Os caras se detonavam de uma forma. Você

pega Sid Vicious (baixista do Sex Pistols) era o ícone do ícone [...]. No auge, ele aparecia nos talk shows ingleses como se fosse o malvado favorito. “Ele é um cara que fica se drogando o tempo todo. Ele é lindo vejam o cabelo dele”. Ele quase caricato, mas era autêntico. Era ele mesmo. E a sociedade americana amou. Ele virou o selvagem favorito dos Estados Unidos...

Imagem 04: Recorte do Fanzine SOS Punk de 1983, mencionando as bandas Serviço Sujo e Sala 101.



Fonte: Acervo Punk, caixa 38, arquivo 12. Disponível em: <<https://acervopunk.com.br/35-2/>>. Acesso em 06 abr. 2025.

Essa ‘morte’ do *punk* se deve a uma tentativa de apropriação pelo capitalismo, que, em parte, conseguiu seu intento, mas também falhou miseravelmente na totalidade da cooptação. Esse fato demonstra como é complicada a relação entre cultura e o que se chama de contracultura em termos mercadológicos. Ademais, o mercado precisa produzir mortos para

lançar os novos vivos ao estrelato em seus anúncios publicitários. É costumaz nas estratégias comerciais esvaziar arte, incluindo a música, de seu sentido simbólico e sua importância para grupos diversos, transformando-a apenas em algo comercial. Esse ciclo rápido de consumo se assemelharia a uma *'junk music'*⁷, porém existe uma miríade de manifestações artísticas que não se produzem e/ou reproduzem a partir desse viés.

Neste caso, mesmo se pensarmos a contracultura como uma categoria histórica, não poderíamos falar dela no singular. Seria mais aceitável a ideia de contraculturas, sendo aquela da geração de 1968 apenas uma delas, cujo espírito já difere bastante do pessimismo que os *punks* apresentam na década de 1970. Havia nos jovens dos anos de 1960, como assevera Thomé (2016), uma esperança da revolução que não vingou e se perdeu nas brumas da história. As gerações posteriores já são marcadas por fantasmas diversos, entre eles, a ideia de que nada tinha dado certo e de que o mundo continuava à beira um colapso nuclear. Essas angústias podem ser vistas na imagem abaixo, na qual temos uma carta de um participante do grupo 'Ondas Verdes' expondo suas preocupações em 1985:

⁷ *Junk Music* é um termo recente que compara como o segmento musical da indústria segue as mesmas regras do *junk food*. Uma pesquisa realizada por Salimpoor et. al (2009) demonstra a liberação de dopamina quando escutamos música. Em todo caso isso não é relativo apenas às músicas feitas para se tornarem *hits* de sucesso, mas para qualquer gênero que gostemos. No caso das *'junk music'* elas são produzidas aos milhares, separadas por gêneros diversos, mas com o objetivo capturar o ouvinte, por um conjunto fácil de ritmos, harmonia, melodia, forma e texto (Buck, 2013). Aqui vamos apresentar uma contradição: o *punk*, de forma geral, é uma música conceitualmente simples, sem progressão, com letras curtas e mensagens diretas. A questão de separar o *punk* da *junk music* está assentada em seu objetivo, **pois**, mesmo que algumas vezes chegue ao topo de paradas musicais (que são um método de classificar músicas de acordo com a popularidade em determinado ano ou período), as composições não são feitas com esse intuito. Letras de *punk*, em geral, são críticas ácidas ao capitalismo, aos governos diversos, à política e aos aparelhos repressores do Estado. A *junk music*, por outro lado, apesar de apelar para uma forma de fixação fácil da memória, é normalmente um produto esquecível, pois é feita para ser descartada assim que outro *hit* chega para substituí-la. Os efeitos disso a longo prazo ainda serão temas de pesquisas futuras. A noção de *junk music* ainda está em desenvolvimento. Em algum momento poderá se transformar em um conceito, mas, parece-nos aplicável à imensa maioria do mercado fonográfico.

Imagem 05: Carta em que participante do grupo “Ondas Verdes” – que promove discussões sobre a destruição da natureza – comenta sobre os conflitos nucleares e as angústias em torno dessas questões.

Diadema, 6 de agosto de 1985

Meu caro amigo desconhecido

No dia 6 de agosto de 1945, os norte-americanos lançaram a bomba atômica sobre Hiroshima.

Transcorreram 40 anos, pouca coisa mudou.

É triste saber que hoje, EE.UU e URSS continuam se odiando, preparando mais uma guerra.

O infame plano de Reagan, denominado "Guerra nas estrelas", nos traz inseguranças a todas.

Meu Deus, eu não entendo o que eles querem.

Se for deflagrada uma terceira guerra mundial, toda a humanidade se extinguirá.

Meu querido amigo desconhecido, lutar contra os armamentos nucleares, lutar contra uma confrontação nuclear e lutar pela preservação da humanidade.

De seu leitor da revista "Primeiro Jorge", tenho muito prazer em conhecê-lo.

Atenciosa para o grupo ecológico "Ondas Verdes"
Cx Postal 19.161, CEP 01000 São Paulo, SP.

Atenciosa pra mim, OK? Pelo nich, pela pg. Hiroshima, nunca mais.
Bons abraços pra você.

Hiroshima, no more.
Hiroshima, nunca mais.

Adrian
6-8-1985

Fonte: Acervo Punk, caixa 1, arquivo 13. Disponível em: < <https://acervopunk.com.br/35-2/> >. Acesso em: 28 jun. 2024.

Em termos gerais, acreditamos nas contraculturas como movimentos de negação das estruturas dominantes em determinados períodos históricos. Elas surgem enquanto discurso e categoria histórico-sociológica na segunda metade do século XX, exatamente quando a cultura também é assumida como uma mediação chave para transformações históricas. Dessa forma,

sob o perigo de tornar o conceito amplo demais, podemos identificar que as contraculturas estão ligadas a movimentos de resistência à exclusão, que se deram em vários períodos históricos, mas se tornaram gradativamente mais severas entre a formação e consolidação do sistema capitalista.

De acordo com Pesavento (2006), ao se aproximarem dos antropólogos, os historiadores adotaram a concepção de cultura como um conjunto de significados partilhados. Uma produção social e histórica na qual, através do tempo, se comungam valores, modelos de ser, objetos e práticas. Partindo dessa concepção, entendemos que os rompimentos ocorrem justamente quando esses valores deixam de ser compartilhados por meio de processos de exclusão diversos que se dão no seio da sociedade.

Para qualquer dos efeitos, esses processos possuem gradações que devem ser consideradas, pois uma exclusão total inviabilizaria até mesmo o funcionamento ‘normal’ da vida social. É o que ocorre em períodos de guerra nos quais a composição das forças em jogo se torna desigual ao ponto de o conflito armado ser posto como a única forma de resolução de das diferenças. Uma contracultura parece-nos surgir exatamente quando essas nuances deixam de existir e a exclusão se assevera de tal modo em que o choque entre a cultura dominante e suas subculturas chega a um impasse em que o diálogo não é mais possível.

Ainda é necessário considerar o fato de que a contracultura não é uma categoria ligada apenas ao *rock* e seus subgêneros. Cunha (2014) identifica elementos que podem ser pensados para essa ela na literatura brasileira, em um contexto de severo controle no qual se encontravam alguns países da América Latina, quando ditaduras diversas grassaram o continente.

Em geral, posições conflitantes com o *status quo* são exploradas negativamente por veículos conservadores. Apesar disso, Groppo (2021) propõe que a relação entre mídias e a época de contestações juvenis, as quais ele data na década de 1960, foi repleta de questões contraditórias. Para o autor, abordando Meyrowitz, (talvez) a própria mídia teria sido a criadora de uma geração que iria promover as revoltas daquela década.

Utilizamos o advérbio de dúvida por uma certa discordância em acreditar que apenas a mídia tenha levado àquela juventude a um cenário contestador. Contudo, o autor faz um paralelo entre as gerações que estavam acostumadas com o rádio, com mais de cinquenta anos, e entre os mais jovens, que tinham começado a contar com a presença da TV em suas vidas, elencando isso em três momentos distintos: “ouvir para acreditar”, “ver para acreditar” e “sentir para acreditar” (Groppo, 2021, p. 2).

Essa visão nos parece interessante a partir da consideração de que *rock* não é um espetáculo apenas auditivo, mas também visual, além de uma longa lista de experiências com elementos que aumentavam a percepção da realidade (ou entorpeciam essa internalização). Para o autor “Formas em que a participação, além de real, deveria ultrapassar as barreiras do convencional, do racional e do ‘audiovisual’: deveria ser uma participação emotiva, prazerosa, ‘espiritual’ e ‘profunda’” (Groppo, 2021, p. 2).

Groppo (2011) Prossegue afirmando que enquanto alguns veículos de comunicação saudaram entusiasmados o maio de 1968, outros tornaram-se seus inimigos. Resta claro que não é possível entender a comunicação jornalística sem considerar questões como as afiliações ideológicas que esses periódicos possuíam. A priori, é preciso analisar características diversas tais como os contextos históricos nos quais esses veículos estavam inseridos, questões econômicas, dentre outras, como propõe José D’Assunção Barros (2022), para quem essa questão deve ser pensada no sentido de entender a inserção dos jornais em uma rede de concorrência, sendo essa apenas uma das formas de abordar o problema.

Acerca dessa relação, André Dranze, entrevistado em 14 de outubro de 2023, relata que:

Sendo que, nós temos uma ruptura maior com o lance da mídia mesmo, não apenas pelas pessoas do underground, e sim com o que tentam vender para a grande massa, tipo, tanto nós somos perseguidos por isso, como as outras formas musicais e expressões culturais que existem. Então, eu acho que nessa particularidade somos todos unidos e procuramos combater a quem quer nos vender como produtos e ofuscar o motivo pelo qual lutamos e pelo que somos.

O que demonstra que mesmo que a suposição apresentada por Groppo (2011), por meio da análise de Meyrowitz, estivesse correta em algum momento da década de 1960, ela assim não o permaneceu. Os *punks* adotaram para si o rótulo de contracultura ressignificando-o em torno de seus valores ideológicos.

No que tange à TV, por outro lado, dada a quantidade de recursos investidos para a criação de uma emissora, bem como as relações que estão envoltas em sua concessão, considerando que no Brasil elas estão sob o poder do Estado, é provável que tendam a defender o poder instituído. Ainda assim, isso não é uma regra geral pois, durante governos com viés progressista, sabidamente redes de televisão diversas mostraram-se ativamente sabotadoras da institucionalidade no país.

Em todo caso, o que resta a saber é que mesmo que a tendência geral dos veículos de comunicação seja a de estar a favor dos poderes econômico e político, essa é uma questão que tem que ser analisada caso a caso.

Voltando a Groppo (2021), fica subentendido que existe uma questão primordial na imprensa comercial, que versa sobre sua necessidade de explorar o sensacional para poder ser vendável. Portanto, pensamos que apesar de ter um papel de manutenção da ordem estabelecida, como identificado em vários estudos da sociologia da comunicação (fartamente presentes na América Latina), a imprensa, a depender da conjuntura econômica e política, pode trabalhar provisoriamente contra a base que a sustenta.

Obviamente existe uma grande quantidade de análises sobre o papel da prensa latino-americana, as quais se dedicaram autores como Armand e Michelle Mattelart, Jesus Martín-Barbero, Eliso Verón, Mario Kaplún, José Marques de Melo, Luís Ramiro Beltrán, dentre outros. Estão citados aqui sem os anos de suas obras, pelo fato de possuírem uma vastíssima produção sobre a comunicação, havendo estudos do ponto de vista da sociopolítica, das teorias da comunicação e, principalmente da recepção e sua forte influência nos regimes políticos do continente latino-americano. Para nós interessa, por outro lado, identificar o fenômeno *per se* em suas características próprias e relacioná-las ao quadro geral, que é o que move a História em relação a outras ciências sociais. Apesar de não realizarmos um trabalho específico sobre as representações dos *punks* na imprensa local, o que pode vir a ser objeto de outra pesquisa, suas relações com o movimento não foram nem de longe as melhores.

Nesse sentido, voltando à discussão entre cultura, subculturas e contraculturas, acreditamos que as três fazem parte de um ciclo, no qual os conflitos entre grupos diversos da sociedade são postos à prova. Não intentamos criar uma nova ferramenta analítica, mas procuramos estabelecer que tais distinções podem ser observadas por meio das práticas culturais, que podem ser entendidas como aquilo que se consegue realizar de fato, mesmo considerando que existem formas culturais diversas em uma determinada espacialidade.

Então, como é possível perceber, a explicação do parágrafo acima ainda não resolve o problema. Para tornar mais compreensível, vamos pôr da seguinte forma: subculturas e contraculturas não deixam de ser formas culturais assentadas em práticas diversas. É possível entendê-las dessa maneira, a partir do momento em que não são dominantes em uma determinada temporalidade espacial. As subculturas podem, inclusive, ser assimiladas e aceitas pela cultura dominante ou simplesmente deixadas a cargo de si próprias, desde que não ameacem o *status quo*. Em relação às contraculturas, porém, há uma clara agressão, seja midiática, seja pelo aparato coercitivo do Estado, seja pelos valores conservadores da sociedade em geral. Ainda assim, podemos entender essa tríade como uma relação dialética, pois

difícilmente uma forma cultural seria completamente homogênea a ponto de resolver todos os conflitos entre os diversos grupos que compõem do tecido social.

Nesse caso, entendemos a contracultura não apenas como aquele conceito aplicado aos jovens da década de 1960, mas como as formas e práticas culturais alijadas e em conflito com as estruturas dominantes do Estado e da sociedade. Partindo dessa linha, vamos encontrar as mais variadas composições de contendidas entre as diversas componentes sociais: seja com relação as práticas culturais dominantes e as subalternizadas, mas ainda aceitas; seja entre as primeiras e aquelas com quem não existem pontos de diálogo, o que pode resultar em violência simbólica, e/ou descambar para o conflito direto.

Antonio Gramsci (2007) já reconhecia que apenas em cenários de ditaduras explícitas e opressivas uma dominação absoluta poderia ser alcançada. Essa relação, normalmente, teria de ser negociada, ou seja, existir em uma coalização de alianças para que o consentimento passivo das classes dominadas não levasse a períodos de ruptura. Essa aceitação se daria pela obtenção de um consenso acerca do qual a visão de mundo das classes dominantes seria válida para todo o tecido social.

Obviamente, o autor trabalhava a partir de uma visão marxista do mundo do trabalho, porém essa concepção pode ser extrapolada para outros espaços da sociedade, a partir do momento em que quando as classes mais baixas aspiram ao poder, são passíveis de serem controladas e trabalharem em prol dos poderes estruturados. Ou seja, para uma prática cultural figurar como uma subcultura entram em tela elementos como a marginalização e um determinado nível de conflito que, de certa forma, não as impede de possuírem relações com a classe dominante. Já no que tange à contracultura, esse ponto de diálogo costuma ser inexistente.

Não vemos problemas, nesse caso, em adotar para o restante desta tese o conceito de classe, claramente de inspiração marxista, ainda assim, considerando que a economia não é a única base explicativa da sociedade. A análise realizada por vários autores da História Social não é invalidada a partir do momento em que consideramos a cultura como o *locus* principal dos conflitos em um organismo social qualquer. Dito isso, consideramos que a História Cultural não pode prescindir de todos os marcos da História Social quando procura resposta aos seus problemas de pesquisa, pois seria um erro pensar que parte dos conflitos culturais não são também classistas. A questão do deslocamento de uma base econômica para uma cultural apenas tende a conceber que dentro da própria classe trabalhadora também existem contendidas de gênero, de geração, identitárias e várias outras, as quais cabe à comunidade historiadora

perceber e inteligir por meio da análise das fontes históricas. Em suma, a sociedade é o lugar do conflito, e os de base econômica são apenas mais um deles.

1.2 – Identidades

A outra ponta de nossa equação, quando procuramos entender o fenômeno analisado nesta tese encontra-se na questão identitária. Optamos por partir do entendimento de que tanto o conceito de identidades quanto as próprias identidades possuem profunda relação com o momento histórico em que são analisadas. O que possivelmente serviria para definir essa problemática em outros períodos, precisa ser revisto quando tratamos de temporalidades mais recentes, pois, a partir da segunda metade do século XX, relações sociais e culturais se complexificam de tal modo que se torna necessário refletir sobre novas bases para pensar como se dão as relações humanas.

Se no advento do capitalismo industrial as concepções de elite burguesa e classe trabalhadora eram categorias, na maioria das vezes, suficientes para escrever a história, no pós-guerra, a ascensão dos *mass media*, da computação como uma forma quase universal de gerir a economia mundial, dentre outros fenômenos, tornou mais complexo pensar a problemática acerca das identidades. Some-se a isso questões ligadas aos direitos de minorias que não se sentiram ou não eram de fato representadas apenas pelo epíteto de classe trabalhadora. As mulheres passaram a cobrar seu lugar na história e o direito de decidir pelas suas trajetórias; povos diversos passaram a exigir reconhecimento em detrimento dos apagamentos e silenciamentos de historiografias oficiais; bem como os mais jovens passaram a ter protagonismo na construção das sociedades, pois não eram contemplados tanto pela produção acadêmica, quanto pelas decisões políticas.

Esses são apenas alguns dos motivos pelos quais o debate identitário tornou-se essencial para compreensão das pesquisas sobre histórias mais recentes. Diversos campos do conhecimento que vão desde a Psicologia à Antropologia, da Sociologia à História se ocupam de tentar decupar o significado de identidade. Uma questão primordial é que sua concepção é, de cara, dupla. Pode se referir às características que definem o indivíduo, mas também a sua comunidade – que pode significar desde a unidade mais básica, até a mais complexa.

Hall (2006) afirma que um tipo diferente de mudança estrutural vem transformando as modernas sociedades desde o final do século XX. Isso fragmentou paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que no passado forneciam as sólidas

localizações dos indivíduos sociais. Para o autor, esse fato constitui uma crise na identidade, pois provoca um deslocamento ou descentração dos sujeitos.

Não é possível afirmar a qual período histórico Hall se refere de forma genérica como final do século XX, porém, pensamos que essa crise já podia ser sentida muito antes. A ideia de identidade nacional, por exemplo, ignorou vários conflitos internos entre grupos diversos em prol da construção da ideia de um passado comum. O que ocasionou, em casos mais extremos, várias guerras externas e internas desde a formação dos Estados modernos. Porém, em alguns locais como o Brasil, essa busca por reconhecimento advinda de povos ou comunidades silenciadas veio também de outras formas. Algumas delas pela tentativa de inclusão nas agendas políticas culturais e patrimoniais, outras sob formas de protestos pacíficos.

Hall (2006) afirma a existência de três concepções diferentes de identidade, de certa forma simplificadas para um propósito acadêmico. O sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro seria um totalmente autocentrado, o que expressa uma concepção individualista de si. Já o segundo é uma aproximação com a complexidade do mundo moderno, formado na relação com outras pessoas importantes que mediam valores, sentidos e símbolos do mundo habitado por ele. Em suma, a identidade era formada na interação entre o eu e a sociedade. Por fim, o terceiro é uma identidade não fixa, posicional, não definida biologicamente, mas historicamente, e que assume diferentes posições em diferentes momentos. Para o autor (2006, p. 13) dentro do sujeito pós-moderno há “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

É importante enfatizar que consideramos a questão identitária como um processo de construção que condensa questões pessoais, mas também coletivas e que estão balizadas pela cultura e pelo contexto histórico no qual ela se desenvolve, seja por adesão, seja por negação. Chartier (2002), afirma que por posição política ou por crédito social, há aqueles que possuem o poder de construir representações e torna-las aceitas dentro do organismo social. Essa máquina de dominação simbólica, por outro lado, não é completamente efetiva, pois as identidades se formam também pela internalização do que é aceito socialmente. Por outro lado, alguns indivíduos, por motivos diversos que vão desde sua experiência ou reflexões acerca do contexto social e histórico vivido e percebido, podem negar a adesão ao aparato simbólico que os rodeia.

Castells (2018, p. 17), por sua vez, afirma que a “identidade territorial é uma âncora fundamental de pertencimento que não é perdida nem pelo rápido processo de urbanização”.

Para o autor, as nações, enquanto comunidades culturais, são uma trincheira de resistência contra repressão secular de direitos e identidades. Como se refere à questão de identidades enquanto processos de resistência à globalização, sua posição é compreensível, porém, o alvo da resistência não raro é a própria ideia de coalização ancorada em uma unidade territorial, tal como uma nação.

Todavia, em outro momento, ele afirma a existência de três tipos de identidades coletivas, que são a identidade legitimadora, a identidade de resistência, e a identidade de projeto. Essas duas últimas nos interessam particularmente, pois apesar de apresentarmos uma ponderação quanto às ideias desenvolvidas pelo autor, o exercício que é realizado em torno da compreensão dos fenômenos identitários é extremamente válido, principalmente quando assevera que “uma identidade de projeto surge quando os atores sociais, baseados em quaisquer materiais culturais que estiverem disponíveis a eles, constroem uma nova identidade que redefine sua posição na sociedade e, ao fazer isso, buscam a transformação social como um todo” (Castells, 2018, p. 20).

O autor cita como exemplo de identidades de projeto o ambientalismo, que mostrou sua força na década de 1970 – de forma que vários acordos foram firmados e agendas políticas forçosamente tiveram que adotar a preocupação com planeta – além do feminismo e do movimento gay e lésbico, que aos poucos foram colocando a ‘santidade’ da família patriarcal – heterossexual e nuclear construída em torno de um casamento duradouro, alicerce do patriarcalismo – em xeque. Ressalta que esse modelo familiar é hoje mais uma exceção do que regra em boa parte dos Estados Unidos e Europa e que a busca por assegurar direitos iguais a indivíduos acabou por transformar a ideia mais básica de organização humana ao longo da história (Castells, 2018). A juventude dos anos de 1960 e décadas posteriores, por sua vez, já havia levado à frente, de sua própria forma, protestos contra o conservadorismo.

Os movimentos de crítica ao sistema capitalista e suas bases de reprodução ganharam eco em várias localidades e, de forma diversa, em muitos movimentos identitários a partir da segunda metade do século XX. Podemos afirmar que enquanto sistema dominante, tanto do ponto de vista econômico, quanto cultural, o capitalismo esteve durante muito tempo voltado a um modelo de consumo que se amparava em uma sociedade desenhada nos moldes da família tradicional burguesa. A reprodução do sistema se dava com base nessa configuração, portanto, atacar essa formação era uma das premissas de protestos de grupos tais como *beats*, *hippies* e, posteriormente, *punks*. É preciso considerar, por sua vez, que o capitalismo possui um

fortíssimo poder de cooptação, além da capacidade de transformar esses levantes em mercadoria.

Contudo, as formas de protestos aos quais nos referimos acima não eram direcionados apenas ao capitalismo. Movimentos contestatórios diversos surgidos a partir da vaga dos anos de 1960 também tinham como alvo a desilusão com a versão pós-stalinista do marxismo (se podemos assim chamar a versão socialista criada pelo autoritarismo militar que se instalara na antiga União Soviética após a morte de Stalin). Esses já possuíam como característica um fenômeno que marca quase todas as questões identitárias desde então, ou seja, o espalhamento por redes de sociabilidades maximizadas pelo desenvolvimento crescente das telecomunicações e das redes de infraestrutura.

A despeito disso, Benedict Anderson já afirmara em 1983 que todas essas são comunidades imaginadas, pois nada maior que um vilarejo poderia ser considerado uma comunidade real. Para o autor, a diferença entre essas tipologias reside na interação face a face entre seus membros. Até o nacionalismo, nessa acepção, é um tipo de comunidade imaginada por excelência (Anderson, 1991), mas seu conceito poderia ser extrapolado para quaisquer grupos que viriam a se instalar com projetos identitários possuidores de fatores comuns entre membros que não possuem outras formas de interação além dos valores propagados por longas distâncias.

A ideia de comunidades imaginadas assenta-se ainda numa relação com a memória, mas alerta Anderson (1991) para os riscos do esquecimento. Os nacionalismos diversos formados ao redor do planeta foram durante muito tempo a mola mestra das identidades, porém, tornaram-se uma das principais causas de diversos conflitos armados, sendo a componente principal dessas formações identitárias não apenas no sentido de adoção, mas também da repulsa.

Fotografia 01: Protesto de *punks* contra o militarismo em realizado em Natal-RN em 19 de janeiro de 1991, em um evento chamado Sub Consciente 4.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana – Acervo Pessoal.

Na fotografia anterior, vemos um protesto com dizeres militarismo não. Quanto mais armas, mais fome, além de um pedido pela paz. A imagem invoca toda ojeriza que os *punks* sentiam, não apenas em relação à questão militar, mas ao clima de iminência de conflitos armados que foram uma constante entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a existência da Guerra Fria e que estão entre as bases da formação de identidades *punks*.

Ainda devemos lembrar que, de tempos em tempos, em momentos de crise, existem rompantes de nacionalistas e patrióticos que passam a ser utilizados como justificativa para xenofobia e opressão contra minorias diversas, refugiados, dentre outros. Podemos afirmar que esses movimentos, na aurora do século XXI, parecem cíclicos. Quando em tempos mais instáveis, o nacional se exacerba e funciona como uma forma de costurar sentimentos de pertença a algo que coloque parte dos indivíduos em solo firme, seja por meio do apelo cultural, esportivo, imagético e/ou simbólico.

Mesmo que autores diversos considerem a identidade na pós-modernidade como desconexa de valores firmes, parte dos indivíduos de um organismo social parece ainda carecer de algo que os mantenha estáveis, e isso explica parcialmente o recrudescimento da extrema direita em anos recentes por boa parte do planeta, utilizando-se de um grande retorno ao patriotismo e nacionalismo, bem como valores conservadores.

Nesse caso, um último ponto a abordar é o fato de que grande parte do aparato cultural normatizado como formador da identidade nacional foi utilizado nas formações escolares:

Para encerrar esse ponto, diria que, tanto no caso japonês como no exemplo inglês, discerne-se claramente o papel a um só tempo construtor e unificador da cultura da escola, da cultura legítima, e também se vê que essa cultura da escola é uma cultura nacional, ou seja, que a escola e cultura tem a função de integração interna (Bourdieu, 2014, p. 218).

A análise do ambiente educacional como formador de cultura nacional, em grande parte, possui uma relação acerca de como são instrumentalizados os currículos nacionais, principalmente nos níveis mais básicos. Todavia, a escola não deixa de ser um ambiente fértil para troca de ideias, para fomentar o debate sobre assuntos diversos, e a partir dessas interações, também para o surgimento de tribos urbanas que, na era anterior à massificação dos meios de comunicação, tinham esse espaço como principal ponto de encontro.

Neilton José de Carvalho, guitarrista da **Devotos**, cujo depoimento se deu em 11 de julho de 2022, relata que:

Quando foi [19]86, [19]87, a gente fundou uma banda na escola, eu e Peste, com essas influências que eu falei (Nina Hagen, Plebe Rude, etc.), onde eu cantava, vê que bosta... (risos) e Peste já estava querendo tocar bateria, aí em [19]87 eu reencontrei Cannibal. A gente tinha ido pra escola, fomos pra mesma escola saindo do Santa Maria, mas a gente estava meio separado, eu estava mais colado com Peste que com Cannibal que estava com outra turma. Eu e Peste fomos chamados pra tocar com outra banda, mas, no caso, eram pessoas que não estavam mais na escola. Montar uma banda na escola é uma coisa, montar com amigos de fora é outra [...].

O comentário acima demonstra como o ambiente educacional funcionava como formador de valores identitários para os jovens. Na verdade, essa é claramente uma das funções que o Estado destina ao aparato escolar. Porém, as trocas que existem costumam estar para muito além dos objetivos desejados. É bom enfatizar que essa situação ocorria não apenas nas instituições de ensino fundamental e médio, mas também superior.

Essa questão, por outro lado, nos leva a pensar nas conhecidas interferências realizadas pela ditadura militar na educação brasileira. Os currículos escolares foram modificados com a retirada de disciplinas como Sociologia e Filosofia, além de outras alterações como a inserção de uma cadeira servindo de amalgama ao conhecimento de História e Geografia. A tríade formada pelos Estudos Sociais, Organização Social e Política do Brasil (OSPB) e Educação Moral e Cívica (EMC) conferiram “nova configuração ao ensino das humanidades no contexto de uma pedagogia autoritária de ênfase na tríade ‘formar’, ‘cultivar’, ‘disciplinar’” (Martins, 2014, p. 37)

O cultivar tem uma relação direta com o que debatemos no início deste capítulo, ou seja, a ideia de cultura como cultivo. Despertar o sentimento de pertença, o civismo, a obediência ao

Estado e suas leis, bem como aos poderes constituídos estava ou está na ordem do dia para regimes autoritários e antidemocráticos, afinal, seguindo a ideia de Bourdieu, a dominação simbólica tem melhores resultados quando dispensa o uso da força física.

Esse debate torna-se salutar para o entendimento do *punk* enquanto fenômeno que aporta no Brasil ainda na ditadura. Como afirmamos anteriormente, acreditamos que uma identidade se dá não apenas por adesão, mas por repulsa a determinada formação política, institucional ou econômica. Esse sentimento de ojeriza estava muito presente em várias composições do cenário nacional no período militar. A luta contra o regime parecia, por vezes, confundir-se com sentimentos de antipatriotismo e antinacionalismo que passaram a ditar a composição de grupos diversos, seja de resistência armada ou puramente ideológica.

Essa repulsa é bem comum no grupo analisado. Há inúmeras letras de músicas nas quais o patriotismo e o nacionalismo são fortemente renegados, bem como o militarismo, além do uso daquela estética para subversão, que é um fenômeno bem próprio dos *punks*. Na linha da ideia desenvolvida por Groppo (2021), acerca de ‘sentir para acreditar’ podemos falar do que Maffesoli (1998) chama de comunidades emocionais. O autor argumenta que o individualismo foi durante muito tempo colocado como um doxa para explicação de vários processos da pós-modernidade.

Talvez isso seja ainda mais presente anos após a chegada da internet, quando se asseverou a visão acerca da individualidade como fatal, mas, algum tempo depois, foram necessárias novas análises. Podemos afirmar que algumas ferramentas arcaicas da grande rede, desde o início de sua popularização, já eram utilizadas para comunicação e formação de grupos e comunidades, tais como o IRC (Internet Relay Chat de 1988), ICQ (*I Seek You* de 1996), dentre outras. Uma forma diferente de socialização surgia então. Permitia a pessoas de todo o mundo que tivessem contato entre si, formando grupos por afinidades. Atualmente, um dos grandes usos pessoais da internet se dá justamente por meio das redes sociais, ou seja, um tipo de contato mediado, mas ainda assim, uma forma de socializar.⁸

Os *punks* tentavam contato desde sempre com parceiros de outras localidades. O meio primordial utilizado foi o envio de cartas e elementos da cultura material para outras cidades, estados e mesmo países, porém não só. Havia, dentro das dificuldades, um trânsito entre bandas de outros estados para o Recife, de cá para outras paragens.

Acerca de fatores de união, Amadeus afirma o seguinte:

⁸ Por vezes, o uso da tecnologia vai aparecer nessa tese, pois ela impacta na forma de socialização e nas redes de sociabilidades a partir do advento dos computadores pessoais. As redes como IRC e ICQ são problemáticas, no sentido de que são preferidas por *hackers* e outros grupos cometem atos ilícitos utilizando-se da internet.

Aonde você se sentia que gostava de verdade. Pra você ser punk em Pernambuco, você tinha que gostar realmente, porque já começava a pressão dentro da sua residência [...] daí em diante, você era um cara tratado como doente, louco. As pessoas não aceitavam devido à forma de você se vestir [...] pra você se aceitar como punk, você tinha que ter muita força e muita resistência. Era isso que fazia a unificação da galera. De dizermos: nós somos punks e vamos lutar pelo nosso ideal.

As trocas de cartas, inclusive, relatavam que as dificuldades sentidas pelos *punks* recifenses, não era uma exclusividade da cidade. No documento abaixo, de Jaime (Jayme) Catarro, vocalista da banda **Delinquentes**, de Belém do Pará, endereçada a Francisco Carlos Farias de Santana, do Recife, traz relatos sobre as adversidades:

Imagem 06: Carta de Jaime (Jayme) Catarro (Belém-PA) para Carlos (Recife) em algum momento do final da década de 1980.

OI CARLOS,
 PORRA, INFELIZMENTE NÃO DEU PRA TIRAR XÉROX, MAS
 VOCÊ VIU NOSSA SITUAÇÃO. AS VEZES NÃO TÍNHAMOS
 NEM O QUE COMER.
 ESTAMOS PREPARANDO UM FLYER SOBRE A COLETA-
 NEA, MAS AGORA ANDO MEIO SEM TEMPO, TALVEZ NA
 PRÓXIMA TE ENVIE. SÓ O QUE POSSO TE ADIANTAR É
 QUE FOI ALGO FEITO NA GARRA, TODO ESFORÇO ERA POU-
 CO. VOCÊ VIU O QUE PASSAMOS EM RECIFE. NÃO FARIÁ-
 MOS ISSO SE NÃO FOSSE POR UMA BOA CAUSA.
 AQUI AS COISAS TÃO CAMINHANDO...
 O MOV. PUNK ESTÁ UNIDO E ATIVO COM A JUVENTU-
 DE LIBERTÁRIA, E ISSO É MUITO BOM, POIS ESTAMOS
 ARTICULANDO VÁRIAS AÇÕES EM CONJUNTO, DEVE SER O
 CLIMA DO ENCONTRO, NÃO SEI, MAS ESPERO QUE PER-
 DURE PARA SEMPRE.
 DIA 08, MARÇO É DIA DA MULHER, A J.L. ESTÁ
 ARTICULANDO PANFLETAGENS NA PORTA DE ALGUMAS
 FABRICAS ONDE TRABALHAM MULHERES, ESPERO QUE DE
 CERTO, SENÃO O QUE PREVALECERÁ SERÃO AS MANIFES-
 TAÇÕES DE PARTIDOS, COM SEU CLARO REVANCHISMO
 FEMINISTA,
 LEGAL ESSA SUA VIAGEM AO SERTÃO, JÁ PENSEI EM
 SAIR EM UMA DESSAS E IR PRO MATO. AQUI TEM UM
 CARINHA QUE SEMPRE VAI
 E QUALQUER DIA DESSAS EU VOU COM ELE, AQUI PELOS
 CAMINHOS DA MAREMÁ A POPULAÇÃO RIBEIRINHA, NÃO SEI
 SE JÁ OUVIU FALAR, PENSEI EM FAZER UMA ESPÉCIE DE
 ENTREVISTA OU ALGO PARECIDO.
 ESCUTA? DEIXEI 2 FITAS COM NADO. VOCÊ JÁ PEGOU?
 UMA É P/ GRAVAR AS BANDAS DAÍ. (MAS SÓ SE VOCÊ
 AINDA NÃO TIVER GRAVADO O PSYCHICO, SE JÁ GRAVOU TODO
 BGM), A OUTRA É A INFECTO HUMANO, NOSSA DEMO,
 PARA O CASO DE ALGUÉM AÍ QUERER GRAVAR, COMO VOCÊ
 QUE GRAVA P/ A GALERA, ACHEI MELHOR DEIXAR COM VOCÊ,
 OK? COBRE DE NADO.
 BOM, FICO POR AQUI. O CARTAZ E O FLYER MANDO NA PRÓXI-
 MA, FALOU? - É QUE INFELIZMENTE NÃO POSSUO EM MÃOS,
 JAIME CATARRO - FAÇA O POSSÍVEL P/IR P/ O ENCONTRO.

Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Como é possível observar na carta, por vezes era difícil produzir e reproduzir fanzines, *flyers* e outros elementos que compunham a cultura material dos *punks*, posto que, em algumas oportunidades faltava recursos até para a subsistência. O documento não está datado, mas é de algum momento do fim da década de 1980, considerando que menciona um cassete (K7) com a demo *Infecto Humano* de 1988. Ainda assim, emissor da carta relata as contendas que eles passaram em Recife, além de mencionar ações de organização do movimento *punk* em torno da questão das mulheres nas fábricas, pela proximidade do dia 08 de março, rechaçando a colaboração com partidos políticos. A carta ainda menciona o interesse do emissor em receber uma demo com as bandas de Recife, demonstrando que essa colaboração ia, inclusive, além das fronteiras da Região Nordeste.

É possível observar então, que mesmo sendo excluídos por parte do tecido social, os *punks* encontravam na união de suas crenças, visuais e ideias, os fatores de sua comunidade e essa questão não estava limitada às fronteiras geográficas, pois ainda importava bastante o senso de pertencimento local. Luiz Antônio Neves (mais conhecido como Nino), responsável pela bateria da banda **Câmbio Negro H.C.**, que nos cedeu seu depoimento em 26 de agosto de 2023, afirma que havia um tensionamento social com relação aos *punks*, porém, eles também não faziam questão de não provocarem. O mesmo relata que em alguma quinta-feira do final dos anos de 1980, eles entraram em conflito com ‘playboys’ que estavam em uma feira na frente do Clube Português do Recife (localizado no bairro dos Aflitos):

A gente chegou lá, um monte de gente de cabelo pra cima, espetado com fixador, com cinto de pirâmide, corrente [...] aí jogaram cerveja na gente. Então, revidamos. Pegamos um copo de cerveja e dissemos: vamos mostrar como se joga cerveja corretamente. Cada um pegou uma cerveja e jogamos todos de uma vez só. Aí eles foram pro meio rua e pensamos: agora a gente tá fodido, porque a gente tinha dez e eles tinham trinta. Eis que nosso amigo Bolo Cru, um cara baixinho e gordinho, mas que era o único que tinha uma corrente, ele pegou a corrente, dobrou, deu uns dois passos, e deu umas porradas de lado no asfalto, saindo aquelas faíscas e aí ninguém entrou, ficou todo mundo parado, ninguém entrou... Foi melhor assim, que ninguém brigou, ninguém se machucou, ninguém passou vergonha [...].

A última parte do relato foi dada entre risos, pois se sabia que além da desvantagem numérica, e era sabido por qualquer *punk*, que caso a polícia fosse acionada, o tratamento para com um grupo de jovens de classe média e para com os *punks* seria, no mínimo, desigual.

Em outro momento, Nino fala que:

Era assim, pô. Era tenso. A gente teve uma vez que foi tocar em Paulo Afonso, na Bahia que a polícia deu o recado, se pegasse a galera de coturno, iria tomar os coturnos, aí tava a galera tocando descalço, foi tenso demais. Era assim, cara. Hoje em dia a gente é mais exigente, por incrível que pareça, é mais

conhecedor dos direitos que tem [...]. Acho que mais que o aparelho repressor era o preconceito mesmo. [...] Um evento que inclusive eu produzi, que foi o Encontro Antinuclear, que aí, no meio do festival, a polícia chegou e disse que ninguém mais tocava. Parou e acabou o show, foi de [19]88 [...].

Fred Zero Quatro, que também participou da ação acima, ainda relata em outro evento, que o mesmo não sabe precisar se relativo ao Colégio Salesiano ou Marista, ambos de classe média, localizados no Centro do Recife, em que os ‘*punks raiz*’, como ele intitulava seu grupo, não gostaram muito de uma ideia de promoção de uma ‘*festa punk*’:

Tinha uns estudantes promovendo uma festa de ex-alunos, cujo tema era punk. Meu irmão, a gente não foi convidado. A gente não ia ser convidado, mas a gente foi. E aí foi caso de polícia, velho. Eu me lembro que comprei uma corrente nova, um cadeado, e a galera marcou um encontro e tomou todas, antes mesmo da festa começar. Antes de chegar os primeiros convidados, a gente já tinha quebrado tudo[...]. Foi escândalo, queriam expulsar a gente da área. Ai a gente começou a ouvir sirene de polícia e saiu correndo. Então, o punk do Recife era punk de boutique? Isso foi o que se divulgou...

Os relatos de embates com as forças policiais são constantes em quase todas os depoimentos que coletamos. Se por um lado, isso era uma ameaça constante aos *punks*, principalmente enquanto trajados como tal, por outro, representava um dos fatores identitários do grupo e de outros da cena *underground*, pois apesar de menos propensos a problemas o aparato coercitivo, o público afetivo do *heavy metal* também não gozava de muita simpatia dos poderes instituídos. Em suma, a repressão policial acabava por se tornar um dos ‘cimentadores’ da identidade de grupo.

Quando lidamos com a questão ideológica, em que pese a conotação negativa que recai sobre o adjetivo enquanto ideia de falseamento da realidade, também temos que considerar que ela não pode ser dissociada da ideia de formação identitária, sendo possivelmente calcada em uma base real, ou pelo menos em um aspecto importante das representações que os indivíduos fazem sobre suas condições materiais de existência.

Debrun (1990) enxergava uma crise na ideia de identidade nacional, todavia considerando que esse discurso, seja do espectro político da direita ou da esquerda, poderia alcançar certa ressonância popular, pois se inseria numa rede complexa de práticas de dominação. Diferente do que Gramsci postulava como nacional-popular, ou seja, sentimentos comuns a todos, o discurso brasileiro acerca do nacionalismo era artificial, postiço, logo precário, mesmo considerando a pressão exercida por aparelhos ideológicos de Estado.

Hall (2006), baseando-se em Laclau, afirma que as sociedades de modernidade tardia são caracterizadas pela diferença, divisões e antagonismos sociais, que produzem variadas

posições de sujeitos, ou seja, de identidades para indivíduos. De maneira geral, quando observamos a peculiar história dos países da América Latina, vemos por um lado a aceleração dos processos de industrialização – a partir do momento em que o corolário neoliberal fora sendo implementado como um rolo compressor, com financiamento, apoio e influência norte-americana – mas, por outro, é possível ver como isso agudizou as relações sociais já conflituosas.

Por outro lado, o conceito de modernidade tardia, que seria um estágio entre a modernidade e a pós-modernidade, não pode ser completamente aplicado aos países latino-americanos – nos quais em boa parte ainda residiam práticas arcaicas com formações sociais modernas em seus grandes centros, esses diretamente influenciados pelos países de capitalismo avançado – porém apresenta algumas semelhanças, a partir do fato de que os antagonismos sociais nunca foram resolvidos.

Todavia, essa constatação não difere daquela realizada por Bourdieu (2014), acerca do fato de que modernidade e arcaísmos não foram questões excludentes, quando analisara a formação de estados nacionais. Ou seja, o conflito entre o moderno e o arcaico permaneceu como uma tônica apresentando nuances de acordo com o grau de implantação do capitalismo ocidental.

Portanto, a formação de identidades na América Latina nunca seguiu a ideia pensada por muitos sociólogos outrora, acerca de um todo unificado e bem delimitado, como explica Hall (2006), mas ocorria de forma descentrada, havendo um esforço estatal para selecionar os itens que fariam parte desse projeto nacional, que fora alcançado com dificuldades devido às configurações internas que tentavam acomodar as formas tradicionais, enquanto processos de resistência, e as formas modernas desejadas por parte do poder político-econômico; mas que não raro não conseguiram completa efetividade, por ignorarem as agudas desigualdades e processos de exclusão vigentes.

Enfatizamos que abordar essa questão não parte apenas de uma situação externa, e pode ser identificada nos *punks* formados nessas localidades, enquanto grupos identitários, pois apresentam fortemente uma ojeriza à ideia do nacional. Como referido anteriormente, esse é um dos pontos normalmente atacados por aqueles grupos, nos espaços nos quais aportaram, considerando que estavam cientes do que era silenciado na busca da formação da identidade comum de uma nação.

1.2.1 – Identidade cultural

Para Hall (2012), a identidade é um conceito em crise, uma espécie de rasura, mas que não foi superado dialeticamente, portanto, não existindo até então outros para substituí-lo, não há o que se fazer se não continuar a pensar com ele. Previamente discutimos, em face do nosso objeto, como a questão identitária está baseada numa adesão ou negação, por parte dos sujeitos envolvidos, posto que não acreditamos em um conceito subjetivado de forma completamente acrítica pela força do aparato simbólico que os rodeia. Para isso, precisamos fazer uma distinção entre cultura e identificação. Enquanto a primeira presume as relações e práticas envolvidas em um determinado momento histórico, contexto espacial (ou não)⁹, que pode envolver questões de etnicidade, parentesco, relações econômicas e mesmo aquelas impostas como comuns pelos grupos dominantes; a identificação trata da aceitação ou não pelos indivíduos.

Hall (2012, p. 105), baseando-se a Foucault, diz é preciso pensar numa “reconceitualização” do sujeito e que isso deve ser feito considerando sua nova posição dentro do paradigma: deslocada ou descentrada:

Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da *identificação*, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer.

Outra questão que é levantada pelo autor na referida obra, é que a identificação não é um processo simples de incorporação, mas que está ligada a condições determinadas de existência que incluem recursos materiais e simbólicos para compreendê-la, ou seja, ela é condicional pois está alojada numa contingência. Essa é uma questão também identificada por Thompson (1981), em seu conceito de experiência, quando assevera que não é possível entendê-lo sem levar em consideração a questão da realidade material.

Em concordância com o Hall, pensamos que esse processo de subjetivação de uma cultura também depende do lugar que o sujeito ocupa. Em outras palavras, não é possível considerar que a identidade do indivíduo dentro de *lócus* social seja igual a de seus ‘semelhantes’, pois depende de condições que variam desde o gênero, a geração, a posição

⁹ Já discutimos previamente a questão de identidades desterritorializadas. Poderíamos citar exemplos como o feminismo e o ambientalismo, porém, existem vários movimentos em torno de questões diversas, sejam étnicas, de gênero, ou mesmo de projetos, na terminologia de Manuel Castells (2018), que não presumem a identificação geográfica entre seus integrantes. O próprio nacionalismo pode ser colocado nesse bojo, pois permitiu a identificação de pessoas cujo reconhecimento face-a-face seria impossível na maioria dos casos.

econômica, até mesmo sua relação com o restante do entorno, além do processo de subjetivação e tomada de decisões etc.

Nesse sentido, Hall (2012, p. 190) retoma a si mesmo em 1990, quando define uma identidade cultural como um “eu coletivo e verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus – mais superficiais ou mais artificialmente impostos – que um povo, ou uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum”. Todavia, existe uma inovação no pensamento do autor, que reside no fato de conceber a identidade como uma sutura entre discursos e práticas que interpelam os sujeitos para assumirem determinados lugares, considerando os processos que produzem subjetividades.

Como isso se comporta no caso de uma identidade de projeto e da identidade de resistência, tal qual pronunciando por Castells (2018), é um ponto a ser discutido. Essas identidades que buscam uma transformação social que parecem assemelhar-se ao que García (1990) chama de contracultura. Algo que chega a um conflito não solucionável com as práticas dominantes. A própria contracultura, por sua vez, pode ser concebida como uma forma cultural que tenta sobrepujar outra que assumiu o lugar de dominação. A posição de cada indivíduo nesse jogo depende como ele realiza essa sutura ou acomodação entre o social e o pessoal, e de como sua experiência vai permitir representar sua realidade social.

Acerca desses fatores união, considerando a realidade social de nossos depoentes, Ailton Fernando Guerra (mais conhecido como Ailton Peste, ou simplesmente Peste) – cuja escuta se deu em 20 de setembro de 2023, baterista durante décadas da banda **Matalanamão**, hoje pedagogo e administrador do Museu Chico Science – afirma acerca do final dos anos de 1980 que:

Essa era a época dos fanzines, os fanzines tavam em alta. A gente recebia fanzines e as fitas cassetes, às vezes, dentro da carta, a gente recebia fanzines de João Pessoa (Paraíba), de Natal (Rio Grande do Norte), bandas dos movimentos de lá. E mandávamos as informações daqui, então essas coisas iam circulando [...]. Eita, cara, banda de João Pessoa, aquela coisa grind, underground, totalmente underground. Tô te falando uma coisa que não tem nada de bonitinho... Até a gente fazer ela [a carta], botar a fitinha dentro do envelope, ir lá no carteiro, cara, pagar uma grana, rezar pra chegar ao destino. Depois de tantas semanas a gente recebia a carta de resposta “que massa”, era uma felicidade também receber uma carta de João Pessoa, de Natal, uma banda do Ceará [...].

Sobre o trecho transcrito acima, entendemos que os *punks* buscavam práticas que de alguma forma subvertessem desde sempre a indústria musical. Procuravam empreender sua própria forma de comunicação por meio dos fanzines, já que eram ignorados pelas revistas comerciais voltadas mercado musical. Também se utilizavam das fitas cassete para divulgar

suas músicas, enviando-as para outras localidades por meio dos correios. As fitas ainda serviam ao propósito das cópias de material protegido por direitos autorais. Ou seja, as práticas do grupo, identificadas em vários trabalhos ou depoimentos realizados pelos *punks*, demonstram além da independência relativa às regras estabelecidas, a utilização de ferramentas de infraestrutura do mercado para seus próprios fins.

O conceito de experiência de Thompson (1998, p.182) também condiciona as reflexões realizadas pelos sujeitos às determinações sociais que os cercam. Porém, o autor tem o cuidado de utilizar o ‘nem sempre’, para demonstrar capacidade de reagir (ou não) a isso. Os estudos sociológicos durante muito tempo trataram da dualidade entre agência/estrutura como fundantes de seu pensamento. Nos parece mais adequado, no período situado a partir da vaga dos anos de 1960, pensar que o resultado dessa equação nem sempre pode ser dado por uma dualidade.

Em todo caso, o pensamento de Bourdieu (1996) de que no *campo* – ou seja, um espaço estruturado no qual agentes competem entre si por uma posição que os projete como detentores do poder – e nas lutas simbólicas onde a interação entre estrutura/agência determina o direcionamento dos fenômenos sociais – precisa ser problematizado pelo contexto histórico-cultural e identitário. Podemos afirmar, observando o *punk* e outros movimentos contraculturais, que determinados indivíduos não se enquadram em nenhuma busca por equilíbrio dentro do que o autor define como campo. Eles, que muitas vezes são chamados de desviantes, parecem propor projetos radicalmente diferentes da disputa de poder, buscando a total desestruturação daquilo que os rodeia, para daí fazer surgir algo novo.

Esse parece ser o pensamento que ora é tomado como contracultura (pensando-a como um movimento ordenado), ora é tomado como desvio (pensando nos que não se enquadram), mas que pode ser entendido como promotor de uma disrupção social. Há indivíduos que parecem, dentro de uma racionalidade própria, rejeitar tanto os valores fundantes do pensamento moderno, quanto o enquadramento do que se convencionou como pós-modernidade. Obviamente seria ingênuo acreditar que as estruturas não têm poder de determinação, pois devemos lembrar que se elas não agem pela violência simbólica, podem apelar para o uso da força física em última instância. Nos momentos de crise, as estruturas se tornam mais duras contra as classes menos abastadas, como explica Hall (2003).

Ainda assim, boa parte do pensamento ocidental busca uma forma de explicação que torne organizável esse caos. As inúmeras experiências vividas no cotidiano, para nós, seriam mais bem descritas por épocas de equilíbrio relativo – relacionados com boas condições

econômicas e políticas em cada um desses espaços temporais – *versus* períodos caóticos que ocorrem em tempos de conjunturas adversas. A própria normatividade pode ser posta em xeque por fatores que escapam ao controle de governos e poderes constituídos, tais como epidemias, acidentes climáticos, grandes quebras econômicas, dentre outros. Nesses entremeios, todo jogo social pode entrar em colapso e o que vamos chamar de ‘pactos identitários’ podem ser desfeitos.

O que Hall (2012) propõe é que o sujeito deva ser lido dentro de uma identidade descentrada e deslocada, pois essa parece ser uma característica marcante do mundo ocidental após os anos de 1960. Não à toa isso provocou profundos debates até mesmo na forma de se pensar e produzir a historiografia. Projetos como uma História total foram abandonados e a proposta foi entender a cultura como algo mais próximo às práticas de determinados grupos, sociedades e povos. Em suma, debater a identidade dentro da cultura e inter-relação desses processos como uma espécie de sutura.

Ainda assim, a questão da identificação ou não, com aquilo que se busca enquanto identidade, parece ter um fator preponderante. André Loreno, acerca do *punk*, relata que:

É uma questão de identificação, não é uma coisa que vai procurar público não, o público que vai procurar o punk, por identificação e problemas familiares, depressão, repressão, falta de liberdade assim no meio, muita gente foge do machismo, do sexismo, tá ligado, velho? Punk é tipo uma coisa assim, que pra mim, me libertou muito, me transformou muito, velho. Em termos de leitura, o *punk* me instigou mais a ler, aquela coisa de faça você mesmo, isso é muito foda...

Então, como podemos observar, a questão da identificação é primordial para entender como os sujeitos se situam dentro de um mosaico de identidades urbanas, que surgem a partir da segunda metade do século XX. Por vezes, esses grupos aparecem e desaparecem na mesma velocidade, porém muitos deles podem perdurar, como é o caso dos *punks*.

1.3 – Memória

A próxima componente dessa teia que propomos diz respeito à memória. Apesar de termos realizado uma separação em subcapítulos, ela poderia perfeitamente ser discutida juntamente com a identidade, porém, para efeito de organização, preferimos abordar o aparato teórico de cada uma das categorias de forma distinta, mas sempre fazendo interrelações entre elas.

A memória é algo necessário para que o organismo consiga se relacionar com o meio social (García, 1990). Ela é um processo natural, mas também social. Biológico porque depende

do código hereditário do sujeito, de sua idade, de suas condições de vida e saúde, dentre outros processos, porém social porque toda essa informação se conserva (ou não) com base nas condições materiais de existência. Enquanto social, ela também é uma das molas do processo identitário.

Em sua designação mais habitual, vulgar e cotidiana, memória seria um processo parcial e limitado de lembrar fatos, ou mesmo aquilo que um indivíduo representa como passado. Barros (2011, p. 317-318) ressalta a problematização biológica da memória humana, que, localizada no hipocampo, seria um processo impreciso, que envolve “esquecimentos, distorções, reconstruções, omissões, parcialidades, hesitações”. Não obstante, o hipocampo pode ser afetado por diversos transtornos de ordem psiquiátrica, que podem alterar as condições de reter ou não fatos do passado.

A memória tem passado mais recentemente a ser compreendida como um processo ativo, dinâmico, complexo e interativo. Também não recente é a ideia de que a memória individual envolve importantes dimensões coletivas. Esse fato se deve a várias questões, dentre as quais a própria narração de uma lembrança, que é realizada utilizando a linguagem, que é antes de tudo um processo comunicativo e social (Barros, 2011).

Ainda assim, Maurice Halbwachs (1968) já alertava, desde a primeira metade do século XX, para as relações entre memória individual e coletiva. Sendo ele um dos primeiros teóricos a pensar o tema, considerava que a memória individual não é inteiramente isolada e fechada, pois frequentemente precisa apelar para a memória de outros, se reportando a pontos de referência que são fixados pela sociedade. Continua afirmando que a memória individual, para funcionar, precisa de palavras e ideias que não foram inventadas pelo indivíduo, mas tomadas de empréstimo do seu meio.

Neilton relata que:

Cannibal escreveu um projeto pra um edital, pra a gente sair pelas escolas falando exatamente o que a gente está falando aqui, do que foi e como foi a gente chegar a 25 anos de banda, fazendo o que a gente fazia e vindo de onde a gente veio. E teve lugares que a gente foi, Muribeca, lugares que a gente retornou com esse projeto e que a gente não sabia que tinha passado ali. Alguém chegou com um cartaz: “olha cara, vocês tocaram exatamente aqui”. Pra tu ter ideia de quantos lugares a gente passou na cidade tocando... de fato estava o nosso nome e nome do lugar no cartaz, isso por volta de 1988 e 1989 e a gente nem lembrava mais.

Ou seja, a memória reconstituída no trecho do depoimento acima veio a partir de do meio, e não porque os membros da banda lembravam de certos acontecimentos, havendo um apelo para o social, que também é parte da memória individual.

Halbwachs (1968, p. 55) nomeia duas categorias nesse processo que são a memória pessoal ou autobiográfica e a memória social ou histórica. “A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral”. Meyer (2009, p. 33), por sua vez, aponta para um inconveniente da relação entre história e memória: “A memória, às vezes, nos trai. Aparentemente não registra ou não quer registrar o que ocorreu, mas vai construindo uma ideia aproximada desse acontecer”. Em todo caso, a autora aponta que o objetivo da memória e da História é o de lutar contra o esquecimento, de impedir que uma memória se esvaia, e com seu término, percamos o rumo.

Michell Pollack (1992) aponta que a memória é um elemento constituinte tanto da identidade individual como coletiva, pois atua tanto no sentimento de continuidade de uma comunidade, como em sua coerência coletiva e de seus indivíduos. A análise do autor parece-nos ligada a uma realidade bastante perceptível, pois remete ao fato de que há valores em disputa em conflitos sociais e/ou intergrupais, principalmente aqueles que opõem grupos políticos diversos.

Portanto, a memória mesmo quando individual não prescinde de ser um processo social e coletivo, ao encontro do que Halbwachs já afirmava por volta das décadas de 1920-1930. Existem elementos constitutivos que Pollack (1992) enumera, aparecendo em primeiro lugar os acontecimentos vividos pessoalmente e em segundo acontecimentos vividos ‘por tabela’, ou seja, pelo grupo ou pela coletividade que a pessoa se sente pertencer.

Por outro lado, pensamos que a questão do pertencimento dialoga com a escolha, ou seja, a capacidade de decidir fazer ou não parte de determinada comunidade ou grupo. Isso levanta um ponto a ser discutido mais à frente: quando não há relação de proximidade geográfica entre uma determinada formação identitária, quais são e como funciona a internalização dos fatos tidos como marcos fixantes de uma memória coletiva?

Para essa questão, Pollack (1992) propõe que por meio da socialização política ou histórica exista um fenômeno de projeção ou identificação com determinado passado que seja tão forte, ao ponto de podermos falar numa memória quase herdada. Ainda propõe que essa memória pode ser transmitida por vários séculos com alto grau de identificação para o caso de eventos traumáticos. A seguir, descrevemos um caso interessante ocorrido com um grupo de origem no Alto José do Pinho.

Ao historicizarmos grupos como os *punks* e outros ‘habitantes’ do *underground* recifense, que carregam, entre outras características, uma relação dual com o entorno social, sendo muitas vezes tratados como loucos, ou mesmo agredidos pelo aparato coercitivo estatal,

podemos ver bem como os acontecimentos vividos por tabela podem parte de sua memória e identidade.

O grupo de *rap* **Faces do Subúrbio**¹⁰, que tem músicas influenciadas pelo também *hardcore* (subestilo do *punk*) e outros ritmos regionais, como é próprio daquela localidade da zona noroeste¹¹ do Recife, sempre frequentou os mesmos cenários das bandas *punks*. Em uma de suas apresentações, ele fora retirado do palco no ano de 1997, no Parque de Exposições de Animais, no bairro do Cordeiro. Os policiais militares de plantão não gostaram da letra da música *Homens Fardados*, algemando Zé Brown, Tiger e Garnizé (integrantes) e os levando para a delegacia. Até mesmo o secretário de imprensa do então governador Miguel Arraes fora levado conduzido (Jornal do Comércio, 2020). Esse fato consta na memória de coletivos diversos do *underground* recifense, mesmo daqueles que não estavam fisicamente presentes no evento. Em qualquer conversa aleatória, quando se cita as querelas com o aparato policial, o a interrupção e da prisão dos integrantes do **Faces** vem à tona. O fato acima referido, acabou por se tornar uma memória coletiva por tabela, mesmo para quem não estava presente naquele momento.

Nessa mesma linha, podemos pensar que os meios de comunicação de massa – que serviram bastante à divulgação da propaganda de Estados totalitários ou autoritários, e até hoje são motivo de controle em regimes não democráticos – ajudam a propagar imagens como sendo de uma memória comum a determinada composição social. Em regimes democráticos, por sua vez, essas ferramentas podem ser utilizadas para comunicação e transmissão de eventos, lembranças e aparatos simbólicos que são caros a determinados grupos, normalmente aqueles que possuem o poder de tecer representações.

Além de acontecimentos, Pollack (1992) propõe que personalidades também fazem parte da formação de memórias, e, para além daquelas encontradas no decorrer da vida, outras podem ser adicionadas por contiguidade. O autor ainda aborda a questão dos lugares que estão particularmente ligados às lembranças pessoais, mas que podem não ter apoio no tempo

¹⁰ Convém enfatizar que bandas como Faces do Subúrbio, Planet Hemp e outras do rap/hip hop brasileiro nunca praticaram apenas esse estilo. É comum que várias músicas desses grupos possuam uma influência grande do *rock/hardcore punk/metal*, influenciados parcialmente por grupos internacionais como Body Count (EUA) e Rage Against the Machine (EUA). Existe uma salada musical conhecida por rótulos como *rap rock, funk rock, rap metal, rapcore* etc. demonstrando que esses grupos nunca se prenderam apenas a um estilo ou subgênero apenas. Em suma, a ligação entre esses estilos musicais foi uma realidade nos EUA desde cedo, mas com a participação e protagonismo, por vezes, de comunidades latino-americanas e afro-americanas tendo influenciado outras realidades ao redor do mundo.

¹¹ Aqui estamos usando a definição oficial das RPAs, porque, normalmente qualquer habitante do Recife vai se referir ao Alto José do Pinho, Casa Amarela etc. como zona norte.

cronológico, pois é possível considerar os espaços públicos tais como os locais de comemoração, monumentos etc. além de áreas distantes que não façam parte do recorte cronológico e geográfico do indivíduo.

Em todo caso, a memória não é um processo contínuo, muito menos linear. Ela pode sofrer interrupções, silenciamentos, esquecimentos ou projeções que podem ocorrer por herança, mas também devido a eventos coletivos, lugares e/ou personagens. Assimilações entre a vida pública e privada também são possíveis. Todas essas reflexões realizadas Pollack (1992) tem como base a coleta de histórias de vida a partir de depoimentos de pessoas diversas.

A via possível é considerar todos esses aspectos na produção científica, dado que existem vários estudos demonstrando a questão da seletividade da memória. Em suma, nem tudo fica gravado. E quando recordado, pode sofrer distorções. Isso também é importante para a memória social ou coletiva, pois, em prol de um senso de comunidade, fatos diversos podem ser intencionalmente silenciados, porém, por vezes, são exatamente o objetivo das pesquisas históricas.

Delgado (2003, p. 18-19) afirma que entre história e memória existe uma clara distinção, todavia essa distinção não as opõe. O que distingue ambas é a natureza de estratégias. A memória tem uma extensa potencialidade, que ultrapassa mesmo o tempo de vida individual, a partir do momento quem é construída através de gerações e inúmeras formas narrativas de um tempo que antecede a vida de uma pessoa. “Nessa dinâmica, memórias individuais e memórias coletivas, fundem-se e constituem-se como possíveis fontes para a construção do conhecimento histórico”.

Essa produção do conhecimento deve considerar que os depoimentos dos inquiridos são um projeto de reconstituição acerca dos fatos de sua vida pessoal e social. São as formas que eles encontram de representar para si e para outrem suas visões acerca da realidade. Considerar que uma memória é ‘inventada’ ou ‘inverossímil’ é um processo pouco produtivo. É mais lógico, do ponto de vista científico, que uma memória seja comparada a outras, tanto sociais, quanto individuais, assim como documentos escritos da época analisada, que podem ser tanto fontes oficiais, quanto privadas, mas das quais é possível obter intersecções de modo a resolver o problema de pesquisa proposto.

A questão da constituição dupla da memória em seu caráter individual e coletivo leva ainda em consideração que o sujeito grava, recalca, exclui e relembra, sendo necessário todo um processo de organização e estruturação das lembranças. Aqui há uma ligação direta com o processo identitário, pois se tomada superficialmente, a memória é a construção de uma imagem

que a pessoa adquire para si própria e que apresenta a outrem, visando acreditar na sua própria representação (Pollack, 1992). Pensamos que essas construções são realizadas com base em fatos selecionados de acordo com sentimentos de pertença (ou não) do indivíduo para aquele meio onde ele quer (se) representar.

Insistimos nesse ponto da capacidade de escolha, pois existe a possibilidade de pessoas diversas negarem um determinado ‘passado comum’ expresso em memórias coletivas, e se opor ao uso delas como forma de construção de sua imagem social. Por acaso, não é isso que a comunidade historiadora faz em situações diversas? Muitas vezes quando ‘escarafunchamos’ um problema, isso diz respeito à procura de outras visões de um passado, para além do que fora constituído socialmente como válido.

Esse é um dos méritos do trabalho historiográfico, quando busca se contrapor discursos cristalizados com base em memórias construídas, por vezes artificialmente, em torno de objetivos ideológicos. Retomando Barros (2005), quando assevera as necessidades sociais por trás de práticas e representações, podemos afirmar que elas também atuam no campo da produção de memórias sociais, que – como elaborado por Pollack (1992) e Hallbwachs (1968) –, interferem nas memórias individuais por processos de projeções, assimilações, acomodações, dentre outros.

Na relação da memória com a identidade, Pollack (1992, p. 204), utilizando o auxílio da psicologia social e da psicanálise, afirma que três elementos são essenciais:

Há uma unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso da pessoa, ou fronteiras de pertencimento a grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam o indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade [...]*.

A respeito da quebra desses elementos de unidade e continuidade quando o autor se refere à patologia, isso pode ser entendido também como sendo relativo a questões conflituosas, pois a seguir ele afirma que identidade e memória são negociadas. Se elas são negociadas, a quebra desses acordos não pode ser considerada como um simples desvio. Pensamos então que o uso do vocábulo se refere mais à questão de falta de equilíbrio social, quando em tempos conflituosos, que a uma questão propriamente individual.

Como já proposto, a memória é, além de uma questão biológica, uma questão social e cultural. Sandra Pesavento (2007) afirma que todo cidadão escolhe seus pontos de referência

para se situar no tempo e no espaço urbano. Para essas questões, a autora utiliza o apoio de Paul Ricoeur e Pierre Nora, respectivamente. Todavia, o indivíduo pode ser induzido por meio da educação a identificar lugares na cidade partilhando referências de sentido em um processo de vivência do imaginário urbano coletivo. Aqui voltamos à questão escolar como aparato que pode ser utilizado para propagação de valores de unicidade, de construção de uma cultura comum, que pode ou não encontrar respaldo na base material.

Por outro lado, acreditamos que um local ou tempo determinado podem ser importantes para determinado coletivo, independente de tamanho ou quantidade de indivíduos, mesmo quando não reconhecidos pelo restante do todo social. Isso é bastante presente em minorias, grupos excluídos e marginalizados, dentre outros. Esse processo se deve a memórias afetivas compartilhadas em comum, considerando Pesavento (2007) para quem o imaginário se faz presente em discursos e imagens. Especificamente em nosso objeto de pesquisa, alguns lugares de memória e experiências partilhadas conjuntamente em épocas específicas podem ser importantes para os *punks*, mas não necessariamente carregam um apelo social a ponto de se tornarem institucionalmente ‘patrimonializáveis’ para outras componentes do tecido social.

A questão do patrimônio tem extensa relação com a memória, a partir do momento em que sua seleção pode se dar tanto por clamor social, quanto por eleição de algum poder instituído. Ainda que não tenhamos a pretensão de discuti-la profundamente, a mesma com certeza se relaciona diretamente com a construção da ideia de comunidade, sentimento de pertença e identificação desse ou daquele coletivo. O que podemos afirmar é que nem sempre lugares afetivos importantes para a memória de determinados grupos alcançam essa categoria – caso consideremos apenas a noção de patrimônio legal –, e, por esse motivo podem não ser conservados, restando como último local de vivência, as lembranças daqueles que ali se relacionaram.

A questão patrimonial ainda carece fortemente de pluralidade. Está firmemente ancorada na materialidade e na atribuição de valor, porém, essa visão obscurece toda uma carga simbólica de como as pessoas se relacionam com determinados lugares e/ou eventos. A afetividade é um problema complexo quando tratamos de memória. Questões macro são determinantes para poderes públicos, quando decidem pelo tombamento de algum local ou registro de alguma forma cultural. O ato de tomar ou registrar, mesmo que envolva em diversas polêmicas, garante atenção dos institucional no sentido da preservação, porém, grupos menores que possuem locais específicos ou manifestações imateriais ligadas às suas memórias, na

maioria das vezes, não dispõem de acesso a essa proteção, se não, por adesão de alguma liderança política com quem tenham algum nível de contato.

Recentemente na legislação tanto do estado de Pernambuco quanto da cidade do Recife, existem remédios institucionais que preveem a salvaguarda e tombamento de imóveis, bem como o registro de manifestações imateriais, além das leis de patrimônio vivo que dão títulos nesse sentido a pessoas e grupos que participam da cena cultural da cidade. Esses dispositivos mitigam as ausências, porém, estão ainda longe de grupos periféricos e/ou ligados à cena *underground*. Existem manifestações que, de formas diversas, participam tanto da cultura, quanto da memória e identidade do cotidiano citadino, todavia, ainda estão fora da proteção estatal. Por outro lado, reconhecemos que esse é um campo de disputa sobre as representações que se fazem ‘da’ e ‘na’ cidade, acerca da imagem que se quer preservar e ‘vender’, considerando que elas possuem ligações com questões financeiras ligadas à exploração comercial turística.

Joel Candau (2011), por sua vez, trabalha uma questão cara aos estudos sobre memória, que reside nas extensões que a humanidade encontrou para lidar com ela. Afirma que desde suas origens pré-históricas, a transmissão memorial é uma necessidade humana. A escrita, por sua vez, facilitou o trabalho de guardiães, portadores e difusores da memória. Os grandes escritos tornaram disponíveis a transmissão não apenas para os letrados, mas todos que possuíam a possibilidade de escutá-los. Mesmo quando um texto é mais citado do que consultado, ele orienta memórias individuais em uma mesma direção. Ou seja, a escrita facilitou a socialização de um conteúdo memória, do ponto de vista das representações. O autor ressalva que isso, porém, não é suficiente para dar conta da busca identitária, pois assim como a ‘pena’ permitiu uma expansão abundante da quantidade de informações, também se tornou necessário levar em conta o processo de seleção do que podia ou não ser transmitido.

Em todo caso, o autor relata que a exteriorização do processo de memória pode ocasionar problemas, como a hipomnésia, além de um ‘*overload*’ de informações, tendo em vista que nas últimas décadas a humanidade produziu mais informações do que nos últimos cinco mil anos. Ainda considera que a erosão das memórias coletivas pode estar relacionada com multiplicação de memórias mecânicas, pois essas não seriam criadoras de conexões sociais, descaracterizando o processo lógico pelo qual esses laços são gerados (Candau, 2011).

Uma questão interessante nesse sentido foi colocada por um de nossos depoentes, que dialoga de forma tangencial com a sobrecarga de meios eletrônicos e da geração de suportes de memórias. Para Diego Nepomuceno (cujo depoimento foi cedido em 27 de junho de 2024),

proprietário do Darkside Studio Bar¹², naturalmente ao ser questionado sobre estratégias de divulgação de eventos, o mesmo relata que:

[...] E pra concluir isso aí, não sei se você lembra que eu falei isso com Paulo André, lá naquele encontro do Abril pro Rock lá na Torre Malakoff, sobre a morte da mídia física, dá uma diferençazinha também, viu, cara, antigamente era o quê? Não tinha internet, então era lambe-lambe na parede, lambe-lambe nos postes, então rolava muito isso e isso trazia os curiosos, entendeu? E era isso que alimentava mais a cena. Cartaz em loja de surfwear, *skatewear*, tá ligado? Loja de esporte, essas lojas de qualquer coisa alternativa no centro da cidade [...]. Tiozão que gosta do Pink Floyd... “porra, tem um show de rock aqui ó... é amanhã, hoje eu vou, velho, chamar três amigos meus”, porra já são quatro pessoas, que são quatro ingressos a mais, e isso aí, eles vêm, acham massa... aí vem outro: “porra, vou avisar ao meu filho... conheci um bar de rock massa, não sei o quê...” então, isso aí faz muita diferença, cara. A morte da mídia física meio que cortou a renovação do público. Fica só naquele marketing do Instagram fechado naqueles seguidores. Além de ser difícil ver uma publicação sua, você só vai ver publicação minha. Não vai ver publicado de um cara do evento que não está adicionado. A nossa publicação fica naquele círculo fechado de pessoas que estão adicionadas. Por mais que eu pague a divulgação dele, pra pessoas que não estão adicionadas verem, isso não chega em todo mundo. [...] É tanta informação irrelevante, que as importantes ficam perdidas ali no meio... A internet, que era pra facilitar as coisas, ficou tão overload, que acaba dificultando.

A questão relata por Diego nos mostra que, a partir do momento em que o excesso de informações – que pela natureza dos dados computacionais ficam gravados em algum tipo de suporte digital – acaba por prejudicar, ao invés de auxiliar a divulgação dos eventos, dada a incapacidade humana de lidar, individualmente, com o volume gerado. A velocidade com a qual esse grande número de imagens, vídeos, áudios, textos etc. são jogados para manter as pessoas presas em relações de gratificação rápida, termina por diminuir a capacidade de gravar memórias de determinados eventos. Em contraponto, nas dinâmicas dos anos de 1980 e 1990, quando espaços públicos eram utilizados – principalmente postes e paredes para divulgação – isso trazia um impacto diferente para quem procurava locais afetivos relacionados com seus gostos pessoais.

Diversas questões tratadas por Candau (2011) refletem o cuidado que a comunidade historiadora deve ter ao tratar de temas relacionados à memória. Uma das principais diz respeito ao esquecimento. Para o autor, sem a possibilidade de esquecer, a memória não teria alívio e isso não deve ser considerado como um fracasso, mas uma forma de esmagar um grande peso dos fatos herdados tanto para o indivíduo, quanto para o grupo social.

¹² Darkside Bar é atualmente um dos principais *points* ou ‘inferninho’ da cultura *underground* no Recife. Fica localizado no centro da cidade, no Bairro da Boa Vista e há alguns anos tem dado guarida tanto aos *punks*, quanto ao público do *metal*, sendo um local de sociabilidade entre essas tribos.

De certo, a reflexão feita acima, acerca das questões de nosso depoente, enquanto produtor cultural, demonstram que para além do relatado por Candau acerca do direito ao esquecimento, temos outra problemática que se abre, que é a não capacidade de conseguir memorizar as toneladas de informações às quais nosso cérebro é exposto diariamente. O *overload*, pensamos, termina estando na base da erosão da memória não apenas pela multiplicação dos meios de guardar informação, mas pela velocidade e quantidade produzidas.

Por fim, o Candau (2011) afirma que a memória encerra fatos obscuros da identidade. O rememorar pode ser problemático. Pensamos que, ao abordarmos determinados fatos, principalmente quando lidamos com relatos orais, ou seja, pessoas ainda em vida, devemos ter cuidado, enquanto praticantes do ofício histórico, do que deve ou não resultar das pesquisas, no sentido da escrita da história.

Ainda com relação ao ato de remorar, a questão temporal muitas vezes aparece diluída em um contínuo de acontecimentos. O tempo não é assimilado de maneira mensurável, como uma qualidade associativa e emocional que remete às representações dos membros de um grupo sobre sua identidade e história. Ao pesquisarmos um período temporal relativamente extenso de duas décadas, às vezes é necessário a busca por outros documentos para situar falas de entrevistados no contexto em que são obtidos seus depoimentos.

O Brasil passou por situações bastante distintas entre as décadas de 1980 e 1990, tendo saído de uma ditadura militar instaurada em 1964, e que, apesar da gradativa abertura para a democracia, só seria finalizada de fato em 1985, seguida por um período de redemocratização marcado por políticas neoliberais. A máquina de propaganda dos militares era essencialmente conservadora e isso teve um impacto grande nas relações sociais dos brasileiros. Grupos que eram contrários sofreram duras penas do aparato repressivo autoritário. Nessa época, por outro lado, novos corpos e corporalidades entram em cena. Um fenômeno até então não compreendido pela imprensa é a aparição de subgêneros mais agressivos do *rock* que começam a conformar uma cultura *underground* no país. As representações que se fazem de desse período têm ligação direta com a identificação ou não com os valores propagados pelo regime.

De acordo com Amadeus – vocalista da banda **Derriba Tus Muros** e um dos *punks* mais antigos em atividade no Recife, entrevistado em 16 de janeiro de 2024 – podemos perceber que mesmo durante a democracia já propriamente instaurada, havia uma certa indisponibilidade social para com quem se apresentava como *punk*, no sentido de novos corpos presentes no cenário social brasileiro:

A gente foi preso mesmo, ficar em cela e tal. Agora, o motivo, eles colocavam que a gente tava fazendo arruaça, tava bagunçando e tal, fazendo baderna. Eu

não sei se era falta de conhecimento ou realmente porque o punk incomodava, não sei porque eles faziam essa associação. A gente não tava fazendo nada ilícito, era só o visual, e os caras embaçavam na gente.

Em outras palavras, os depoimentos de quem for inquirido sobre determinada unidade espaço-temporal irão variar de acordo com o *lôcus* social que ocuparam. Nesse caso, estão imbricadas questões etárias, econômicas, profissionais, pessoais, de acesso a estudo e instrução entre outras. Até o ato de rememorar está ligado à posição no campo social. A memória em sua relação com o processo identitário, pode então alterar a forma de construção e seleção de lembranças ao longo da vida, com base nessa questão. Ela obviamente faz parte do processo de representação, pois os fatos que foram vividos, são recriados a partir de depoimentos alojados em contingências diversas.

Já a década de 1990, para o Brasil como um todo, representa um momento de ajustes entre a nova vida democrática e as maiores liberdades de expressão que vieram com ela. É um período de olhar o saldo do regime e de uma busca pela identidade nacional. Em um país de profundas desigualdades sociais e culturais, considerando que determinados grupos étnicos e identitários foram apagados ou silenciados no jogo social, é comum que as memórias relembradas sejam carregadas de uma carga simbólica conflitante, pois o período histórico que se findava esteve marcado por diversas querelas sociais restantes de um passado imediatamente próximo.

Por fim, existe uma relação extensa entre as categorias referidas anteriormente. Ao abordamos apenas uma delas, sem levar em conta essa convergência entre a memória para formação do processo identitário e entre a cultura na qual estão inseridos os indivíduos, corremos o risco de realizar uma análise simplória do ponto de vista teórico.

Considerando o fenômeno que estamos analisando – podemos afirmar que os *punks* possuem uma compreensão e atuação peculiar nesse jogo social. No capítulo II, abordamos o surgimento desse movimento em linhas gerais. Para esse intento, nos valem de algumas obras, entre elas: uma originalmente publicada em inglês em 1992, traduzida para o português no ano de 2005, de Craig O'Hara, intitulada: *A filosofia do punk: mais do que barulho* que trata de características gerais do *punk*; e outra, da antropóloga Janice Caiafa, lançada em 1985, intitulada *Movimento Punk na Cidade a Invasão dos Bandos Sub*, que captura o Rio de Janeiro no início dos anos de 1980. Tentamos, portanto, construir um apanhado que dê conta das características gerais do fenômeno cultural analisado em nosso segundo capítulo, para

podermos empreender a *posteriori*, a comparação dessas características com o movimento *punk* no Recife.

1.4 – Métodos, opções metodológicas e fontes utilizadas

Antes de partirmos para uma caracterização do *punk*, empreendemos abaixo, um subcapítulo acerca de métodos, opções metodológicas e fontes utilizadas neste estudo. Então, a partir de um caso concreto, procuramos demonstrar efetivamente as questões que se seguem. Preferimos essa construção, por entendermos que diversos outros trabalhos na ciência histórica não dão, por vezes, a devida atenção aos procedimentos de campo. Buscamos não apenas a compreensão prática proposta, mas também o entendimento da dinâmica do ‘faça você mesmo’ em *stricto sensu*, posto concebermos que a teoria aliada ao método é a melhor forma de inteligir os procedimentos adotados nesta tese.

Visando compreender esse tipo de construção, no dia 14 de outubro de 2023, adicionalmente ao intento de acompanhar o depoimento de André Luiz Paz da Silva, conhecido como Dranze, na época, baterista da banda **Drunk of War**, que segundo seus fundadores tinha mais de 20 anos de formação, fomos a uma sessão de gravação que demonstrou ser uma dinâmica puramente artesanal de produção musical. Por se tratar de um grupo musical formado no início dos anos 2000, ele foge ao recorte histórico analisado nesta tese, mas André Loreno (guitarrista e vocalista) e André Dranze (baterista) ingressaram no movimento *punk* antes de efetivamente formarem uma banda, em meados da década de 1990.

Fomos então ao Estúdio Engenho do Som, localizado em Jaboatão Velho, bairro do município de Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife. Na ocasião, os integrantes conseguiram por seus próprios meios financiar a gravação de 10 canções que seriam utilizadas para a turnê por diferentes regiões brasileiras, já que o objetivo era de excursionar por outras cenas *punks* ao redor da América Latina e do eixo Sul-Sudeste do país.

Também havia motivos pessoais relatados pelos dos membros da **Drunk of War** para desejarem sair do Recife, que por questões de preservação da vida privada, não serão aqui explorados. Após a realização da sessão de gravações, fomos um bar na beira de uma avenida, para que fosse possível realizar a gravação da escuta. Depois de André Dranze responder às questões colocadas, ainda aconteceu uma roda de diálogos, na qual os integrantes da banda expuseram questões interessantes acerca de sua visão com relação ao movimento *punk*, que serão exploradas mais profundamente no Capítulo IV desta tese.

O que podemos afirmar, em termos de procedimentos metodológicos, é que tal experiência foi bastante rica para compreensão do objeto de pesquisa e como esses grupos conseguem, mesmo com contenções financeiras, expressarem suas questões artísticas e existenciais, considerando o fato de que a maior parte dos *punks* que atuam em bandas ou grupos musicais, em nosso *locus* de pesquisa, não estarem ligados a gravadoras ou selos fonográficos, sendo a produção quase sempre realizada por meio da dinâmica do faça você mesmo.

Portanto, visando analisar essas questões apresentadas pelo campo, entendemos como mais adequado partir da combinação de alguns pressupostos da História Oral – meio da qual podemos registrar e analisar as memórias dos próprios depoentes acerca de suas trajetórias e experiências dentro do movimento, – com arquivos advindos da cultura material desses grupos, o que inclui cartas e fanzines, que obtemos acesso. Consideramos, partindo de Alberti (2013, p. 158) que as narrativas são fontes para o historiador. Na “história oral, a pesquisa e a documentação estão integradas de maneira especial, uma vez que é realizando uma pesquisa [...] (onde) se produzem entrevistas às quais se transformarão em documentos, que [...] serão incorporados ao conjunto de fontes para novas pesquisas”.

Nesse sentido, partindo do uso de fontes orais para a construção desta tese, consideramos a reflexão sobre os depoimentos dos entrevistados acerca de seu passado e atuação dentro do movimento *punk*, além das formas de obtenção dos mesmos. Assim é possível compreender continuidades, rupturas, aberturas para o diálogo ou não diálogo com a cena cultural do Recife, que se apresenta como uma cidade ‘multicultural’.

Um ponto interessante acerca da metodologia adotada – no que diz respeito à consecução de depoimentos – é que muitos desses encontros ocorreram em bares, em *shows* ou na rua, locais que tornaram o trabalho um pouco mais árduo do que o normal. Mesmo considerando os pressupostos da obtenção de fontes orais acerca de perceber os silenciamentos e questões subjacentes aos registros, nosso público possui uma certa antipatia com regras pré-estabelecidas. Então, o campo nos mostrou desde cedo que as condições reais de realização as escutas não poderiam ser totalmente controladas. Ainda assim, buscamos formas de tentar contornar essas adversidades.

Como podemos ver na Fotografia 02 abaixo, foi necessário segurar o gravador próximo ao depoente (André Dranze), tendo em vista que estávamos em uma avenida movimentada no bairro de Jaboatão Velho, e caso não lançássemos mão desse recurso, o áudio para posterior transcrição poderia ficar inutilizado. Essa estratégia funcionou adequadamente.

Fotografia 02: Escuta realizada em 14/10/2023 com André Dranze. Da esquerda para a direita, Neto, Marco, Dranze e Pernal



Fonte: José Marques de Santana Neto. Acervo pessoal.

Já em outras situações, percebemos que o instrumento de gravação acabava por retirar a naturalidade do(a) depoente. Por isso, quando o local era silencioso o suficiente, costumávamos deixá-lo fora da vista de quem estava sendo inquirido(a), pois a narração fluía mais facilmente. Isso é algo que, metodologicamente, deve ser considerado na obtenção de fontes orais ou audiovisuais. Entendemos que os métodos para obtenção desses relatos não são completamente acabados, considerando o *Manual de História Oral* de Alberti, em sua terceira edição, que data do ano de 2013.

Nesse período de mais de uma década, detalhes como a evolução dos instrumentos de registro, bem como a prática constante de exposição da imagem e de memórias pessoais por meio das redes sociais, acabam por requerer posturas diferentes para os historiadores. Hoje, um aparelho celular ou *smartphone* – que não necessariamente é o instrumento mais adequado para gravação de depoimentos – acaba por ser utilizado muitas vezes, pois está quase sempre disponível. Esse tipo de ferramenta tecnológica acaba por servir não apenas à realização de registros orais, mas também a uma gama de objetivos, desde cobrir uma guerra em tempo real até filmar um *show*, uma *gig*¹³ ou evento que possa se tornar historicamente relevante em algum ponto do futuro.

¹³ *Gig* é como os *punks* chamam suas apresentações. Existe uma diferença em relação a *shows*, que variam desde a questão do lucro, até mesmo a forma como é organizado o palco, pois não há uma separação entre público e banda. Uma *gig* também costuma ser menor, mas não menos agitada, além de permitir trocas diversas e ser utilizada frequentemente para arrecadação de alimentos com fins de doação a instituições de caridade.

Por outro lado, os recursos de conversas por meio de arquivos de áudio, possibilitado por aplicativos como Instagram, Whatsapp, Facebook, Telegram, dentre outros, funciona como facilitador, mas também como dificultador, a partir do momento em que muitos depoentes preferem o conforto dessas ferramentas em relação ao encontro ‘cara-a-cara’ para realização das escutas. Nesse caso, a estratégia para poder realizar as sessões presencialmente foi a explicação de que só assim se poderíamos tirar dúvidas que não seriam possíveis pelo uso das redes sociais, considerando que utilizamos um roteiro de entrevista semiestruturado, além do fato de que o conhecimento anterior da trajetória dos depoentes poderia suscitar questões adicionais às pré-estabelecidas no instrumento de coleta.

Ademais, muitos dos depoentes – por mais que fossem esclarecidos sobre o que estávamos tentando realizar, acerca de um local minimamente silencioso e adequado para realização da escuta – emendavam algo do tipo: “vou tomar uma¹⁴ tal dia, em tal bar, me encontra lá”. Não foram todos os depoimentos realizados com essa dinâmica, mas vários deles exigiram uma reflexão e aprendizado de que em boa parte dos casos. Dependendo do público pesquisado, o controle do campo não é do(a) pesquisador(a), que acaba tendo que desenvolver os próprios métodos para poder executar sua investigação. Essa é uma questão que se liga diretamente ao objetivo da pesquisa, bem como à identificação de possíveis entrevistados chave para o entendimento do objeto, considerando a dificuldade que os *punks*, de maneira quase geral, apresentam em relação à sua desconfiança com a academia e com veículos de comunicação.

Os problemas descritos anteriormente nos levaram a entender que teríamos que realizar nossas escutas em locais de diversos dos inicialmente planejados, porém onde os colaboradores se sentiam mais confortáveis, considerando que explorar memórias é um processo que ocorre de forma complexa. O ato de rememorar traz à lembrança acontecimentos que muitas vezes se queriam no esquecimento. Alguns depoimentos, dependendo do tema abordado e da trajetória de vida dos depoentes, ocorreram em meio a certas dificuldades, silenciamentos, desconfianças, todavia, esse processo faz parte do ofício. A comunidade historiadora, então, trabalhando com histórias de vida e histórias temáticas, precisa ter cuidado ao abordar foro íntimo dos participantes de determinada pesquisa.

A dificuldade referida com a academia, diz respeito ao fato de que, por falta de palavra melhor, os depoentes se sentem ‘usados’ para atingir um objetivo que não lhes traz retorno. Alguns argumentos diziam respeito aos participantes não terem acesso ao resultado final do

¹⁴ Uma forma hodierna de falar sobre a ingestão de bebida alcoólica no Recife-PE.

estudo, ou mesmo que isso lhes gerasse mesmo algum ganho social direto no sentido desses trabalhos retornarem às bases periféricas onde quais foram colhidos, seja em forma de palestras, cursos etc. Portanto, lidar com histórias de vida traz ponderações que precisam ser pensadas, pois influem diretamente na produção histórica.

Essa questão adentra em outro problema, os quais não vamos discutir profundamente neste trabalho, mas que merece consideração, acerca da distância que mesmo os trabalhos recentes desenvolvidos na ciência historiográfica possuem em relação ao grosso da população. Um de nossos participantes, Elcir Alves de Cerqueira¹⁵, cujo depoimento foi coletado em 11 de agosto de 2023, relata o seguinte: “Eu acho que, eu nunca gostei de História, cara, porque quando começava a estudar História no Colégio Militar, e falavam, “ah, o heroísmo do Brasil na guerra do Paraguai”. Brasileiro, heróico, não dá cara..., a História é aquela coisa de fazer heróis”.

Como é discutido há algumas décadas, esse não é o papel da comunidade historiadora, porém, considerando todas as distorções que a ciência sofreu – principalmente na ditadura militar, período em que, pela idade do depoente, o mesmo cursara o ensino fundamental e médio (na designação atual) – sobra um papel social no sentido de corrigir essas deturpações na formação da consciência histórica, utilizando a terminologia de Jörn Rüsen. Em outras palavras, é preciso considerar o papel da História no desenvolvimento cognitivo e social para a cidadania brasileira.

Retomando a argumentação anterior, tanto a obtenção de fontes orais, quanto seu tratamento foram realizadas considerando, quando possível, o Manual de História Oral de Verena Alberti (2013). A condicional se deve ao fato de que, como referido anteriormente, nem sempre fora possível controlar o campo de obtenção dos depoimentos. Em todo caso, julgamos que a possibilidade de os escutar no lugar de conforto dos inquiridos permitiria que eles não se sentissem incomodados, considerando que o fato de rememorar pode trazer à tona fatos que se queriam esquecidos, cujo direito à identidade não pode prescindir.

Utilizamos para isso, roteiros de entrevista semiestruturados que serviram para identificar quando essas identidades começam a habitar o cenário da urbe, mas, para isso, tivemos que adotar algumas estratégias. Uma delas foi a descrição do que era a pesquisa e quais os nossos objetivos, visando ao fato de esse público aceitasse participar. Isso posto, em fevereiro do ano de 2022, começamos uma trajetória de participar de espaços *punks* que vigoram no

¹⁵ Elcir é uma figura reconhecida nos meios onde circula o *undeground* recifense. É um dos mais antigos habitantes desse universo na cidade, sendo reconhecido tanto por *punks*, quanto por *headbangers*.

Recife atualmente, visando mapear as dinâmicas atuais, além de apresentarmos a intenção de encontrar possíveis depoentes entre os frequentadores desses espaços.

Essas localidades, por vezes, não congregam apenas *punks*, pois uma das características da cidade é encontrar ali uma mistura de públicos com gostos diferentes, ou mesmo, que até gostam da sonoridade, mas não se identificam identitariamente com aquela ideologia/filosofia. Em suma, para facilitar o entendimento, alguns estilos de produção musical se confundem com a identidade do grupo que o pratica e/ou consome.

Ainda assim, André Loreno da **Drunk of War**, relata que:

Mas o punk, como eu falo, é muito além disso. Não é o visual que faz o punk, é o punk que faz o visual. O punk não é só estética, o punk não é só música, o punk é que faz a música, não é a música que faz o punk. Acho que a galera tem que parar de pensar que o punk é só música. É uma contracultura!

No caso do *rock*, subgêneros como o *punk* e o *metal* – que já possuem uma trajetória de algumas décadas – permitem fazer essas observações, porém essa é uma questão que não é ligada a esses subgêneros em específico. A identificação de música com formações identitárias pode ser facilmente vista em grupos tradicionais da cultura pernambucana, tais como coquistas, pessoas ligadas ao *maracatu*, *afoxé*, *frevo* etc. Isso é ainda mais forte quando existe o elemento religioso ligado a essas manifestações culturais (Rameh, 2020).

Portanto, ao travar contato, inicialmente por meio da participação em *shows*, houve uma espécie de abertura para o entendimento do trabalho que tencionávamos realizar. Nesse sentido, uma coisa ficou clara: apesar de uma ambiência anterior em alguns desses espaços, a experiência de trabalhar com a obtenção de fontes orais em determinados grupos não pode prescindir de uma experiência etnográfica, pois a aceitação em participar, por parte depoentes, só veio a partir da identificação do pesquisador principal como pertencente ou pelo menos simpatizante daqueles grupos e localidades.

Uma questão identificada nesse processo é que mesmo que um indivíduo não professe todos os valores de um determinado grupo, o fato de frequentar os mesmos espaços por algum tempo e se relacionar com algumas dessas ideias, acaba permitindo o seu reconhecimento por outros membros. Após isso, começou o que se convencionou chamar de efeito ‘bola de neve’. De acordo com Dewes (2013), do ponto de vista estatístico, há oportunidades nas quais pesquisadores diversos se deparam com populações que envolvem certa dificuldade de se estudar devido à baixa visibilidade ou mesmo a comportamentos ilegais ou estigmatizados.

Por outro lado, podemos considerar que mesmo sendo hoje socialmente aceito, o comportamento de boa parte dos *punks* – ou a forma como se relacionam com o entorno –

possui certas contingências. Dewes (2013) afirma que apesar de certa dificuldade em lidar com certos tipos de público, o fenômeno conhecido como ‘bola de neve’ ocorre a partir do momento em que seus membros se reconhecem e possuem ligações, no qual se parte de alguns indivíduos e passa-se a obter acesso a outros participantes de uma determinada comunidade ou grupo.

Aconteceu conosco algumas vezes. A partir de certa etapa da pesquisa, membros da população que frequenta esses espaços passaram a apontar outros, para além daqueles já conhecidos pela exposição midiática ou mesmo em circuitos musicais da cidade. Interessante perceber que a indicação de alguns *punks* foi feita por *headbangers* que reconheciam determinados indivíduos como parte daquelas formações identitárias. Ou seja, é possível perceber que componentes de comunidades distintas conseguem reconhecer a outrem pelas suas posturas e práticas, mantendo um respeito mútuo pelas suas escolhas, dentro do cenário *underground*.

Um cuidado que devemos ter com o efeito ‘bola de neve’ é o momento de encerrar a coleta de depoimentos. Apesar do fato de que escutar histórias de vida ou históricas temáticas pode ser um momento enriquecedor pelas particularidades que cada uma apresenta, no caso de pesquisar uma temática específica, os pontos que podem ser abordados – como nos referíamos a grupos com experiências semelhantes no período histórico circunscrito – em determinado momento passam a se repetir, não tendo muito a acrescentar ao resultado final. Não queremos dizer com isso, claro, que outros depoimentos não seriam interessantes, mas, a pesquisa deve se ater a atingir os objetivos pelos quais ela se estrutura. Portanto, por mais que seja prazeroso ouvir e refletir sobre o que era dito nas escutas, o pesquisador deve ficar atento para descobrir a hora de parar e partir para a transcrição e análise de suas fontes.

No que toca ainda ao fato de encontrar pessoas disponíveis para participar, os contatos iniciais foram travados em sua maioria no cara a cara, mas em outras oportunidades, eles se deram pelo uso de redes sociais. Porém, todas as entrevistas foram realizadas presencialmente. Cabe lembrar que parte dos depoentes precisou de pelo menos de uma explicação acerca dos objetivos da pesquisa para aceitar o convite, enquanto outros, por força de serem frequentemente entrevistados, concordaram mais facilmente com o que era proposto para o trabalho.

Uma preocupação que tínhamos, especificamente historiográfica, era mapear como jovens recifenses começaram a travar contato com a sonoridade *punk* e suas ideias. As veiculações no Diário de Pernambuco, conforme demonstramos mais à frente no item 4.2, são anteriores à existência de uma cena na cidade, especificamente em 1977. Então, antes de

falarmos de múltiplas vias de entrada do *punk* na cidade, apresentamos no Apêndice I um quadro com nossos depoentes.

É possível observar, analisando a lista de participantes, que nem todos se intitulam *punks*, porém, isso foi estabelecido desde a fase inicial dessa pesquisa. Alguns são jornalistas, escritores ou produtores culturais que tiveram ou ainda hoje mantém relações no sentido de estudar a cena musical recifense (mesmo que não academicamente), fomentá-la, ou simplesmente, que por força de suas ocupações acabam se ligando de alguma forma às identidades *punks* no Recife.

Um dos casos especiais, como podemos observar em relação à banda **SS-20**, foi que seus integrantes só aceitaram participar da sessão de coleta de depoimentos se falassem em conjunto, como um grupo. Foi relatado que havia mais de 10 anos que não se viam pessoalmente, pois um dos membros morava fora do Recife-PE, enquanto os outros mantinham suas dinâmicas de vida e trabalho, havendo algum tempo que não tocavam juntos.

Nesse caso em específico, houve a necessidade de gravar os depoimentos em vídeo com autorização dos participantes, sob o risco de não ser possível identificar os autores das falas para a fase de transcrição, caso o registro fosse realizado apenas em arquivo de áudio. Por outro lado, essa questão em especial releva que se torna mais fácil recordar os fatos quando em conjunto, aliviando a responsabilidade da memória individual de cada um dos membros, que acabam por se apoiar uns nos outros para realizarem suas representações do passado. Isso dialoga com vários autores que reconhecem a memória como uma construção ao mesmo tempo pessoal e coletiva, a partir do momento em que ela se apoia em lugares, em um código escrito tomado de empréstimo do meio e também em outras pessoas que viveram os mesmos acontecimentos que se pretendem trazer à superfície.

Ainda vale lembrar que, como anteriormente referido, a escolha de como se dariam os depoimentos não foi do pesquisador principal, mas dos pesquisados. Como os integrantes da **SS-20** apareceram na fase inicial da pesquisa como participantes fulcrais para se entender o cenário de origem do *punk* no Recife, sendo eles corresponsáveis pela fundação da banda **Devotos** – apesar de não haver intenção de fazer um grupo focal, foi a única forma de se obter os depoimentos.

As demais sessões de coleta foram realizadas em arquivos de áudio, posteriormente transcritos para análise. Convém enfatizar que, dentre todos os entrevistados que são músicos, apenas a banda **Devotos** possui como atividade majoritária sua ocupação com a música. Apesar da qualidade, o *punk* dificilmente é viável comercialmente, seja por ausência estruturas

financeiras que permitam isso; seja por ideologia de alguns dos seus membros de manterem sua produção de forma artesanal, sem vínculos com mercado tradicional; mas, ainda assim, isso não os impede de terem algum retorno financeiro ao se vincularem a mercados alternativos diversos e ao *underground*.

Por fim, é preciso dizer que nem sempre foi fácil a realização do trabalho. Havia, por parte de alguns, uma certa resistência quando mencionávamos a questão de uma pesquisa universitária. Isso posto, muitas vezes, os estudos acadêmicos se iniciam e se encerram intramuros, não trazendo resultados diretos aos pesquisados ou mesmo ao grande público. Ailton Guerra, que durante o período analisado fora um dos mais ativos no Alto José do Pinho, relata que:

as universidades procuravam a gente direto, até chegar o dia de a senhora do maracatu¹⁶ dizer assim “não traga mais esse povo feio aqui não”, e eu comecei a me questionar “trago mais não”. A galera ia mesmo, mas, a galera não trazia porra nenhuma para a comunidade, e a gente estava nesse processo de construção. A rádio (Alto Falante) mesmo foi a menina dos olhos da Universidade Federal. Convidavam a galera da rádio pra montar a rádio comunitária da Universidade Federal, mas hoje você não vê porra nenhuma na comunidade. Eu tenho esse senso crítico, sabe, cara, como um torcedor que vejo da arquibancada [...].

O exposto acima demonstra como muitas vezes a pesquisa está distante desse público periférico que, dentre outras coisas, lida melhor com a extensão universitária pelo benefício direto que ela pode trazer. Portanto, foi preciso demonstrar que, de certa forma, o pesquisador principal fazia parte daqueles meios, para que pudesse ser aceito como alguém que apto a inquirir os *punks* acerca de suas trajetórias, identidades e narrativas diversas. Essa percepção se deu, de forma imprescindível, pela vivência e reaproximação com o campo pesquisado.

Por fim, podemos afirmar que seria possível outras formas de coletar depoimentos em um ambiente controlado, mas julgamos pertinente que, ao lidarmos com grupos de pessoas que foram marginalizadas em algum momento, era melhor deixar que se sentissem à vontade, esquecendo durante seus relatos, o que estava sendo realizado. O peso dessa decisão não diz respeito a um descrédito com a produção historiográfica já bem estabelecida por meio de fontes orais, mas, que ao se sentirem confortáveis, haveria mais naturalidade em lembrar e falar de memórias que não seriam julgadas de maneira negativa, e tão só serviriam a um propósito de reconstituir as visões acerca do passado daqueles indivíduos.

¹⁶ Dona Marivalda (Marivalda Maria dos Santos), presidenta e rainha do Maracatu Estrela Brilhante desde 1995. Foi homenageada no Carnaval do Recife no ano de 2023, juntamente com o cantor Geraldo Azevedo e com a passista de frevo Zenaide Bezerra. Não confundir com o maracatu de mesmo nome existente no município de Igarassu, Pernambuco.

Ainda são utilizados alguns arquivos pessoais como fotografias, reportagens, fanzines, dentre outros. Lembramos que o país possui uma legislação que trata de arquivos públicos e privados, ou seja, o Decreto Federal 8.159 de 1991, que foi parcialmente alterado no que diz respeito à questão de sigilo, mas continua válido em suas definições acerca das tipologias empregadas. Os arquivos pessoais com os quais lidamos foram cedidos por depoentes, e/ou encontram-se em repositórios, como no caso do Acervo Punk ao qual nos referimos na introdução do trabalho.

Esses arquivos, em todo caso, também foram digitalizados, ou mesmo produzidos em ferramentas digitais, como no caso dos e-zines cedidos por um de nossos depoentes. No caso, utilizamos os mesmos para exemplificar algumas das questões que compõem a cultura material produzida pelos *punks*.

Nos dias atuais, é bem compreensível que preocupações iniciais que existiram com relação à entrada da informática na pesquisa histórica sejam menores, considerando que o advento dos computadores na vida pessoal de um grande contingente de pessoas fez com que os próprios pesquisadores tendessem a ter seus próprios bancos de dados, e a utilizarem a facilidade dessas ferramentas no desenvolvimento de seus trabalhos. A disponibilização de arquivos via internet acabou se tornando natural, e, em muitas oportunidades, um mesmo documento pode ser achado em bancos diversos.

Acreditamos que tal qual ocorria em outros tempos, a seleção vai se dar justamente pela mesma ótica da pesquisa histórica mais remota, ou seja, avaliar se os achados correspondem ao problema de pesquisa e se estão ligados à pergunta realizada. A partir disso, procede-se a seleção e análise interna dos documentos. Um cuidado especial para os dias atuais é saber se houve manipulação deste ou daquele arquivo por terceiros, no sentido de alterar seu conteúdo, origem ou quaisquer características que punham em xeque sua admissibilidade na pesquisa. Lembrando que, mesmo o fato de copiar ou digitalizar já são manipulações, mas essas, se realizadas de maneira correta, não buscam uma alteração de sentido do arquivo.

Então, tivemos o cuidado de analisar minuciosamente se aqueles documentos encontrados ou cedidos eram de fato simples cópias de seus originais, sem passar por alterações que lhes conferissem mudanças de origem ou teor de suas fontes originais. Os depoentes, muitas vezes, dependeram de suas memórias para fornecer informações sobre fotos e documentos diversos, o que, não raro, acarretou o problema de não ser possível precisar a data exata, caso ela não estivesse gravada no original, porém, isso não alterou sua importância para o trabalho.

Uma questão a ser dita, em final, é que todas as entrevistas gravadas fizeram parte das reflexões desta tese, assim como todos os arquivos de cultura material que foram observados, mas não necessariamente estarão citados no texto final, até porque, cada tese tem um momento de começar e outro de terminar, e se tornaria enfadonho para o leitor final, abordar todos os documentos que foram colhidos durante o desenvolvimento da pesquisa.

CAPÍTULO II: “Se puser cem punks numa sala, teremos cem opiniões diferentes”

Punk Is Dead
(O Punk Está Morto)
Yes that’s right, punk is dead,
(É isso mesmo, o punk está morto.)
(It’s just another cheap product for the consumers head.)
É apenas outro produto barato para os consumidores.
Bubblegum rock on plastic transistors,
(Rock chiclete em transistores plásticos.)
Schoolboy sedition backed by big time promoters.
(Grandes produtores por trás de estudantes passivos.)
(CBS promote the clash,)
A CBS promoveu o Clash,
But it ain’t for revolution, it’s just for cash.
(Mas não por revolução, somente por dinheiro.)
Punk became a fashion just like hippy used to be
(O punk tornou-se uma moda como aconteceu com o hippie.)
And it ain’t got a thing to do with you or me.
(E não é algo que tenha a ver com você ou comigo.)

Movements are systems and systems kill.
(Movimentos são sistemas e sistemas matam.)
Movements are expressions of the public will.
(Movimentos são expressões dos anseios do povo.)
Punk became a movement cos we all felt lost,
(O punk se tornou um movimento pois todos nós nos sentíamos perdidos.)
But the leaders sold out and now we all pay the cost.
(Mas os ‘líderes’ nos venderam e agora nós temos que pagar por isso.)
(Punk narcissism was social napalm,)
O narcisismo punk foi o suicídio social,
(Trecho da música Punk is Dead – Crass, 1978)

Iniciar esse capítulo com a letra da música *Punk is Dead* do **Crass**, banda inglesa que existiu entre 1977 e 1984, é uma maneira de problematizar o que desde sempre fora uma das principais características do que intitulamos como movimento, que é o seu embate constante com o sistema capitalista. Obviamente, não é possível trabalhar arte da mesma forma que trabalhamos a produção da História. Para a banda, claramente a penetração do mercado no *punk* teria consequências fatais, porém, passados mais de 40 anos do fim do grupo, tecemos abaixo algumas considerações que destoam da visão exposta na referida canção.

Então, para prosseguirmos, tentaremos primeiramente responder à pergunta: o que diabos é um *punk*? A questão é um pouco complexa de ser definida e precisaremos fazer algumas digressões para termos argumentos para responder tal questionamento. Por digressões, entenda-se que não estamos atrás do mito fundador, muito menos vamos retroceder a tempos imemoriais, já que para um lado ou para outro, o fenômeno se inicia entre as décadas de 1960

e 1970, com origens correntemente aceitas nos Estados Unidos da América e na Inglaterra. Craig O'Hara (2005) afirma que pouco vale essa discussão, mas que de maneira geral, os novaiorquinos inventaram o estilo musical, mas foram os ingleses, no final dos anos de 1970, que o definiram para o mundo. Todavia, a seguir apresentaremos algumas problemáticas também com relação às origens do nosso objeto de pesquisa.

O *punk* é um estilo musical, um subgênero do *rock*, mas que, assim como *metal*, tornou-se tão complexo que poderia ser enquadrado em um gênero à parte, dado esses dois possuem diversas variações que poderiam ser consideradas subgêneros daqueles que os originaram. Outra questão é que, enquanto fenômeno identitário, existe uma infinidade de grupos de *punks* com características próprias, mas que possuem em comum o apego a certas ideias, e claro, o gosto pela música 'rápida', 'crua' e, não raro, 'agressiva'. Como afirma Marc Bayard (apud O'Hara, 2005, p. 18) na referida obra "se puser cem punks numa sala, teremos cem opiniões diferentes". Para efeito desta tese, quando nos referimos a *hardcore*, ele será usado como sinônimo de *punk*, todavia, na prática o primeiro é uma aceleração do segundo, sendo ainda mais 'rápido', 'cru' e 'agressivo'¹⁷.

Para estabelecer uma questão visando ao entendimento do texto, ora vamos nos referir à filosofia *punk* enquanto valores propagados por esses grupos com base em ideias gerais, ora vamos nos referir à ideologia, enquanto ação direta sobre a realidade, posto que podemos identificar essas duas categorias. Como a filosofia pode voltar-se a qualquer assunto, desde que consiga sistematizar argumentações e criar conhecimentos válidos, o que se entende por filosofia *punk* está diretamente relacionado à forma como esses grupos pensam e teorizam a realidade. A ideologia, por sua vez, refere-se a como esses grupos se organizam visando executar seus eventos e ações diversas, além de sua produção artística.

Então, para encontrar uma possível causa ou razão para o surgimento e espalhamento da filosofia *punk*, temos que pensar no cenário mundial que originou a quebra do paradigma da modernidade e início da pós-modernidade. Exatamente nos anos de 1960, o mundo vivia uma convulsão generalizada ocasionada por diversos fatores. Entre esses, estão a atomização e alienação da vida causada pela dominância do sistema capitalista; a nítida falência da vertente marxista pós-stalinista como alternativa viável a grupos de esquerda; a incapacidade acadêmica de achar um meio termo para explicar a questão da sobrevivência às estruturas; e o medo do colapso nuclear devido a existência da guerra fria, dentre outros.

¹⁷ Por agressividade, fazemos referências tanto às letras, quanto à velocidade de progressão dos acordes musicais. Acordes são conjuntos de três ou mais notas musicais que se ouvem simultaneamente, mesmo sem serem tocadas juntas.

Há que se comentar que após a morte de Joseph Stalin em 1953 e a ascensão ao poder de Nikita Khrushchov, houve o que é chamado de processo de desestalinização. Após Leonid Brejnev assumir a coalização, a partir de 1964, houve uma estagnação que é considerada por muitos o início do fim da União Soviética. Então, nesse período, o grande norteador da esquerda mundial passara por problemas internos e para resolvê-los, lançou mão de uma espécie de ‘imperialismo socialista’, fazendo com que os países sob sua influência e domínio da União Soviética pagassem por isso.

Então, seguindo com nossa argumentação, arriscamos dizer, não na condição da produção historiográfica baseada em fontes, mas como leitores de bibliografias diversas sobre o século XX, que os anos de 1960 são, por motivos diversos, provavelmente, um dos momentos mais profundos de inflexão da história e do pensamento da humanidade.

Outra questão a ser considerada, é que os dias que varreram 1968 não aconteceram por acaso, mas intrincados com eventos tornavam cada vez mais frequentes, pois havia menos de duas décadas, o mundo presenciara o terror que se tornou uma das maiores descobertas da humanidade – a energia nuclear – convertida no mais devastador episódio da longa tradição da cultura intelectual e material utilizada para a violência.

Diversos outros fatos históricos mais próximos também entram nessa equação. Pensamos ser contraproducente citar todos aqui, tendo em vista que vários autores de diversos campos do conhecimento já os analisaram de maneira científica e ancorada em dados. Mas, o que precisa ficar nítido é que enquanto União Soviética lidava com problemas internos, do lado do capitalismo, o mercado começava, no início dos anos de 1960, sua transição para a acumulação flexível provocando um esvaziamento das políticas de bem-estar social. David Harvey (1995) detalha essas mudanças que se operaram culminando posteriormente no consenso de Washington, onde são fixadas as bases para o neoliberalismo que vigora como forma dominante de produção capitalista até os dias atuais.

Todo esse cenário acabou por gerar diversos grupos descontentes com o destino do planeta. As análises históricas, realizadas por essência a posteriori, já não podem tratar os discordantes pelo epíteto de desviantes, loucos, transviados etc. Tornou-se necessário encontrar ferramentas para analisá-los, o que, de certa forma, é o que fazemos até os dias atuais. O’Hara (2005) afirma que nesse processo de atomização da vida e da natureza, alguns grupos acabam por perceber o processo de alienação e podem rejeitá-lo ou serem apartados da corrente comum contra a sua vontade. Essa colocação exemplifica como mesmo submetidos a condições iguais, determinados indivíduos ou grupos podem apresentar um comportamento diferente, o que se

coaduna com nossa visão de negação das estruturas e da cultura dominante como um formador identitário.

Para o autor, esses grupos externos acabam por se isolar ou serem isolados dentro da sociedade, tendendo, com isso, à formação de subculturas que parecem conseguir “imbuir seus membros de um objetivo maior” (Taylor *apud* O’Hara, 2005, p. 29).

No que tange ao *rock*, é relativamente fácil compreender que mesmo não tendo necessariamente surgido de maneira politizada, ele desenvolveu esse potencial ao longo de sua existência. Entre os anos de 1960 e 1970, transformou-se numa bandeira de protestos que unia grupos de todo o mundo, mesmo considerando que o objetivo principal dos conglomerados musicais era o entretenimento. Todavia, o seu apelo para com a juventude, neste caso, portadora de transformações sociais, também influenciou a própria produção daquela vertente musical, considerando que os músicos também faziam parte dos jovens os quais embalavam.

Uma vertente conhecida como *rock progressivo*, por outro lado, merece certa atenção para o entendimento do *punk*. Nascera inicialmente como um subgênero do *rock* que mesclava influências eletrônicas e também da música clássica, sendo mormente calcado em reflexões sobre valores existenciais. Todavia, por ter uma sonoridade mais palatável, acabou se tornando um grande produto do *mainstream*¹⁸. Mesmo tendo características artísticas bem definidas, por vezes, tratando de temas sociais ou muitas vezes abstratos, o problema para os jovens é que era bastante custoso para ser produzida.

Os discos levavam anos para serem maturados, as canções eram geralmente longas, cheias de nuances e dependiam da utilização de vários instrumentos. Pelo fato de demandarem um longo processo de pós-produção, isso levava à dependência direta de grandes gravadoras e conglomerados da indústria fonográfica, afastando quase que completamente a possibilidade de grande parte da juventude sem posses financeiras fazerem música. O *progressivo*, a certa altura, passou a ser demonizado pelos excessos para sua composição.

Por outro lado, parte do público consumidor do *rock* iria se render completamente ao que chamamos anteriormente de ‘*junk music*’. A década seguinte, nos anos de 1980, por onde começa nossa trajetória de estudar o *punk* recifense, é um caro exemplo de como boa parte *rock* havia se transformado na música das ‘baladinhas’. Alguns estilos mais radicais em suas ideias, tais como o *punk* e o *metal* mantiveram-se mais ou menos firmes em seus propósitos.

¹⁸ Tomamos aqui a ideia desenvolvida por Carvalho e Nunes (2014, p. 202), ao afirmarem que *underground* compreende “as relações construídas em grupos sociais que têm como princípios integradores identitários aspectos contraculturais que são estabelecidos com base em conteúdos artísticos que carregam um forte simbolismo contestatório”. Não podemos, todavia, entender o termo sem outro que lhe serve de oposição, que é o conceito de *mainstream*, que poderia ser, grosso modo, entendido como tendência dominante.

Essa, por outro lado, não é uma regra infalível, pois tanto no *punk*, como no *metal* podem ser encontrados artistas e bandas que viviam em harmonia com o mercado, enquanto no *hard rock* (provavelmente o subgênero do *rock* de maior vendagem de todos os tempos) era possível encontrar grupos que mantiveram uma postura combativa e reflexiva quanto a problemas sociais e humanos.

No caso do *punk*, a aparição brutal que jogou os holofotes do mundo naquele fenômeno foi a do grupo **Sex Pistols**. Nesta tese, vamos colocar os nomes de grupos e artistas, quando citados em negrito e os gêneros, subgêneros, além de títulos de obras ou nomes de música em itálico. Essa opção serve apenas para facilitar a leitura e identificação das diversas categorias que serão tratadas, muitas delas em outras línguas. Para Janice Caiafa (1985, p. 9) “o punk não veio salvar nada (e nem a si mesmo)”, ao se referir aos **Pistols**, em suas letras “(agressivas: denúncias políticas, e o cinismo na absoluta adversidade), por levar o rock à sua mais áspera realização”.

A obra da autora, que deriva de sua dissertação de mestrado intitulada *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*, publicada em livro no ano 1985, e demonstra sua visão acerca de um fenômeno cuja trajetória hoje se apresenta de forma bastante diversificada. Se em 1985, a concepção reinante relativa ao *punk* era principalmente a de sua brutalidade nas críticas sociais e políticas¹⁹, posteriormente temas diversos como feminismo, veganismo, vegetarianismo, agenda LGBTQIAPN+²⁰, dentre outras, seriam incorporadas.

Por isso, fazemos questão de enfatizar que lidamos uma questão cultural que ainda está acontecendo. O’Hara (2005, p. 24), no prefácio de seu livro, afirma que “os punks progrediram e amadureceram em sua filosofia desde os primórdios do movimento”, bem como que em 1992 ele ainda era operante com a entrada de novos membros.

Podemos afirmar, utilizando como base as observações de diversos materiais, além da imersão em campo, que no primeiro quartel do século XXI esse movimento continua se renovando, ora incorporando novos temas, ora se aliando à agenda de outras causas sociais, mas não perdendo de vista a questão musical e contestatória. Esse parágrafo poderia servir melhor à conclusão da pesquisa do que à caracterização do objeto, mas cabe para estabelecer uma questão histórica sobre o *rock*: subgêneros que não dependem da indústria fonográfica em sua base tendem a permanecer ativos (mesmo que seus artistas não), enquanto aqueles que

¹⁹ Não custa dizer que essa era a visão de quem procurava entender o movimento, pois, boa parte da mídia continuava a tratá-los como alienados.

²⁰ Em 1985, essa sigla não era utilizada e tem sido modificada a cada vez que um grupo fora do âmbito hétero cisgênero, passa a cobrar sua inclusão.

demandam altos investimentos tendem a morrer quando o mercado os deixa de considerar lucrativos. O *punk*, o *metal* e suas variações diversas conseguem sobreviver, em grande parte, devido às ideologias que os caracterizam, bem como a uma boa dose de colaboração entre seus membros.

Para uma tese de história por vezes, o trabalho poderá soar estranho. Faremos vários movimentos de ir e vir em assuntos diversos comparando dinâmicas passadas e atuais, mas isso vislumbra um melhor entendimento do objeto, posto que tratamos de algo para o qual temos um afastamento temporal necessário, mas que enquanto formação identitária, permanece ativo. Entendemos também que um produto científico não deixa de ser também uma construção literária e artística. Talvez isso facilite ao leitor final a mensagem que queremos passar.

As duas obras que foram escolhidas para embasar esse subcapítulo, O'Hara (2005) e Caiafa (1985) possuem uma vantagem em relação a outras que poderiam ser selecionadas, pelo fato de que ambas trazem notas e citações de onde as informações são retiradas. Portanto, podem aparecer aqui alguns '*apud*', mas que servirão ao objetivo final.

O'Hara (2005) afirma não ser possível dissociar a situação da classe trabalhadora inglesa da explosão do *punk* na década de 1970. Para o autor, baseando-se em Henry (1989), o *punk* na Inglaterra era formado por jovens brancos de uma classe operária desprivilegiada, e acaba sendo impossível negar isso, sob o risco de negar as próprias bases filosóficas do movimento. Por outro lado, eles não possuíam teorias sociais e políticas bem definidas. A música do **Sex Pistols** era uma explosão de ódio e desespero. 'Encare a vida como a vemos – berravam eles – sem sentido e horrível. Berrem a plenos pulmões 'não existe futuro'' (Henry, 1989 *apud* O'Hara, 2005, p. 32).

A ideia do '*no future*', expressa na canção *God Save The Queen* dos **Sex Pistols**, era uma confluência de todos os sentimentos hostis e negativos daquela parte da juventude para com o contexto histórico e social da época. Havia, obviamente, outras formas de revolta, sejam elas políticas, sejam os constantes embates geopolíticos entre nações menores e maiores, mas, as décadas de 1960 e 1970 desenhavam um cenário trágico apontando para um possível fim da raça humana a partir de conflitos nucleares.

Isso está fartamente documentado na historiografia, considerando, porém, que os contenciosos da ordem bipolar nunca se deram nos territórios dos Estados Unidos e da antiga União Soviética²¹, mas sempre nos países sobre os quais os blocos disputavam a hegemonia

²¹ Para entender mais sobre essa questão, pesquisar por estratégia de dissuasão nuclear pode elucidar os fatos. Vieira de Jesus (2013) aponta para o fato de essa estratégia é uma forma de dissuadir inimigos em atacarem o seu

enquanto zona de influência. Um deles se tornou bastante expressivo para a juventude dessa época, que fora a Guerra do Vietnã (ainda um resquício do colonialismo).

A questão não era tão simples quanto fartamente representado no cinema norte-americano em filmes como *Braddock* ou algumas películas da série ‘*Rambo*’. O Vietnã fora parte da Indochina, que pertencera à França desde o final do século XIX, todavia após a Segunda Guerra Mundial, alguns países europeus perderam a capacidade de manter suas possessões do período colonialista. A Liga para a Independência do Vietnã que era ligada ao Partido Comunista, fundado em 1930 por Ho Chi Minh, passou a liderar campanhas pela independência do país. Esses confrontos foram travados contra o Japão, durante sua campanha expansionista no confronto bélico, e posteriormente contra a França.

Para entendermos por que nem o bloco capitalista, nem o socialista representavam alternativas viáveis a uma grande parcela dos jovens nascidos no que ficou conhecido como *baby boom* (geração nascida entre 1946 e 1964 – fruto de uma explosão demográfica do crescimento vegetativo em países ocidentais) – esse conflito acaba se tornando um belo exemplo do contexto histórico da época.

Ao se tornarem independentes, após a conferência de Genebra em julho de 1954 – que visava resolver questões pendentes da Primeira Guerra da Indochina e da Guerra da Coreia – o Vietnã fora dividido em dois: um bloco do norte aliado ao socialismo e outro do sul, alinhado aos interesses capitalistas. Todavia, existiam grupos sulistas alinhados aos interesses dos nortistas que fundaram a Frente Nacional para a Liberação do Vietnã (também conhecida como Viet Cong). Essa guerra prossegue com a eleição de John F. Kennedy nos Estados Unidos, que considerava aquela região importante para seus interesses imperialistas por causa das matérias primas e *commodities* ali produzidas. Por fim, o conflito acabou por se estender entre 1959 e 1976, ou seja, marcando uma parcela significativa dos *baby boomers* e do início da chamada geração X.

Considerando a ligação entre a componente geracional e a formação identitária, diversos estudos – principalmente na área de Administração – costumam ligar perfis profissionais ao período de nascimento. Os *baby boomers* estavam envoltos numa ideia geral de que a única forma de obter ascensão social seria por meio do trabalho, que deveria ter regras e obrigações (Melo; Faria; Lopes, 2019). A questão, porém, era largamente sustentada pela iniciativa dos Estados de alinhar os interesses da classe trabalhadora ao capital como alternativa ao modelo

território por medo de uma represália nuclear. Vale lembrar que apenas nove países no mundo sabidamente são detentores desse poderio bélico, mas que quase 90% do arsenal nuclear mundial está em poder de Rússia e Estados Unidos da América.

soviético de organização da economia (Hobsbawn, 2005). A falência desse modelo estatal e o reaparecimento do *laissez-faire* jogou as expectativas de uma geração inteira de jovens na lata de lixo. Daí, a ligação do *punk*, relatada por O'Hara (2005), com a classe trabalhadora.

O autor também relata duas características gerais sobre os *punks*, que residem na aversão à autoridade e o não conformismo. Esses dois traços, em geral, colocam-nos na mira do aparato coercitivo da sociedade. Para essa repressão, consideraremos neste estudo não apenas o poder policial, mas outras instâncias que praticam violência simbólica contra determinados grupos que não se enquadram nas normas sociais tácitas ou aquelas tornadas oficiais.

De maneira geral, o *rock* e suas subculturas, se por um lado derivaram para grandes produtos midiáticos, em outras ocasiões tornaram-se subculturas e contraculturas, ou seja, a indústria cultural tentou convertê-los em opções comerciais, porém isso teve uma taxa de sucesso relativa. Alguns estilos, como o *hard rock* e o *pop rock* eram vendáveis em sua gênese e proposta. Em outras palavras, costumavam ser pensados e fabricados dentro de uma lógica mercadológica. Parte do *heavy metal* seguiu essa mesma linha, principalmente as vertentes menos agressivas. Já o *punk* e as versões mais pesadas do *metal* são menos comercializáveis e, por conseguinte, menos afeitas às regras de mercado. Inclusive existe uma derivação musical conhecida como *crossover*, que mistura elementos de *thrash metal* e de *hardcore punk*, sendo comumente aceito em ambos os subgêneros. O maior expoente no Brasil, longe de ser o único, é a banda paulista **Ratos de Porão**.

Outra questão é que nenhum estilo musical de grande apelo escapa às malhas do mercado. O **Sex Pistols**, uma das bandas mais icônicas do início da cena *punk* inglesa, tinha por trás um empresário conhecido como *Malcon McLaren*, cuja então namorada e estilista Vivienne Westwood costuma ser considerada a responsável pelo visual que até hoje é conhecido como estereótipo dos *punks*. Outra questão, tratada pelo historiador Rodrigo Kenji (2024) em seu canal enquanto divulgador científico no Youtube é a querela de embranquecimento do *rock*.

Se o *punk*, como relatado por O'Hara (2005), ganhou suas feições internacionais na Inglaterra por jovens brancos, o *rock*, do qual o *punk* é o filho rebelde, não nasceu dessa forma. Fora gradativamente embranquecido pelo mercado para se tornar um produto vendável, perdendo-se nesse processo parte de seu potencial contestador, tornando-se menos politizado. É bastante conhecida a história da música *Hound Dog*, interpretada primeiramente pela cantora negra **Big Mama Thornton**, mas que fez sucesso comercial na voz de **Elvis Presley**. Atualmente podemos afirmar que o *rock* nasceu com uma pesada influência da música negra, mas que fora pouco a pouco silenciada ao longo de sua história. Isso fruto do conservadorismo

da sociedade norte-americana, ligado a uma boa dose de racismo na qual a música dos negros era considerada libertina e excessivamente sexualizada.

Essa questão, claro, sobrepassa o *rock*. Vários ritmos que se tornaram comercializáveis, alguns deles relacionados a subculturas, sofreram preconceito por sua origem ligada a afro-americanos. Seja a *soul music*, o *rap*, e o *jazz*, ou até mesmo o *samba* em terras brasileiras. Todos eles passaram por períodos nos quais foram marginalizadas antes de se tornarem socialmente aceitos.

Essa questão, por outro lado, afeta inclusive *punks*. Ainda existem aqueles que fazem uso da sonoridade característica do estilo, mas professam ideais ligados ao conservadorismo, a exemplo dos *skinheads*. Apesar desses grupos não terem sua origem no *punk*, mas no *reggae*, *soul* e *ska* (ritmos de origem negra), pouco a pouco passaram a ser cooptados na Inglaterra pela extrema-direita, tornando-se cada vez mais xenófobos. Isso se deve em parte ao desemprego causado na classe operária inglesa pela ‘importação’ de trabalhadores do oriente médio como força de trabalho barata. A partir daí, a aversão a estrangeiros passou a ser cada vez mais frequente. A subcultura *skinhead* acabou, então, por se associar ao neonazismo em boa parte da Europa e também no Brasil, a exemplo da gangue Carecas do Subúrbio.

Interessantemente observar, como relata Costa (1992), que características comuns a grupos com objetivos variados podem coexistir. Os Carecas do Subúrbio possuem posturas antiburguesas e anti-imperialistas que também podem ser identificadas entre os *punks*, porém, os conflitos entre eles marcaram vários eventos da história da capital paulistana desde a década de 1980. Em parte, as querelas se deviam a opiniões conflitantes em temas como xenofobia, patriotismo, racismo, questões de gênero dentre outras.

Apesar disto, a análise da homossexualidade entre os *punks* – que deve ser fruto de trabalhos específicos, sobre o risco de qualquer análise se tornar superficial – é um tema que dividiu opiniões. Uma boa parcela era defensora de pautas como anti-sexismo e anti-homofobia, mas é impossível fazer uma generalização, pois há vários relatos de preconceito. O jornalista Eduardo Ribeiro (2019), por meio de algumas entrevistas realizadas com membros do movimento anarcopunk em São Paulo, no período de 1988 a 2001, relata algumas discussões relativas a posturas a favor ou contra gays. Uma das entrevistadas chamada Maria Helena relata:

Eu até bati de frente com a Tina Ramos²² no USPcore, porque ela começou a falar umas coisas muito nada a ver. Lembro que teve uma fala muito horrível lá no USPcore, dita pela Tina. Ela disse: “E essa palhaçada aí de vocês? Punk não é ser viado, não”. Aí eu olhei e falei: “Punk é a gente ser o que quiser. E se um gay quiser ser punk, ele vai ser punk, muito mais do que você. Nós aqui estamos abertos pra tudo”. Era uma homofobia horrível, sabe? Muitas vezes a gente falava que era “viado” mesmo, que era “bicha”, “sapatão”, tudo do que nos chamavam (Ribeiro, 2019, p. 156).

Portanto, por vezes, achar consenso dentro do que se entende como *punk* é um desafio. O primeiro capítulo do livro de Craig O’Hara (2005) termina com o autor tentando elucidar a pergunta que intitula o referido texto: então, o que é *punk*? Nessa ocasião, ele responde com três opiniões que acredita serem relevantes e verdadeiras: uma tendência da juventude; uma forma de rebeldia com fibra e mudança; uma formidável voz de oposição.

Para qualquer dos efeitos, tentar traçar um perfil identitário para grupos *punks* e *skinheads* depende muito da compressão de como particularmente eles entendiam seus universos. Portanto, ao contrário de lidar com as dissidências, é preferível descrever as características que são comuns em cada um dos grupos. Geralmente os *skinheads* são reacionários, patriotas, xenófobos e tendem à violência contra seus desafetos. Não necessariamente gostam da música *punk*, pois podem aparecer ligados ao *ska*, *hardcore* e *thrash metal*.

Os *punks*, por sua vez, normalmente costumam rejeitar bandeiras, são mais aproximados a ideais progressistas. Não estamos querendo dizer com isso que os *punks* são majoritariamente ligados à esquerda política, pois isso seria uma simplificação grosseira de seu pensamento. Se em algumas ocasiões eles se aproximam dessa vertente, na maior parte do tempo preferem permanecer apartados de políticas partidárias.

Ainda assim, caso alguém que não tivesse as leituras necessárias para entender as questões identitárias desses grupos avistasse um *punk* ou um *skinhead* na rua, dificilmente conseguiria discernir ‘quem era o quê’. Os comportamentos desses indivíduos, principalmente dos *skinheads*, em sua maioria, são professados quando em grupo. Muito raramente um sujeito fora de sua gangue iria empreender alguma ação violenta, tendo em vista, as possíveis respostas de outras gangues ou do aparato repressivo estatal.

²² Tina Ramos, mais conhecida como Tina Punk, é uma das personagens mais reconhecidas nacionalmente quando se evoca o *punk* no Brasil. Tina faleceu em 2022, deixando um grande e controverso legado na cena *punk* nacional. Tina foi casada por décadas com Ariel Uliana Junior com quem teve dois filhos. Ariel esteve presente no início do *punk* paulista em bandas como Restos de Nada, Condutores de Cadáver, Invasores de Cérebro e Inocentes. Como afirma Lemos (2013, s/n), Tina era “a garota mais temida da capital paulista nos anos 80”.

Voltando à questão que abriu esse capítulo, acerca da preocupação do **Crass** com o fato de naquele momento julgarem que o *punk* estaria sendo assumido pelo mesmo sistema corporativo e repressivo que também cooptou outras subculturas juvenis: essa era extremamente legítima. A questão para a História é que com o afastamento temporal dos fatos analisados é possível perceber que, se para nós hoje o *punk* continua ativo em suas bases, naquele momento a aproximação com gravadoras poderia representar um verdadeiro tormento a alguns integrantes de suas fileiras.

A partir de agora, vamos lidar com uma série de características as quais julgamos necessárias para o entendimento daquilo que se define enquanto *punk*, tratando desde suas bases ideológicas e filosóficas, até mesmo suas manifestações e cultura material.

2.1 – Fanzines

Craig O’Hara (2005) afirma que os fanzines (ou simplesmente zines) eram, até então, o principal meio de comunicação dos *punks*. Contextualizo o ‘até então’, pois o autor fala da década de 1980 e início dos anos de 1990, quando a rápida popularização da internet começa a modificar um pouco esse cenário. Mesmo que alguns fanzines tenham sido portados para o formato digital, o uso de ferramentas de comunicação como e-mail, *sites*, blogs, e posteriormente redes sociais, parcialmente os substituíram. O mesmo aconteceu com as cartas, que juntamente com os zines e as fitas cassete foram suas principais formas de troca de ideias e valores e produção musical para aqueles grupos.

Apesar dos zines poderem ser tratados apenas como fontes analisadas para a história que queremos contar, cabe falar um pouco sobre eles enquanto cultura material por excelência produzida pelos *punks*.

Essa opção leva em conta a importância da materialidade para o *ethos* do movimento enquanto manifestação artística, cultural e identitária. Os fanzines são tão relevantes para a divulgação do pensamento dos *punks* quanto sua própria produção musical. Então, nesse item em específico, vamos explicar de forma generalizada o que foram esses periódicos e como se tornaram importantes para seu público afetivo.

Zines, como explica o autor, eram publicações de tiragem baixa, quase sempre artesanais, feitas sem a qualidade das revistas profissionais, mas com boa dose de esmero de seus idealizadores. “Os fanzines não devem ser confundidos com revistas que têm capa lustrosa, páginas coloridas e altos orçamentos. A maioria deles é feita em copiadora, grampeada, sem

páginas numeradas, sem direitos autorais e nenhuma chance de rentabilidade” (O’Hara, 2005, p. 67).

Essas publicações já serviram de material para estudos sobre o *punk* no Brasil. No levantamento referido na introdução, realizado por Tiago de Jesus Vieira, podemos verificar que eles foram temas de alguns trabalhos acadêmicos, aparecendo nos títulos de sete obras, sendo quatro da área de comunicação e jornalismo e três da área de história. Os zines vão aparecer na composição do cenário recifense com relação às identidades pensadas nesta tese, mas, o que podemos afirmar em termos de caracterização do movimento, é eles eram e ainda são um dos principais definidores da filosofia daquela cultura. Eram publicações feitas de *punks* para *punks* que envolviam o uso de recursos próprios e uma boa dose de tempo, servindo para divulgação de *gigs*, eventos, bandas, ideologias, trocas de cartas etc.

Carlos Farias, junto com vários colaboradores, foi um dos que tocou essa produção em Recife no período abordado. O depoente relata que:

Agora naquela época, uma coisa muito importante que surgiu, primeiro foi a comunicação, eu editava em [19]88, um fanzine chamado Conseqüência, que inclusive tem mais longevidade que o Recifezes, porque foi anterior, e continuou paralelo ao Recifezes, só que o Conseqüência era mais ideológico em si, enquanto o Recifezes era mais cultural [...]. Ideológico no sentido libertário. Mas não muito xiita, mais pé no chão das coisas nossas. Como eu costume dizer sempre que eram os fatos e acontecimentos do nosso ponto de vista.

Não era incomum que essas publicações lidassem com temas como sexo e sexualidade, política, anarquismo, niilismo, e mais recentemente feminismo, ambientalismo, vegetarianismo e veganismo. Também era comum que fossem realizadas colagens de notícias acerca da situação econômica do país, de guerras, geopolítica internacional, dentre outras, além, claro, de mensagens pessoais.

Os fanzines não raramente faziam chamadas à reflexão, inclusive sobre a necessidade de que esse material atingisse o maior número de pessoas. Uma dessas, pode ser vista no fanzine Conseqüência nº 8, de abril de 1989 (imagem 07), voltada aos ‘coleccionadores de zines’, no qual trazia a seguinte mensagem:

Rapaziada é o seguinte este material não deve ser guardados e pronto! Assim estaremos (nós que fazemos Zine) perdendo tempo e trabalho. Zine é para se rolar, passar de mão em mão, tirar cópias e mais cópias, pois as cópias não é obrigação de quem os faz e sim de todos nós. Temos que divulgar, discutir e criticar as ideias contidas. Pois já que ele é nosso meio de comunicação, não pode haver quebra no elo de divulgação. Estes informativos devem ser xerocados e distribuídos a todos, mesmo que não sejam do movimento, mas desde que se identifiquem com a ideias contidas.

Imagem 07: Capa do Fanzine Conseqüência, nº 8 de abril de 1989.



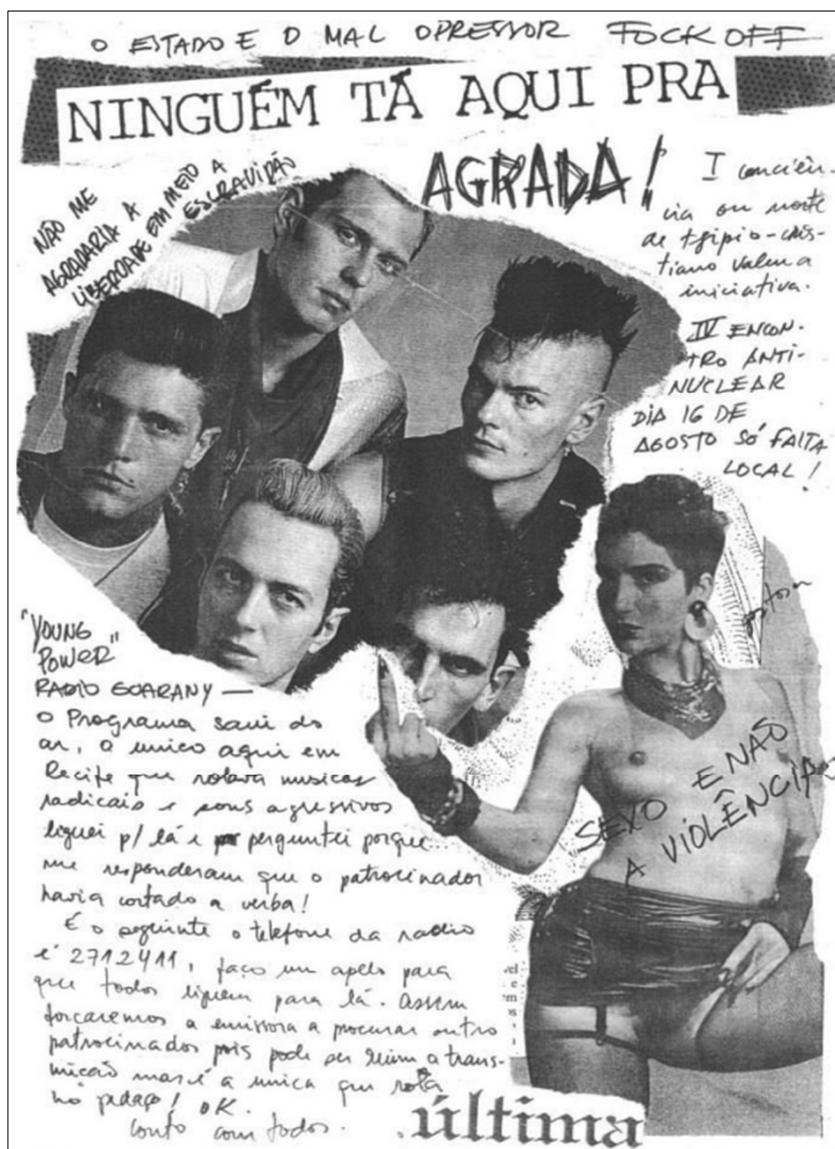
Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Como é possível observar, há um pedido dos produtores para que o material seja repassado o máximo possível. Apesar do processo de xerografia ser bastante antigo – datando de 1938, com a patente conseguida em nos Estados Unidos da América em 1942 – essas máquinas tinham um custo relativamente alto para a aquisição.

A Xerox, empresa desenvolvedora do processo e que começou a atuar no Brasil em 1965, acabou por se tornar nacionalmente sinônimo para fotocópia. Com a progressiva participação no mercado, essas máquinas passaram a se tornar cada vez mais comuns. Se antes eram voltadas apenas ao mundo corporativo, na década de 1980, no país, já era possível

encontrar pequenos comércios que disponibilizavam o serviço, o que ajudou bastante a todos que precisavam fazer cópias de materiais, entre eles, os *punks*.

Imagem 08: Recorte da página 4/9 do número 8 do Fanzine Conseqüência, de abril de 1989.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Na imagem acima, podemos ver a chamada para temas como liberdade, posturas contrárias à escravidão e temas como sexo e não violência. Além disso, o recorte apresenta algo que será tratado mais à frente, acerca da curta duração de programas de rádio ou iniciativas da TV que se voltavam a esse público, algo que foi comum entre os anos de 1980 e 1990. Podemos dizer que até hoje, é extremamente raro no Recife, encontrar esse tipo de música sendo veiculada na mídia local.

Imagem 09: Capa do Fanzine Recifezes, nº 1, tornado disponível na primavera de 1989.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Os fanzines se tornaram um importante fenômeno da cultura material produzida pelos *punks* em todas as partes do mundo onde eles empreenderam suas dinâmicas. Como podemos ver na fonte acima, na imagem 09, o autor chama a atenção para o fato do zine ter sido produzido sem patrocínio, por isso fora cobrada uma taxa simbólica para cobrir seus custos. Isso é uma característica comum a essas comunicações.

Carlos afirma que:

O fanzine era feito da forma tradicional, meio mundo de recorte, recorte daqui, recorte dali, uma ideia na cabeça e saia colando, colando mesmo [...]. Na época áurea do Beco da Fome, do Cine Veneza, chegou a ter vinte e três fanzines. Muitos desses, o pessoal produzia, fazia a matriz e me dava pra rodar. Eu

trabalhava numa indústria, numa fábrica, multinacional, ali no Curado, e eu tinha amizade com os office-boys que ficavam na xerox. Aí eu falava “faz tanto desse, faz tanto daquele”. Aí os caras faziam e me davam, claro, tudo isso por baixo dos panos e era assim que acontecia. E a minha intenção era aquela. A multinacional tá me explorando, eu vou explorar ela um pouquinho também...

A fala acima transcrita, demonstra, para além da dinâmica de produção dos fanzines, como era a relação dos *punks* com seu entorno. Para o depoente, subverter algumas regras em torno de um objetivo maior, que era a divulgação do material, era um estratagema válido. Isso se coaduna de forma geral com os valores ideológicos propagados pelos *punks*.

Ainda de acordo com o depoente, o Recifezes nasceu em meio a uma rede de colaboração:

Era o meu, que eu fazia o Conseqüência, o de Cristiano, que era um fanzine mais voltado para o metal extremo – Death Noise – e o do Paulo, que era o Penúria, que fazia mais questionamentos ideológicos, coisas desse tipo. Então qual foi o lance? A gente ao invés de ficar cada um fazendo um, a gente juntava os três. Os três faziam matéria, os três colaboravam e a gente ia ter uma revistinha mais abrangente e até mais plural, com relação a opiniões etc. Com o tempo esses dois rapazes saíram e eu comecei a chamar gente [...]. O pessoal foi se empolgando também e eu fazia só a parte final que era pedir pra alguém datilografar, pois eu não tinha máquina de datilografar, e depois xerocar, reduzir e fazer a montagem [...]. A famosa arte-colagem.

Relata também o autor, que, a despeito de ter recebido críticas:

A intenção do fanzine ser de fácil assimilação, fácil digestão, fácil leitura etc. Era justamente quebrar aquela coisa do brasileiro, que como a gente sabe, não gosta de ler. Ler manchete é ótimo, mas pra ler matéria... Então o que acontece? Se você vê alguma coisa agradável, vai lá conferir. Uma coisa bem diagramada... mesmo dentro do limite das possibilidades. A pessoa vai ler, mas a gente não sabe o que ela vai fazer com essa leitura, assimilar, interpretar, criticar, saber o que está acontecendo. E por aí vai; cada pessoa faz o que quer com uma leitura.

Carlos ainda afirma, que sua entrada no *punk* não se deu inicialmente nem pela música, mas pelas ideias que eram propagadas a partir desse tipo de publicação. Identitariamente, esses jovens ‘desocupados’ da capital pernambucana, assim como em diversas outras localidades, buscavam sua ideia de pertencimento. Havia, no geral, um sentimento que afastava a juventude daqueles que foram propagados como valores identitários nacionais.

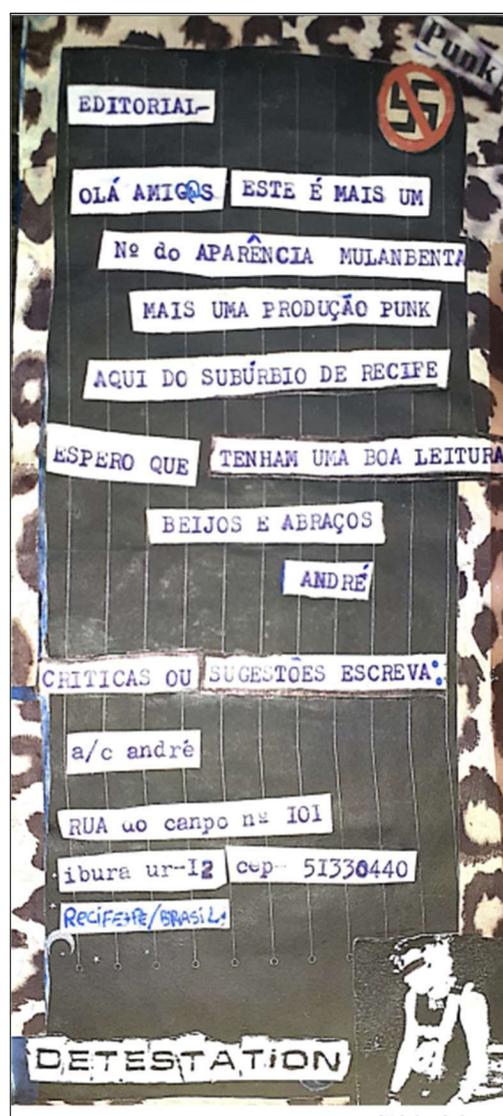
A gente era do grupo do grupo de adolescente da igreja (Lael, antes de ir pra São Paulo), igreja católica, aí ele foi pra São Paulo e voltou punk e eu já escutava som. Ele começou a trazer fanzine, e eu me apaixonei não foi nem pelo som logo, me apaixonei pelo fanzine, ele trouxe uns fanzines SP Punk, aí eu comecei a fazer, comecei com umas colagens, na verdade, meu primeiro

fanzine não foi nem o Conseqüência, foi um tal de Alvo Mortal. Aí começou uma coisa e outra... Recifezes.

É possível perceber na fala de Carlos Farias, como esse tipo de comunicação foi importante para formação identitária *punk*. Alguns adentraram as fileiras desses grupos não pelo contato inicial com a música, mas pelo interesse nas ideias e discussões que eram encartadas nos fanzines.

André Dranze, por sua vez, relata algo diferente, no sentido de o contato primordial ter vindo com a música *punk*, e posteriormente fanzines, quando teve a ideia de também os produzir.

Imagens 10 e 11: Duas primeiras páginas do Fanzine Aparência Mulambenta nº 3, em algum momento no final da década de 1990.



Fonte: André Luiz Paz Farias (Dranze). Acervo Pessoal.

Nas imagens 10 e 11, com recortes do fanzine Aparência Mulambenta, é possível ver uma suástica tachada, ou seja, oposição a ideias nazistas e neonazistas, além de outras temas comuns a *punks* mais ideológicos, como a ideia do “no future”, assim como uma chamada na imagem da esquerda, para que ‘falsos hardcore’ se afastem das fileiras do movimento.

De acordo André Dranze, acerca do início de sua produção de zines:

Esse primeiro exemplar de zine que a gente pegou com Mal, e a gente replicou fazendo nosso próprio zine, tanto eu quanto meu irmão, que também era punk na época, surgiu tudo junto. Meu primeiro zine foi o AnarcoPunkZine, aí depois eu montei o Aparência Mulambenta, já quando eu tava começando a entrar no anarcopunk, que foi depois do primeiro contato com o punk.

O relato de Dranze, que entrou no movimento na segunda metade da década de 1990, demonstra, entre outras coisas, como o *punk* ia se espalhando e criando sua própria dinâmica, com mais pessoas aderindo, produzindo sua própria cultura material, divulgando não apenas ideias, mas o próprio modo de vida que os *punks* julgavam coerente com sua filosofia e ideologia.

Outra discussão que o recorte dos fanzines traz à tona, é novamente a questão dos arquivos digitais. Esse material fora produzido inicialmente com base em colagens, mas é possível ver nas imagens que remetem ao número 3 do zine Aparência Mulambenta, que foram escaneados recentemente usando o aplicativo CamScanner, bastante popular em celulares Android ou IOS (Apple).

O fato de aparelhos relativamente baratos poderem salvaguardar fontes históricas é uma vantagem para a população em geral, se considerarmos que durante muito tempo a produção e conservação de vestígios escritos era privilégio de poucos, por seguidas questões que variam desde os acessos materiais até mesmo a educação formal. Nesse caso, confirmamos com as fontes que os documentos não haviam sofrido interdições de outros tipos, que não o simples fato de serem digitalizados para consulta posterior.

Outras imagens de zines vão aparecer no corpo desta tese, agora não mais como exemplificativos de cultura material, mas como fontes históricas analisadas em apoio aos depoimentos coletados, que são o principal corpus documental em que se baseia este estudo.

2.2 – Anarquismo, niilismo e distorção midiática

O que nós temos para o sistema?
Ódio, ódio!
O que nós temos para a igreja?

Ódio, ódio!
 O que nós temos para a burguesia?
 Ódio, ódio!

(Trecho da música *Devotos do Ódio* – Devotos, 2012)

Podemos afirmar que após a aparição meteórica e explosiva do *punk* inglês no final da década de 1970, algumas ideias começaram a se espalhar por aqueles grupos e acabaram por provocar várias subdivisões. Entre elas, o *Straight edge*, cujos praticantes são radicalmente contra o uso de qualquer tipo de substâncias alucinógenas e entorpecentes; os anarcopunks; os *skate punks* e as *Riot grrrls*, que estão ligadas a um feminismo *underground* no movimento; dentre outras ‘subsubculturas’ menores. Essas fileiras, porém, conviviam umas com as outras na maioria dos casos, a exceção dos *Straight edge*, que por sua filosofia de abstinência não se coadunavam com as altas quantidades de bebidas alcoólicas (muitas de qualidade duvidosa) e psicotrópicos consumidos por boa parte dos *punks*.

Pedro (2012) afirma que o anarquismo constitui uma ideologia que é distinguível da teoria no sentido de que a segunda está relacionada ao conhecimento da sociedade, enquanto a primeira é relativa às intervenções que se realizam sobre ela. Então, o anarquismo é mais bem caracterizado por elementos ideológico-doutrinários do que por questões teórico-metodológicas. O autor elenca dez princípios que estão na base do pensamento anarquista, mas, o que interessa a este estudo são as questões ligadas à transformação social do sistema e seus modelos de poder.

O anarquismo, então, é uma ideologia política que, de antemão, é contra toda forma de hierarquia e dominação. Portanto, via de regra entra em confronto com poderes instituídos como o religioso, o econômico, o político, o cultural, estatal etc. Durante o fim do século XIX e início do século XX, surgiram várias derivações como anarquismo social (ou socialismo libertário), anarcoindividualismo, anarcocapitalismo e por aí vai...

Temos certo problema com essas derivações, até porque, independente de todo exercício semântico que se faça, elas entram em choque com o conceito inicial defendido pelos pensadores originais do anarquismo, tais como Malatesta, Proudhon, Bakunin e Kropotki. Analisando brevemente esses autores, Proudhon e Bakunin atacaram as lógicas vigentes, inclusive as ideias de revolução socialista. Malatesta, por sua vez, legou ao mundo o anarquismo como modo de vida, enquanto Kropotki o teorizou cientificamente (Avelino, 2003).

Colocar o anarquismo dentro de outros rótulos nos parece um serviço inglório. Mas o termo foi apropriado várias vezes no decorrer do século XX, porém, quase sempre entrando em contradição com seus pensadores iniciais. Como afirma Avelino (2003, p. 228):

O anarquismo em sua gênese, em suas aspirações, em seus métodos de luta não está necessariamente vinculado a nenhum sistema filosófico. O anarquismo nasceu da rebelião moral contra as injustiças sociais. A partir do momento em que aqueles homens que se sentiram como sufocados pelo ambiente social em que estavam obrigados a viver e cuja sensibilidade caiu ferida diante da dor alheia, e ante a sua própria, e em que estes homens se convenceram de que grande parte da dor humana não se deve fatalmente a inexoráveis leis naturais ou sobrenaturais, senão que provém de fatos sociais que dependem da vontade humana.

Para boa parte dos *punks*, considerando o contexto histórico ligado à Guerra Fria, à condição pós-moderna e ao neoliberalismo, os ideais da esquerda não eram mais uma vertente válida para tomada do poder, pois, em última análise, ao chegar ao topo, esses partidos exerciam práticas parecidas com os grupos que haviam substituído. Como declara O'Hara (2005, p. 75) “punks se voltaram para o anarquismo como alternativa para os sistemas existentes no mundo e para o contínuo ciclo de opressão que cada revolução traz”. Apesar de, por vezes, se associarem a causas da esquerda política dependendo da luta específica tratada, os *punks* não podem ser considerados um movimento de esquerda, bem longe disso.

Ainda assim, cabe relatar que a politização do *punk* não começa nos Estados Unidos, mas vem com a segunda onda do *punk* inglês, mais ligada ao *hardcore punk* e ao *anarcopunk*. Por outro lado, nesse período a *new wave* também passou a ocupar as rádios, sendo uma versão menos agressiva do espectro.

Na visão do autor, a qual vamos transcrever duas passagens, fica clara a visão destes grupos com relação à dualidade do sistema político no último quartel do século XX:

As evidências que provam a opressão do comunismo não vêm apenas dos regimes opressivos atuais, mas também da insurreição do Kronsadt de 1921, do Movimento Anarquista Ucrâniano de 1918-21 e da Guerra Civil Espanhola de 1936-39, em que os anarquistas foram traídos e esmagados pelas forças totalitárias comunistas. Regimes comunistas não são necessariamente diferentes em seus resultados subseqüentes do regime derrubado, pelo menos não com relação aos sujeitos dominados (O'Hara, 2005, p 75-76).

O movimento punk foi originalmente formado em nações que mantêm políticas capitalistas, pseudodemocráticas. Por causa disso, o capitalismo e seus problemas tornaram-se o primeiro alvo dos punks políticos. Os sem-teto, o classismo e a exploração no trabalho parecem ser os resultados de um sistema baseado na ganância. Embora seja verdade que um sistema capitalista proporcione grandes luxos para muitos membros de sua sociedade, isso parece ter ligação direta com a exploração daqueles que não têm esse luxo (O'Hara, 2005, p 76).

Os pensamentos expressos pelo autor, que também se entende como *punk*, apesar de não serem datados em períodos definidos, pois fazem uma análise sociológica acerca dos sistemas

econômicos do século XX, ecoam de maneira geral em relação a não haver saída para além de uma ideologia anarquista, cuja principal questão era pôr abaixo formas de autoridade, hierarquia e subdivisões de grupos mais ou menos poderosos dentro do contexto social.

Portanto, analisando tanto Avelino quanto O'Hara, parece-nos que a melhor apropriação do termo anarquista no século XX tenha sido de fato executada pelos *punks*.

Ainda assim, acreditamos que é bastante complexo definir o pensamento individual de *punks* a priori. Ivone Gallo (2008, p. 752), analisando uma ocupação urbana promovida por um grupo de sem-tetos e anarcopunks em Campinas (SP), no período de 1990-2004, afirma que, após a tentativa da capitalista de cooptação do movimento – no final dos anos de 1970, situação na qual ele volta mais raivoso em sua onda *hardcore* nos anos de 1980 – muitos *punks* que se intitulavam anarquistas, quando inquiridos, declaravam-se, antes de mais nada, *punks*. Já se inquiridos sobre o que era ser *punk*, resposta poderia variar de um indivíduo a outro:

Assim, permanece uma tensão dentro do conjunto, entre a pendência de certos segmentos para o individualismo e, para outros, pela caracterização do punk como um movimento, – o que em princípio pressupõe relações de grupo – depois da adesão ao anarquismo. De fato, nesse momento, surgem correntes dentro do universo punk, seja de anarcopunks em suas diferentes tendências, ou os punks vegetarianos, estes últimos contestando o uso do álcool e das drogas e lançando mão de um visual menos carregado que os outros grupos. Tudo isso espelha a heterogeneidade deste movimento.

A ligação do *punk* com o anarquismo teórico depende muito do nível de acesso que seus integrantes possuíam antes e depois de ingressar no movimento. Muitas vezes, a visão individualista é fruto de uma recusa em encontrar esperanças de transformação da sociedade. Por outro lado, não raro, essa anarquia niilista pode descambar para a desordem pura e simples. Isso posto, não era algo completamente condenável dentro das fileiras do movimento, pois no meio de tantas frustrações com o contexto social, ver o 'circo pegar fogo' fazia parte da ideia de que o caos poderia ser uma ponte para uma nova ordem.

A respeito do niilismo, em uma explicação simples, vocábulo representa uma doutrina filosófica radicalmente cética e pessimista com relação à ausência de finalidade para a existência. Como não pretendemos nos aprofundar nessa questão, basta dizer que ao ser incorporado pelos *punks*, ele foi usado como uma forma negar radicalmente ferramentas de controle social, tais como o sistema político, as religiões etc. Nesse caso, o mercado e tudo que atua como sustentáculo dessa base, passa a ser criticado, e, no caso dos *punks*, achincalhado, tanto em tom de um humor extremamente ácido, quanto de uma forma pessimista e, por vezes, autodestrutiva.

No que diz respeito a essa questão, André Loreno afirma que:

[...] independente do local onde se estiver, tem que se produzir [...] você vai modificar o seu meio com conversas, colagens, produção, material, você vai produzir... a produção é uma quebra de estagnação [...], a gente pensa em modificação pessoal, uma transformação de dentro pra fora, expandir sua mente, isso, saindo dessa quebra de rotinas e paradigmas que a sociedade coloca pra você. Como eu falei: autogestão, você produzir suas roupas, seus materiais.

Continua o depoente a narrar, sua transformação pessoal a partir do *punk*:

[...] é uma transformação pessoal fodida, você muda muito [...]. Eu não escrevia, o punk me ensinou a escrever, me instigou, me estimulou a escrever, eu morava na rua, tinha que ganhar grana, aí criei uns aforismos²³, então isso me mudou, me estimulou a produzir, a ler bastante e começar a modificar meu dia a dia, primeiramente. [...]. Mas eu acredito mais na minha mudança, saca?. Eu não estou aqui pra doutrinar ninguém, você tem que se identificar.

Ainda assim, o depoente relata que outras pessoas se interessavam pelo trabalho e acabavam marcando para trocar ideias a *posteriori*. Essa é uma questão no *punk*, o consenso mesmo em espaços e relações nas quais a ideia de união não está aparente.

Porém, não é possível negar que há uma determinada organização no *punk*, porque, diferente dos primeiros anos da aparição do fenômeno – na qual o objetivo era chocar, gritar, vomitar a raiva contida – depois foram sendo incluídas pautas diversas que no início do século XXI demonstram um amadurecimento, já que não pretendemos chamar de evolução, dado o fato de não consideramos que o *punk* em sua origem fora menos importante para as dinâmicas sociais de contraculturas e subculturas, do que sua forma mais ou menos organizada.

Alertamos que a análise empreendida nessa caracterização pode soar, por vezes, a-histórica. Isso é intencional, pois no intuito de inteligir o fenômeno compreendido no Recife nos anos de 1980 e 1990, por vezes demanda-se um comparativo entre essas dinâmicas historicamente datadas e toda a linha de continuidades e rupturas de pensamento na cultura *punk*. Isso, a nosso ver, acaba por se tornar uma ferramenta metodológica válida. Não há risco do cometimento do tão temido anacronismo, pois procuramos condicionar cada uma de atitudes e vertentes identificadas ao contexto espacial e histórico nas quais elas estavam envolvidas.

Enquanto O'Hara (2005) aponta para o movimento em suas localizações espaciais norte-americana e inglesa, no Brasil a maior parte das análises dirigidas ao *punk* se deram no eixo

²³ Textos curtos que expressam um pensamento, regra ou advertência de forma concisa e profunda. Algo que dialoga bem com a ideia do *punk*, de ser preciso e direto.

Sul/Sudeste/Centro-Oeste. Apenas alguns estudos mais recentes têm se dedicado a explorar essas dinâmicas em outras regiões como Norte e Nordeste.

Em todo caso, o trabalho de Ribeiro (2019, p. 6) enfocando o anarcopunk paulista na década de 1990, aponta para questões diversas no pensamento dos *punks* brasileiros:

Em termos de militância, os anarcopunks estiveram entre os primeiros a colocar em pauta uma porção de questões no meio hardcore, como direitos dos animais – vegetarianismo/veganismo, inclusive –, feminismo, ecologia, permacultura, e até ajudaram na estreia do Dia do Orgulho Gay – hoje Parada do Orgulho LGBT – de São Paulo, em 97.

Como é possível observar na vivência com os *punks*, nem sempre esse anarquismo é teórico ou refletido por todos/as que fazem parte dos diversos grupos, pois como referido anteriormente por Gallo (2010), a despeito de comporem grupos com identidades gerais definidas, pendem em alguns casos para o individualismo/niilismo.

Parece contraditório falar de um grupo de individualistas que encampa causas sociais, mas é justamente uma das facetas do ‘*ser punk*’. Mesmo sendo autocentrados, eles conseguem, quando necessário, comportarem-se como time organizado, pois seu *ethos* autocentrado não é dissociado do ser social. Basta analisar as dinâmicas de produção da cultura material/imaterial *punk*, para chegar à conclusão de que elas não existiriam sem uma boa dose de colaboração entre os membros daqueles meios para ser chegar aos objetivos pretendidos.

A imagem abaixo demonstra a coexistência de temas diversos encartados em um fanzine, que expressa desde a ecologia ao anarquismo, até mesmo o ‘peleguismo’ usado no meio sindicalista.

Imagem 12: Recorte do Fanzine Conseqüência nº 11 de fevereiro de 1990 acerca de temas diversos tratados no movimento *punk*.

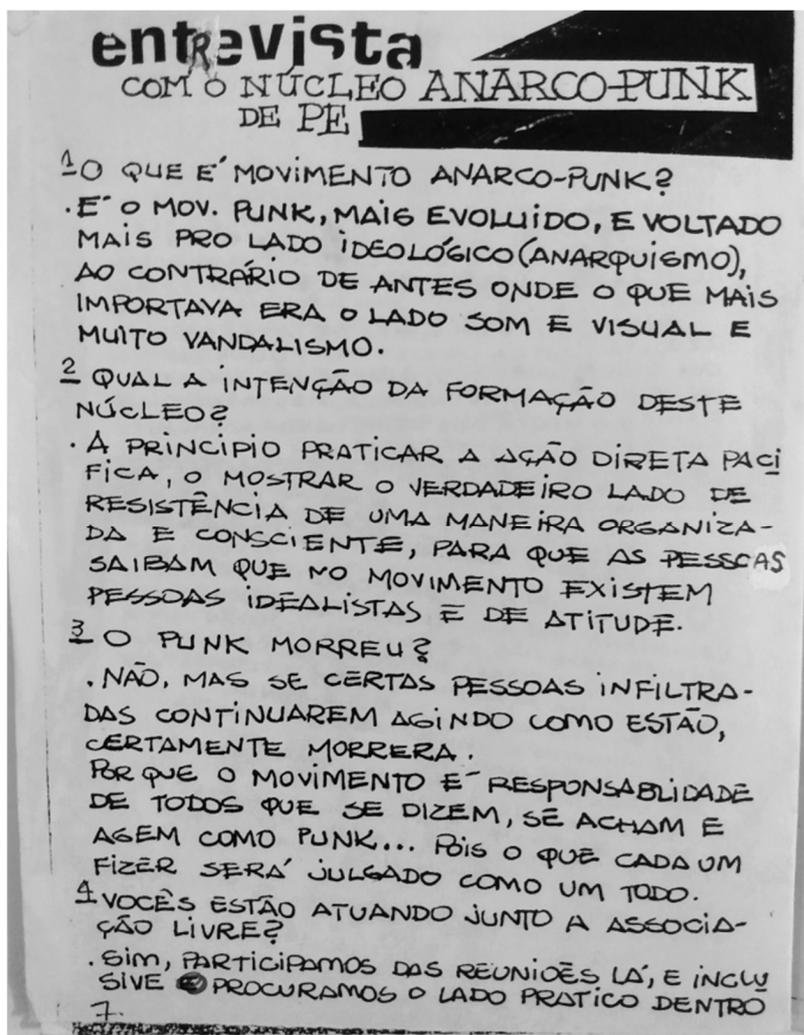


Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Como é possível observar na imagem, se fala de ação direta, ou seja, não dependência de partidos políticos, ao mesmo tempo em que se dá o significado da palavra pelego, que no sindicalismo representa aquele que está a favor dos interesses patronais. Isso demonstra como temas diversos iam sendo adicionados em cada página do fanzine, procurando levar os leitores à reflexão, inclusive acerca de questões políticas e também aquelas relacionadas ao mundo do trabalho.

A seguir, na imagem abaixo, é possível ver parte de entrevista realizada com o Núcleo Anarco-Punk de Pernambuco, encartada no Fanzine Conseqüência nº 13 de 1991, estabelecendo o que era núcleo, bem como sua forma de atuação:

Imagem 13: Recorte do Fanzine Conseqüência nº 13, p. 7 de 1991, trazendo uma entrevista com o Núcleo Anarco-Punk de PE.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo Pessoal.

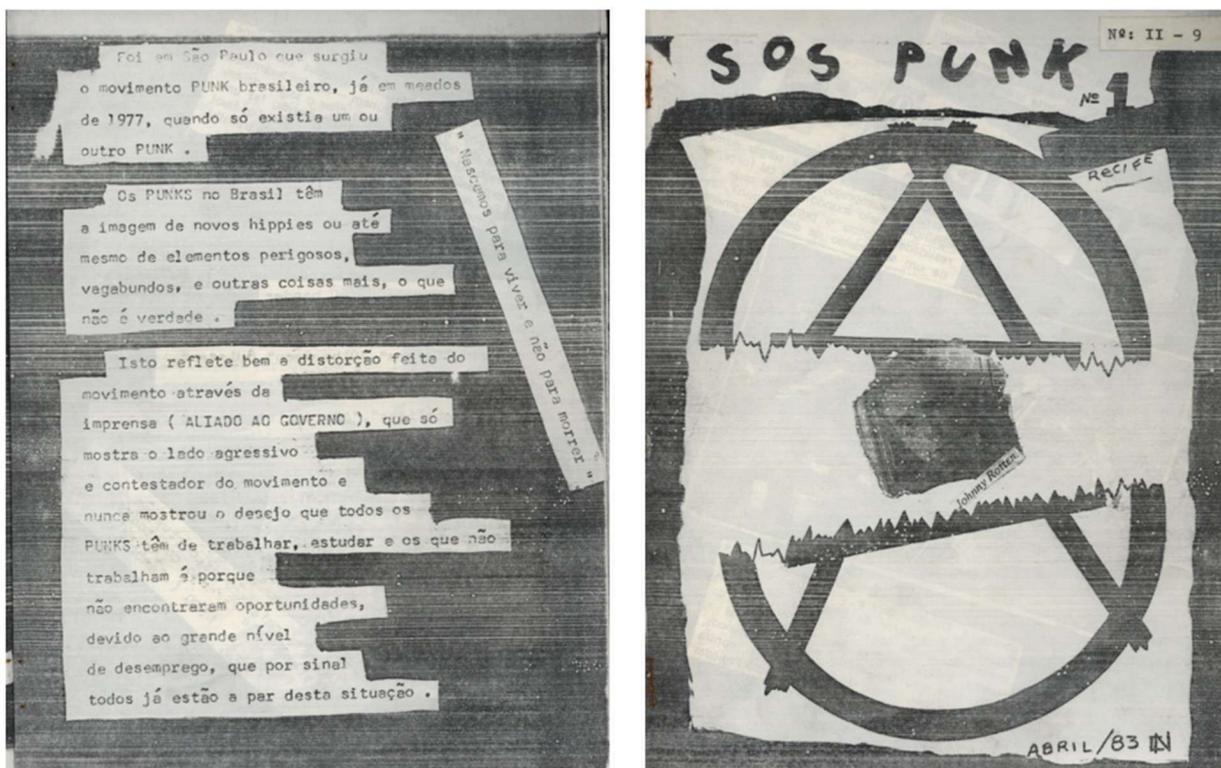
Os fanzines e publicações *punks* tiveram bastante influência na divulgação dos ideais que pregavam a falência dos governos e sistemas políticos, buscando promover uma ideia de autogestão que, por acaso, era mais assemelhada ao comunismo teorizado por Marx do que muito do que fora rotulado como marxismo na experiência histórica do século XX. Ainda assim, existem ideias diferentes que foram gradativamente sendo adicionadas àquela base filosófica. Como já referido, o anarquismo, enquanto teoria da ação e ideologia política, não está presente na origem do *punk*, quando a ordem do dia era uma revolta irascível quanto ao cenário geopolítico do mundo. Durante as décadas de 1980 e 1990, porém, outras vertentes políticas (e

até mesmo o comunismo) passam a ser mais discutidos dentro dos grupos, a depender de cada contexto social específico, pois uma questão é afirmada por Viteck (2007), a qual estamos de acordo, é que o *punk* se coaduna com os problemas locais dos cenários nos quais aporta.

Então, podemos afirmar que em cada cena na qual o movimento se formou, é possível identificar características próprias que dialogam ou não com as de outras localidades, principalmente as mais expressivas que se deram nos Estados Unidos e na Europa. A partir dos anos de 1990, outras questões passam a compor essa já complicada teia, incluindo novas e diversas agendas que têm a ver tanto com problemas locais, quanto regionais, nacionais e/ou internacionais.

Outro tema que aparece com frequência quando se estuda os *punks* é sua complicada relação com a imprensa e com a grande mídia. Críticas já eram possíveis de se observar entre os *punks* recifenses, como nas imagens abaixo, retiradas no Fanzine S.O.S Punk, editado pela banda **Câmbio Negro** em abril de 1983. Esse pode ser considerado o primeiro registro no Recife que tenta demonstrar o *punk* para além da música, trazendo também ideias, e quais os motivos de suas lutas. Na página à esquerda, podemos observar a desconfiança com a imprensa, que é colocada como “aliado do governo”.

Imagens 14 e 15: Capa e página não numeradas do Fanzine SOS Punk de abril de 1983.



Fonte: Acervo Punk, caixa 38, arquivo 12. Disponível em: < <https://acervopunk.com.br/35-2/>>. Acesso em: 03 abr. 2024.

A imagem 14 ainda traz uma passagem que reforça a questão afirmada por O'Hara da ligação do *punk* com a classe trabalhadora, a partir do momento em que fala que a imprensa não mostra o desejo daqueles jovens pelo mundo do trabalho, mas que havia escassez de oportunidades, principalmente considerando o caso do Brasil, no qual um dos maiores problemas das décadas de 1980 e 1990 residia justamente nos altos índices de desemprego.

As relações dos *punks* com a imprensa quase sempre caminharam em uma linha tênue entre uma pseudotolerância e a completa antipatia de ambas as partes. Se hoje é possível ver matérias, colunas, reportagens e artigos falando relativamente bem do ideário *punk* em diversos veículos de comunicação pelo mundo, na origem do movimento, isso ocorrera de forma diferente, até porque as representações feitas sobre eles nos *mass media* também conformavam práticas sociais de ojeriza.

Ainda no que diz respeito às relações entre o *punk* e a imprensa, Sonally Pires, entrevistada em 06 de setembro de 2023, na condição de coprodutora do festival Abril pro Rock, e destacando o preconceito contra o *rock* em geral, afirma o seguinte:

Olhe, da imprensa como um todo sim, sempre houve um boicote, mas da imprensa especializada não. Era justamente o apoio, eu falo dos jornalistas de música, que gostavam, que cobriam, que brigavam pra ir na redação, queriam ir pro Abril cobrir, só podiam ser dois, mas tinha cinco querendo ir. Essa imprensa mais especializada não, e eram pessoas que entendiam aquilo que estava acontecendo. A maioria. Mas da imprensa como um todo, aí você fala de rádio, de comunicadores importantes da cidade, aí a gente tá falando de um âmbito maior, sim, bastante. Isso também reverbera pra patrocinador. A gente ouviu coisas de patrocinador...

[...]

Era um preconceito absurdo, “ah, vocês são roqueiras, então vocês são maconheiras, drogadas, prostituídas, era um preconceito geral da sociedade como um todo. [...]. Até hoje o nome rock é muito pesado pra essa geração mais velha. Então, assim, para patrocínio, para a imprensa como você perguntou, a imprensa geral, totalmente. Hoje, claro, muito menos, mas lá trás, a gente batia na porta do preconceito o tempo inteiro, de ouvir coisas do tipo: “tu trabalhas com Abril pro Rock, tu?” [...]. Era uma geração muito preconceituosa, geração dos anos [19]80.

Como a depoente coloca, havia ainda um não entendimento, tal como uma não aceitação daquele público. O Abril pro Rock era visto como algo pernicioso por boa parte da imprensa. Essas novas sensibilidades, novos corpos, novas corporalidades não eram bem toleradas e as representações da mídia não especializada, malgrado geravam práticas sociais de repulsa, bem como aumentavam os conflitos com o aparato coercitivo, para além da violência simbólica.

Camilo Maia, vocalista do **Subversivos**, declara entre risos que:

Meu primeiro contato com os punks, cara, foi ver o Robocop matando os punks no cinema. Então aquilo ali, criança. Era a cena que os caras estavam

importunando uma mulher num beco, aí o Robocop chega para salvar a mulher, aí o punk pega ela com uma faca no pescoço e usa como escudo, aí ele mira entre a sala dela, e dispara um tiro...

Robocop é uma película de 1987, na qual um policial morto em combate é convertido em um ciborgue que passa a combater o crime. O filme é uma distopia futurista que trata de diversos temas, entre eles corrupção, violência, privatização, identidade e natureza humana. Tendo sido um grande sucesso de público no fim dos anos de 1980, e considerando a falta de limites etários à programação, fora exibido por diversas vezes ao longo dos anos em horários que crianças poderiam assistir. O interessante, para nós, porém, é a imagem caricata que é apresentada de um grupo de *punks* como uma gangue importunando pessoas nas ruas da cidade de Detroit, Michigan, Estados Unidos da América.

Voltando ao depoimento de Camilo,

Eu cresci entendendo que o punk era um roqueiro doido de caráter marginal ou algo assim. Eu nunca pensei muito, enquanto criança, em que um dia eu viesse a me envolver com cultura punk. Corta para o ano do meu pré-vestibular. Eu venho de Sergipe, morando aqui, tinha acabado de fazer 18 anos, e em 1995/1996, no cursinho de pré-vestibular com Fred que é o baixista do Subversivos e com ele a gente tem a ideia de fazer a banda tempos depois. Mas, ele foi meu primeiro amigo do rolê recifense [...], de eu começar a ter as amizades que dão rolê na cidade.

Podemos dizer que também produção cinematográfica que abordava o *punk* é eivada de problemas quando assimilada pelos *mass media*, pois raramente tratavam sobre os sentimentos que estavam por trás daquelas atitudes. Bastava os chamar de rebeldes sem causa ou arruaceiros, mas dificilmente se voltaram ao entendimento acerca da crítica política realizada pelos grupos, mostrando o movimento como algo meramente ligado à violência ou desconexão com a realidade.

Interessantemente O'Hara (2005) já vaticinava desde a década de 1980, como o *punk* dificilmente seria visto como um movimento de potencial revolucionário, dadas as representações (palavra nossa) que foram dele construídas na imprensa de forma geral adicionando nesse bojo também o cinema, os programas de rádio e de TV, para além dos jornais escritos.

Consideramos que a obra de Craig O'Hara é um documento histórico válido para análise da filosofia *punk*, pois o autor tem o cuidado de citar as obras nas quais se baseou ao formular seus pensamentos, para além da sua própria vivência no movimento *punk*. Ela ainda traz capítulos dedicados a questões de gênero como feminismo e homossexualidade, bem como questões ligadas à distorção midiática.

2.3 – Atitude

Os movimentos de *punks* situados nos EUA e na Inglaterra apresentam semelhanças, porém também demonstram notáveis divergências entre si. Como observa O'Hara (2005, p. 74), o caso europeu, principalmente inglês, tinha um maior número de bandas politizadas em relação aos norte-americanos:

A cena europeia apresenta um maior número de fanzines e bandas anarquistas, fazendo dos punks europeus, historicamente, mais politizados que os americanos. Os criadores e editores desses fanzines foram influenciados pela segunda corrente do punk europeu (1980-84), que era visivelmente politizada. Bandas como Crass, Conflict e Discharge, no Reino Unido, The Ex e BGK na Holanda, MDC e Dead Kennedys, nos EUA, transformaram muitos punks em pensadores rebeldes, em vez de simples roqueiros.

Esse rebatimento vai ocasionar diferenças entre outras cenas ao redor do mundo, sendo algumas mais influenciadas pelo *punk* norte-americano e outras pelos europeus. Ainda há um sem-número de bandas que poderiam ser citadas, porém, uma coisa que pode definir a influência ou não de bandas inglesas ou estadunidenses no Brasil, para além de seu ideário, é o acesso que era possível. Nesse período, entre o final dos anos de 1970 até meados da década de 1990, a circulação de músicas que não eram 'comercializáveis' se mostrava extremamente difícil. Dependia de uma boa dose de amizade e bons contatos, pois muitos jovens que acabavam por se interessar por *rock*, *punk* e *metal* dependiam de algum amigo ou familiar abastado que tivesse condições de adquirir esse tipo de material.

Foi então que os *punks*, em países onde esse trânsito era mais complicado, tiveram uma ideia genial: 'a cópia'. Ela não se dava, em geral, com fins comerciais. As bandas de *punk rock* pareciam não dar muita importância à reprodução de seus materiais, mesmo quando ligadas a contratos com gravadoras. Era comum, por exemplo, que demos²⁴ recordadas fitas cassete fossem distribuídas a preços simbólicos, considerando que uma quantidade pequena de bandas chegou ao ponto de ter registro por algum grupo empresarial musical. Ainda há que se considerar que boa parte do material fora gravado de forma independente, hoje só sendo possível obtê-los por meio de colecionadores, sebos, ou por alguns incautos que digitalizaram antigos analógicos disponibilizando-os na internet.

Nesse caso, entendemos que a falta de combate às cópias feitas pelos *punks* se coaduna com sua filosofia de tentar espalhar a mensagem pelo máximo de pessoas possíveis, sem,

²⁴ Demos ou demo-tapes são material de demonstração de uma banda, que por vezes era enviado à alguma rádio ou gravadora, por vezes era distribuído entre os pares. Em geral, não tinha boa qualidade, pois era realizada muitas vezes sem recursos expressivos, utilizando-se o que era possível no momento da gravação.

contudo, almejar lucros financeiros imediatos por meio de sua arte. Por outro lado, é bom deixar claro que os *punks* não são avessos ao dinheiro, mas ao controle externo de como usar seus recursos. Outra coisa que deve ser dita é que os ganhos financeiros para manutenção própria – ou pelo menos para manter a estrutura necessária para continuarem a exercer suas atividades – não são demonizados. A questão contestatória reside na obtenção de grandes lucros por meio da produção artística.

Neilton relata que:

No caso do Devotos, quando eu falei inicialmente que a gente não almejava ser artista, não almejava ser músico, eu digo, no contexto geral do movimento. Nem viver de música, nem que aquilo fosse de fato, a parte principal. O foco era no conteúdo da música e das letras, mas com o tempo a gente foi se distanciando desse tipo de pensamento, foi vendo que era possível, e a gente tava tomando gosto, em ter prazer de fazer o que a gente tava fazendo, em evoluir como músicos. Foi aí que a gente teve contato com o movimento mangue, e tivemos uma projeção daquilo que a gente queria fazer[...].

É possível afirmar, por sua vez, que viver de música não necessariamente inclui grandes cifras. A imensa maioria dos músicos práticos espalhados pelo mundo ganha o suficiente apenas para seu sustento e de seus familiares, além, claro, de muitas vezes necessitarem de outras ocupações para complementarem a renda, quando não, a música deixa de ser atividade principal e passa a ser a secundária, terciária ou mesmo apenas uma forma de diversão/protesto, justamente pela dificuldade de se manter financeiramente com essa atividade.

Ainda assim, no caso de qualquer análise a ser realizada quanto às dinâmicas do *punk* nos anos mais recentes, com certeza também se torna obrigatório lidar com as redes sociais, plataformas de vídeo, dentre outras formas de comunicação permitidas pela internet.

Carlos Farias afirma que:

Feito hoje, qualquer garoto de subúrbio, lógico que hoje, pela facilidade da tecnologia você consegue mais informações, mas naquela época a gente não conseguia nada, o que a gente queria, a gente tinha que fazer, por exemplo, Lael do SS-20²⁵, ele montava as baterias, o pessoal do SS-20 com o pessoal do Devotos do Ódio montava as guitarras, contrabaixos, ou seja, era uma coisa muito na raça, no peito, na raça e na vontade, né? Naquela época, tudo era difícil.

A época a qual Carlos se refere é o final da década de 1980, considerando que o ano de fundação da **Devotos** é 1988. Nessa mesma perspectiva também surgem mais fanzines, vão se

²⁵ O nome da banda SS-20 faz referência a um míssil balístico russo, com capacidade para carregar uma ogiva nuclear, utilizado entre 1976 e 1988. Sua sigla oficial é RSD-10, porém a Otan o designou como *SS-20 Saber*.

formando bandas diversas e o movimento começa a ganhar força no Recife, a partir de um pessoal que insistia em criar arte, mesmo considerando as dificuldades vigentes. Parafraseando a célebre frase do literato brasileiro Euclides da Cunha, poderíamos de afirmar que “o *punk* é, antes de tudo, um teimoso”.

Considerando que entre o final dos anos de 1970 e meados da década de 1990, ter acesso a músicas fora do circuito comercial era uma questão bem mais complexa e que exigia boa uma disponibilidade de tempo, talvez as últimas gerações não façam ideia desses processos. Quando passaram a ter algum espaço midiático, os poucos programas de rádio ou TV que se voltavam às temáticas *underground* em geral tiveram pouca duração. Nesse sentido, um fato com rebatimento muito forte no Brasil foi a entrada da *Music Television* (MTV) que iniciou sua radiodifusão em UHF²⁶ a partir de outubro de 1990, tendo dado bastante visibilidade, dentro das possibilidades comerciais, ao *rock* produzido no país e também no Recife.

Todavia, desde o final da década de 1970, já era possível identificar essa movimentação roqueira no Brasil. O *rock*, de acordo com Caiafa (1985), sempre teve essa função de hino dos jovens. Para a autora, a princípio ela é política, de causar estranheza em qualquer lugar, mas, a função comercial acabou por despolitiza-lo, banalizando-o como mercadoria vendável, moda e a música da onda. O *punk*, para a autora, resgatou a força do *rock*, quando de maneira imediata e direta, transformou-se num instrumento de intervenção, seja como música, seja em suas letras e suas atitudes.

Assim como Pedro (2012) entende o anarquismo como uma ideologia mais pautada na atitude direta e na intervenção na realidade, O’Hara (2005) fala da adoção desses preceitos pelos *punks*. Essas informações vão ao encontro do que fora observado por Caiafa (1985) acerca da força política imediata e direta do *punk*. Mais profundamente, o *punk* sempre fora avesso a regras, hierarquias, lideranças, etc. Não obstante, alguns indivíduos acabam por ter uma função de inspiração, ou de aglutinação dos outros componentes do movimento para participação em eventos diversos. O *punk* também nunca esteve restrito apenas à música. A sonoridade, inclusive, pode ser utilizada sem nenhuma ligação com seus princípios ideológicos, filosóficos e o que chamamos de ‘atitude’.

Esse é um termo correntemente utilizado nos meios roqueiros. Uma das acepções no dicionário Michaelis (2024, s/p) afirma que o vocábulo representa um “modo de comportar-se

²⁶ *Ultra high frequency* é compreendida entre 300mhz e 3ghz. A maior parte das TVs brasileiras, antes do sinal digital, operava em VHF (very high frequency), sendo compreendia entre 30 e 300mhz. Portanto, era necessário antenas específicas para captar o sinal da MTV no Brasil no Recife. A depender da localidade, ela operou tanto em UHF quanto em VHF.

em determinadas situações ou conjunturas (em relação a pessoas, objetos etc.); comportamento, conduta, posicionamento”. Essa palavra casa bem o que os *punks*, via de regra, exigem dos seus pares. Atitude funciona como uma cobrança interna e externa por manter os princípios do grupo.

Para citarmos um exemplo que talvez traduza esse conceito, bem como as diferenças de pensamento entre *punks*, o comunicólogo Eduardo Molinar (2015, s/n) descreve alguns fatos interessante sobre a banda **The Clash**, cuja trajetória, contemporânea do **Sex Pistols**, funcionava em um ‘diapasão’ diferente. “Enquanto os **Sex Pistols** queriam destruir tudo, o **Clash** queria unir as pessoas”. Depois do lançamento de um álbum que continha uma de suas mais famosas músicas *Should I Stay or Should I Go*, a banda saiu em turnê mundial, dentre outras coisas, criticando a criminalização do *rock* no Oriente Médio.

Após esse giro pelo mundo, no início de 1983, eles foram tocar na segunda edição de um evento chamado *US Festival*, na Califórnia. Mesmo com a relação deteriorada entre alguns integrantes, a banda aceitou se apresentar. Quando fora confirmada, a fama do **Clash** já era tão grande que os organizadores decidiram aumentar o preço do ingresso de 17 para 25 dólares, o que fez com Joe Strummer, vocalista e guitarrista da banda, explodisse algumas horas antes de subir ao palco. Aliado a isso, Joe ficou sabendo que o **Van Halen**, uma banda de *hard rock* extremamente famosa, ganharia cerca de um milhão de dólares²⁷ pela apresentação. Então ameaçou não se apresentar, o que terminou em uma negociação na qual toda renda da **Clash** seria doada pela caridade, inclusive parte do cachê de outras bandas e da organização do festival.

O legado da banda é a sua atitude. “Questionar a autoridade, questionar tudo, pensar radicalmente por si mesmo e mudar a própria vida”, relembra Johnny Green. Nenhuma banda fez o que o Clash fez pelos fãs e atacou o sistema da forma que ele deveria ser atacado, de dentro pra fora. Nunca o punk foi tão punk. Como Joe Strummer disse em uma entrevista a uma equipe de TV canadense em 1979: “Ou você dá tudo o que tem ou desiste!” (Molinar, 2015, s/n).

O **Clash** é um exemplo da ligação dual entre o *punk* e o mercado. Seus integrantes adotaram uma postura de tentar miná-lo por dentro, mas, enquanto uma luta inglória, eles seguiram até onde conseguiram. Ainda assim, percebemos que essa questão é realmente complexa, a partir do momento em que, pelas trajetórias possíveis de acompanhar, mesmo bandas *punks* entendem que a partir das redes de infraestrutura possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico capitalista, suas mensagens podem chegar a mais lugares.

²⁷ Essas informações acerca do cachê não são confirmadas. O que se sabe é que no fim das contas o festival deu prejuízo aos seus idealizadores.

Portanto, entendemos que essa relação não é apenas de oposição, mas de reapropriação e ressignificação dos mecanismos mercadológicos. Ainda assim, o embate acima referido continua sendo uma constante entre *punks* e o mercado capitalista o que, por outro lado, não invalida suas críticas, pelo que consideramos quase que uma impossibilidade, no caso de movimento cultura urbano, viver completamente em isolamento.

A atitude *punk* pode ser vista no depoimento de André Loreno, quando relata que:

Aquela coisa de faça você mesmo, isso é muito foda, velho. Não vou dizer que não haja entre outros movimentos, mas o punk é uma das formas mais representativas do do it yourself, faça você mesmo, tá ligado? Tocar, se auto gerar, trabalhar pra si mesmo, isso é muito foda, fazer seu próprio visual [...] estética principalmente.

Então, podemos afirmar que, em grande parte, o que chamamos de atitude reside no faça você mesmo como uma das forças motrizes que movem os *punks* na direção daquilo que eles e seus pares comungam.

A gente tem um negócio aqui no Darkside muito massa, mas a gente também procura fazer evento em praças, é uma coisa que eu acho do caralho é evento em praça. Acho que abrange mais e tem mais a ver com a cara do punk, em bares assim, apesar de que sempre tem o custo do equipamento – que é foda – pois às vezes a gente tem que alugar, sai do próprio bolso, às vezes tem contribuição voluntária, às vezes não, mas se a gente tivesse o equipamento, acredito que todo mês rolava evento de graça...

Como podemos observar no depoimento de André Loreno acima transcrito, mesmo na dificuldade, os *punks* costumam se organizar para fazer seus eventos. Demonstrem, nesse caso, independência de redes maiores, contando com o esforço de seus membros. Apesar de que, como ressalta o autor, nem sempre há colaboração, mas, mesmo assim, sempre que possível, as *gigs* acontecem.

Contudo, como já referido, o *punk* pode ocorrer de maneiras diversas, nem sempre havendo identificação da música com outros valores em parte de seus membros, tal qual relata Carlos Farias:

Olhe, era um negócio muito doido, sabe? Tinha cara, falando de punk mesmo, que era punk pelo visual. Aí você começava a conversar com o cara e via que ele era nada com nada. A gente chamava até de ‘os laranjas’. Daquele filme Laranja Mecânica. O cara que não tinha nada na cabeça, mas era visual. O visual punk seduz muita gente. Tinha cara que era só som. [...]. Falando com Nino da Câmbio Negro, ele disse: “Carlos, tá vendo essa turma todinha aqui, metade está aqui só pelo som. Não tá preocupado com ideologia ou com nada. É só o som...”. A outra característica do punk era a atitude. Tem até um fanzine em que eu falo isso, as três características do punk são som, visual e atitude. Podem existir as três juntas ou separadamente. Mas são as três condições do punk.

Na mesma linha, Sonally Moraes Pires afirma que algo que diferia os *punks* no contexto geral era:

A atitude, né? A atitude, o que eu estou falando, dessa geração dos anos [19]90 que era uma geração shopping, você não via essa galera em shopping, era o anticapitalismo, eu acho que tinha essa coisa muito do anticapitalismo, tinha essa coisa da atitude, da vestimenta, do que escutava, mas, muito mais da oposição ao capitalismo [...]. A minha geração não tinha o que fazer, ou ia pra praia ou ia pro shopping, mas esse pessoal do qual a gente está falando, das periferias, que vinham pros nossos shows, você nunca ia encontrar eles no shopping e eu não acho que tenha a ver só com poder aquisitivo, mas também com atitude. [...]. Então, você os encontrava nas praças, nas atividades abertas, e aí você identificava na hora. [...]. Havia uma postura de dizer “eu não me sinto inserido nesse contexto social, mas aqui no show, eu me sinto inserido”.

O que é colocado pelos depoentes está em consonância com o que afirmamos acerca de música, sonoridade, estética e valores identitários, calcados no ideário e na filosofia *punk* serem questões que podem aparecer separadamente, mas a maioria dos *punks* só considera ser *punk* quando se unem todas essas características enquanto fatores identitários, considerando que a música em si, está para muito além de suas fronteiras ideológicas.

A questão relatada por Sonally, de identificar seu público de *shows* fora de espaços normalmente dedicados à classe média também é uma máxima. Muito raramente, ou talvez nunca seja possível encontrar *punks* frequentando esses locais, pois eles estão fora de sua concepção/identificação social.

Por fim, Antônio Cláudio de Souza Bastos, que apesar de não ser mais gordo ainda é conhecido como “O Gordo”²⁸, então ex-vocalista da banda **Carranza**, cujo depoimento se deu em 13 de julho de 2024, acerca do que é a atitude *punk* tomada em amplo sentido, relata que:

Existem bandas aqui em Recife, que hoje em dia ainda fazem isso, só tocam quando são chamadas pra tocar, ou quando tem grandes eventos vai mandar material. O grande diferencial daquela época [anos de 1990] era esse. “Se a gente conseguir tocar aqui, massa, mas tem que tocar todo fim de semana em algum lugar, alguma cidade”. Para mim, o grande diferencial do punk, o que eu identifico como punk não era o cara que está trajado de jaqueta de couro não, é o cara que faz a coisa acontecer independente de se tem gente apoiando ou não. Meter as caras pra fazer. Existe, como tu falou, dando o exemplo do coco, do maracatu, vai dizer que aquela galera não é punk, velho? É punk pra caralho, velho, a galera vai pro meio da rua com os tambores e toca e faz a porra do negócio acontecer, isso é que eu encaro como questão de ideologia. Por mais que a gente tenha ficado velho, tenha ficado cansado, tenha que correr atrás de dinheiro pra pagar boleto. Isso é uma coisa que eu tenho

²⁸ Cláudio também se dedica a manter e alimentar uma página na rede social Instagram, idealizada com um de seus amigos, que além de dar informações sobre a cena recente, também se preocupa em salvar a memória do *punk* recifense e também das incursões das bandas daqui por outras terras. A página pode ser acessada em buscadores pelo nome @punkpeoficial.

orgulho de fazer até hoje, estar ajudando, estar tentando trazer pessoas para conhecer outras bandas, outros movimentos, outros lugares. Esse negócio, quando entra no sangue do cara, não sai mais não.

Não há muito o que se comentar, acerca do trecho transcrito acima. *Punks* de diversas origens, diversas localidades, idades e identidades podem formar sua própria concepção acerca do *ethos* do que consideram ser *punk*. Se para alguns o visual importa mais, para outros, a atitude e a filosofia são o que movem aquela cultura bem para além de suas questões musicais.

Em todo caso, a atitude *punk* considera todos os valores elencados acima e não apenas consumir a música. Dentro do espectro, seja anarquista, seja das *Riot girrrls*, ou até mesmo dos *straight edge*, existe uma cobrança interna dos membros da comunidade acerca de como se comportarem, para que se possam autointitular como *punks*, e não raro, a adoção do rótulo apenas por causa da sonoridade, pode resultar em problemas de várias ordens.

2.4 – Vestuário ou indumentária

Andando nas ruas
 Exaltando a contracultura
 Com poesias marginais
 e um fodido visual
 Visualeira preta (x2)
 Sempre antirracista e antifascista
 lutando contra todos os dogmas
 Visualeira preta (x2)
 De dia a sombra dos espetos
 De noite os brilhos do rebites
 Visualeira preta
 (Letra da música Visualeira Preta – Drunk of War, 2022)²⁹

“Visual de punk, o punk mesmo faz”.
 (Amadeus)

No que diz respeito ao *punk*, utilizamos o termo indumentária ao invés de moda por uma determinada visão que discutiremos a seguir. Para Debom (2018, p. 11), o fenômeno chamado de moda não se deu antes do período compreendido entre o final do século XIV e início do século XV. Segundo o autor, indumentária, acessórios, vocabulário e postura estavam intimamente ligados à tradição. “Não havia Moda, mas sim o costume de se vestir de acordo com o grupo social a que se pertencia, e, principalmente, com sua ancestralidade”. O

²⁹ Visualeira é uma gíria que alguns *punks* usam para se referir à sua indumentária ou visual.

Minidicionário da língua portuguesa aponta, por sua vez, que o vocábulo indumentária pode ser usado como sinônimo de traje ou vestuário (Ferreira, 1993).

Falar em moda *punk* parece-nos um contrassenso, porque apesar de sua versão inglesa ter aparecido para o mundo aliada a uma grife de moda, a tentativa de instrumentalizar isso pelo mercado é externa ao *ethos* do movimento. Os *punks* continuam se vestindo, quase cinquenta anos depois, de formas bem semelhantes, utilizando uma boa parcela de criatividade para compor seu vestuário, quase que completamente alheios às flutuações do mercado, atualmente bastante ligado ao *fast fashion*³⁰.

Inclusive, fabricar ou modificar suas próprias vestimentas é quase um rito de passagem para os *punks*. Eles podem adquirir uma peça de roupa nova ou usada, mas ao voltarem para casa, provavelmente irão modifica-la para se enquadrar em seu gosto pessoal. Ademais, é quase impossível ver o reuso de uma peça de vestuário *punk*, pois ela costuma ser personalizada, acabando por fazer parte identitariamente de maneira coletiva, mas principalmente pessoal daquele/daquela que a criou/modificou.

Caiafa (1985) ao descrever os *punks*, afirma que:

As noites não recusam o negro. Encostar-se no poste da praça com uma jaqueta negra cheia de pinos e ranhuras e na manga um retângulo de tecido com a inscrição “Black Flag”. Legar à boca um cigarro com o pulso (por vezes frágil) protegido pelo bracelete de couro com pinos prateados e pregos. Além do negro, o verde-musgo e o cáqui dos uniformes militares, o vermelho, o roxo das camisetas com estampas de bandas. E naquelas primeiras notas de sexta-feira eu veria os nomes dessas bandas que outras tantas vezes encontraria: “Black Flag”, a caveira da “Discharge”, o moicano do “Exploited”, “UK Subs”, “Clash”, “Kaaos”, “Adolescents”. Às vezes o jeans e algumas suásticas perigosas, dúbias, interessantes. Os bótoms das bandas presos ao jaco (a jaqueta do punk) ou nas camisetas e cintos e coleiras de couro com pinos.

A indumentária é algo extremamente relevante para os *punks*. Sejam moças, rapazes, homens, mulheres, nesse sentido é relativamente fácil reconhecer um membro do grupo a partir da sua forma de se representar visualmente. Além das roupas, cabelos no estilo moicano ou raspados também são facilmente encontrados. Acessórios com pregos, correntes, rebites, jaquetas com *patches*³¹, muitas vezes em estilo mais ou menos minimalista também são formas de se vestir.

Abaixo, na fotografia 03, podemos observar um ensaio da banda **Derriba Tus Muros**, de Recife, no qual o bracelete do vocalista é bastante exemplificativo. A banda está em atividade

³⁰ Moda para consumo rápido, por estações ou coleções.

³¹ Patches são emblemas feitos em tecido ou bordados, que são costurados em roupas para personalizá-las.

desde 1989, tendo passado por mudanças de formação, considerando que dois de seus membros são bem jovens e provavelmente não eram nascidos na época de início das atividades.

Fotografia 03: Ensaio da banda Derriba tus Muros no Darkside Studio em Recife, 16 de jan. de 2024.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

Todavia, por vezes, essa identidade visual foi e é usada como um estereótipo para representar os *punks* na mídia. É preciso enfatizar que, independentemente do gênero, eles podem ser encontrados com traços mais sutis para se diferenciarem do todo social. Também não é incomum apresentarem visuais mais limpos, no sentido de não terem tantos adereços. Essa é uma escolha bastante pessoal. As bandas de *hardcore*, por exemplo, costumam apresentar-se numa versão menos ‘chamativa’ em relação aos *punks* da primeira geração inglesa.

Ainda assim, a forma como *punks*, *headbangers* e outros públicos afetivos de subgêneros mais agressivos do *rock* costumam se apresentar, não raro, causava um certo estranhamento social. De acordo com Elcir:

Existia as feirinhas nos bairros, nas Graças, feitinha do Entroncamento/Torre, que era um lugar pra pessoa beber, e tinha artesanato, era aquela coisa... numa praça, e tinha música, então a gente ia pra lá pra beber. Então quando a gente chegava, todo mundo observava aquela novidade, na época. Olinda ainda era o polo noturno, aquela beira-mar, era só espigões com bares, a gente parava o carro ali, saía de bar em bar, pedindo pra rolar o som, e ficava uma coisa super diferente, normalmente era uma novidade. Ninguém tinha visto nada igual.

O depoente então se refere a esse estranhamento do qual falamos, quando ainda era bastante incomum que esse público frequentasse os locais de lazer da cidade. No caso, o mesmo se refere ao começo dos anos de 1980, quando começara a tentar formar um grupo que apresentasse o mesmo visual que ele.

Voltando à questão anterior, o que queremos afirmar é que a construção de qualquer estereótipo é uma simplificação da diversidade que podemos encontrar em um determinado grupo. Por vezes, apenas uma camisa com alguma inscrição como FCKNZS³² é suficiente para identificar alguém que professa os ideais do *punk*. As jaquetas ou jacos, como afirma Caiafa (1985), mostram-se uma constante, mas não são obrigatórias (afinal, *punks* são avessos a regras). Elas são normalmente de jeans, às vezes com camuflagem militar, com logos de bandas diversas ou dizeres relativos ao *punk*. Por outro lado, não são exclusivas desses grupos. É possível encontrar metaleiros(as)³³ com características semelhantes, mas os *punks*, de alguma forma, vão procurar alguma característica visual que os defina enquanto tal.

De acordo com Elcir, quando questionado sobre o que diferenciava os *punks* dos metaleiros em Recife nos anos de 1980, o mesmo afirma que:

O visual era o mesmo, bota ou coturno, calça preta rasgada, camisa preta, jaqueta, só que na jaqueta do punk, tava escrito coisas de protesto, na jaqueta do headbanger, estava escrito bandas, patch de bandas, entendeu? A diferença é que no punk não tem patch de banda, tem as mensagens de protesto. [Pergunta: hoje a gente já encontra, né?]. Sim, mas naquela época, eu procurei e não achei, hoje em dia tem patch. Na época, eu queria do GBH, do The Exploited, mas nunca vi. Eu vim comprar já nessa década passada, um cara que importava de São Paulo, um inglês que mora em São Paulo que tem uns contatos, mas nos anos [19]80 e [19]90 não tinha.

O relato do depoente, deixa claro que, para qualquer dos efeitos, era difícil para o público não afetivo desses estilos determinar quem era quem no jogo das identidades urbanas ligadas aos subgêneros do *rock*. Vale frisar que os *punks*, em geral, ao fazerem suas jaquetas, usavam como artifício pintarem-nas com spray, usando o símbolo do anarquismo e outras mensagens comuns às suas formas ideológicas.

Por outro lado, a influência do movimento perpassa questões musicais, podendo ser sentida no cinema, na literatura, na indústria dos jogos eletrônicos, dentre outros. A moda, então, é um vasto campo de análise sociológica e tem se tornado também objeto de historiadores mais

³² FCKNZS é um acrônimo que usado nos meios *punks* e outros que significa “Fuck Nazis”, em tradução livre: “Fodam-se Nazistas”.

³³ Existe uma grande discussão dentro da comunidade afetiva do *Heavy Metal* e suas variantes em ser designado pelo termo “metaleiro”. De acordo com Stanley (2020), pela semelhança fonética com termos como “maloqueiro”, “maconheiro” esse termo se tornou desgastado e foi substituído na imprensa especializada pelo termo *headbanger*, que significaria em inglês “batedor de cabeça”, sendo uma alusão ao movimento típico de quem dança *heavy metal*. Além disso, podemos afirmar que ‘bater cabeça’ não é exclusivo uma forma de dançar exclusiva do *metal* e suas variantes. Consideramos ainda que aqueles que tocam instrumentos tais como saxofone, trompete e outros de sopro (que são fabricados utilizando algum tipo de *metal*), mesmo que não sejam de *heavy metal*, também são chamados de metaleiros. Em todo caso, as definições do Dicio (Dicionário Online em Português) e do Dicionário Michaelis ligam o termo à admiração pelo *heavy metal*, portanto, vamos adotar para efeito dessa tese, a nomenclatura ‘metaleiros’ para designar músicos, ouvintes e público afetivo desse estilo.

recentemente. Gorberg (2019) afirma que, para além da hermenêutica historiográfica, investigações sobre moda têm sido realizadas por vários enfoques que vão da Sociologia à Antropologia, estudos econômicos, filosóficos e semióticos, nos quais estão entrecruzadas questões relativas às identidades de classes, gênero, ideologia e poder, cultura e linguagem além de várias outras possibilidades.

Já mencionamos como em seu início o *punk* inglês esteve relacionado à moda por meio da grife de McLaren e Westwood, que ficava no número 430 da Kings Road, em Chelsea, Londres. Durante as décadas de 1960 e 1970, esse foi um dos locais nos quais jovens ligados a contraculturas se encontravam. Ainda que historicamente os *punks* tenham se tornado avessos ao consumismo desenfreado e que sua maneira de se vestir represente algo para além da identidade visual – uma forma de reaproveitamento mais ligada ao que hoje conhecemos como *slow fashion* – a versão inglesa do nascente fenômeno fora sim influenciada por aquele mercado, tão breve se afastou dele.

Fotografia 04: Viviane Westwood e seu assistente Michael Collins em algum momento de 1977 em sua loja na Kings Road em Londres.



Fonte: London Museum. Disponível em: <<https://www.londonmuseum.org.uk/collections/london-stories/vivienne-westwood-malcolm-mclaren-kings-road-royalty/>>. Acesso em 19 mai. 2025.

A segunda onda do *punk* ou *hardcore*, nascida concomitantemente nos Estados Unidos e Inglaterra no final da década de 1970, que se mostrava mais politizada e já não precisava apenas chocar, cuspir ou vociferar, normalmente apresentava em geral um visual mais limpo e menos colorido (mas bem mais agressivo musicalmente), assim como podemos observar nas fotografias 05 e 06, respectivamente relativas a bandas de *hardcore*: **Agnostic Front**, formada

no início dos anos de 1980 nos Estados Unidos e **Ataque Suicida**, formada em 1993, no bairro de Peixinhos – Olinda. Contudo, é possível notar tatuagens em boa parte dos membros do **Agnostic Front**, o que também é uma constante no *rock* mais agressivo bem antes de elas tomarem o apelo social que possuem hoje.

Fotografia 05: Integrantes do Agnostic Front em algum momento dos anos de 1980.



Fonte: UK Festivals. Disponível em: <<https://www.ukfestivalguides.com/artists/agnostic-front/>>. Acesso em: 23 dez. 2024.

Fotografia 06: Integrantes da banda Ataque Suicida (Márcio, Pequeno, Maurício e Valdir) no ‘Beco de Seu Criança’, Peixinhos – Olinda em 1993.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Acreditamos que o uso de um visual mais limpo também possa ter relação com o fenômeno que O’Hara (2005) chamou de distorção midiática, na qual o estereótipo dos *punks* passou a ser ridicularizado em várias mídias, depois que o estilo havia se transformado em

sucesso comercial e posteriormente declarado como morto. Ainda existia uma versão mais lenta e mais ‘açucarada’ conhecida como *new wave*³⁴ que fazia parte das paradas de sucesso de então. O *punk* então afunda-se mais pesadamente no *underground*, havendo uma recusa à imagem propagada pelos meios de comunicação, que não era relativa apenas ao modo de se vestir.

Imagem 16: Montagem com a capa de alguns álbuns de artistas que em algum momento fizeram uso da New Wave.³⁵



Fonte: A Musicatopia. Disponível em <https://www.amusicatopia.com/2022/05/o-que-e-new-wave.html#google_vignette>. Acesso em 19 mai. 2025.

É bem possível que atualmente se formos a alguma *gig* ou evento *punk*, boa parte deles estejam trajados exatamente como os ingleses de meados da década de 1970, porém mesmo esses negam veementemente o estereótipo de alienados, e não aceitam ser motivo de chacota e piada para a sociedade:

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*. Como recusa ao sistema comercial dos shows, criaram *gigs* de apresentação de bandas formadas com equipamentos rudimentares que produziam um som bruto, sem o trabalho de acabamento oferecido pelo aparato tecnológico como acontecia com as demais bandas do circuito comercial. Esse ressurgimento implicou numa aproximação com o

³⁴ A *new wave* influenciou vários artistas e bandas brasileiras, como Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Ritchie, Leo Jaime, Blitz, dentre outros.

³⁵ Bastante comum no mundo do *rock* que uma banda não fique restrita a um subgênero apenas. Há bandas que foram psicodélicas e terminaram sua carreira tocando *hard rock*. Há bandas que migraram desse último para o *heavy metal*. A *new wave* foi uma onda passageira que influenciou muitos artistas como Blondie, The Smiths, Oingo Bongo etc. mas que não perdurou, diferente do seu irmão mais velho: o *punk*. Ainda assim, costumavam ser reconhecidos pelos *punks* como aptos à convivência, num período em que gostar de um ritmo musical diferente poderia terminar em conflitos.

anarquismo e, ao mesmo tempo, de uma aproximação. Da intelectualidade de esquerda com o que àquela altura podia ser classificado como movimento punk (Gallo, 2008, p. 751)³⁶.

Essas questões servem para demarcar que, de maneira geral, os *punks* são realmente avessos às regras de mercado, portanto, pode até ser possível falar em moda *punk*, porém como algo exógeno. Falar de um estilo de inspirado nesses grupos talvez fosse mais assertivo, porque normalmente não são os *punks* ‘de atitude’ que consomem esse tipo de material. Em suma, a vestimenta ou indumentária quase sempre é essencial àquela identidade, mas não é impossível que se encontre um membro totalmente avesso à forma de se vestir que os caracteriza.

Imagem 17: Fotografia recortada do fanzine Recifezes com *punks* (Crânio³⁷, Buiu e Fome) do Recife, em 1993, no 1º Encontro Anarco-Cultural de João Pessoa-PB.



Fanzine Recifezes, cedido por Francisco Carlos Farias Santana. Acervo Pessoal.

A imagem acima é relativa a alguns *punks* recifenses e a forma como eles se trajavam na década de 1990. Como é relatado, a parte em específico travava justamente da questão de visual, adicionando que o *punk* era um somatório de “som, visual, ideologia e atitude”. O

³⁶ Em linhas gerais, *flyers* são folhetos que avisam sobre shows ou fanzines. Fanzines são publicações que contém informações diversas sobre *shows*, bandas, matérias, política, dentre outros. Poderia ser entendido no como uma publicação periódica voltada ao público *underground*. Nota da autora (GALLO, 2008).

³⁷ Crânio era pertencente a banda D’Kaos e morreu assassinado precocemente, sendo encontrado no lixão do bairro da Muribeca – Jaboatão dos Guararapes. A banda se desfez em algum momento dos anos 2000 devido a esse evento traumático.

movimento também é colocado como uma cultura de rua, ou seja, os próprios integrantes sempre tiveram nas ruas, um dos seus locais de ocupação por excelência.

É preciso levar em conta que, mesmo considerando a ideia de Amadeus, da **Derriba tus Muros**, que abre esse item afirmando que o “visual do *punk*, ele mesmo faz”, ainda assim, a forma de se vestir não deixa de estar assentada naquilo que era possível obter, ou seja, estava também envolta na questão das contingências. Até adquirir uma jaqueta ou um coturno para jovens que estavam muitas vezes desempregados dependia de estratégias diversos para se guiarem em localidades onde, não raro, imperava o signo da exclusão do consumo.

Contudo, todavia, porém... os *punks* têm uma palavra para isso: chama-se “manguear” ou “manguiar”. Informalmente isso significa usar artifícios para conseguir o que se quer. No caso de nossos analisados, isso variava desde pedir na ‘cara dura’, a trocar sua mão de obra em pequenos serviços recebendo como pagamento aquilo que se desejava. E, a despeito de qualquer coisa, esses estratégias continuam funcionando ainda nos dias atuais³⁸.

Voltando à questão das diferenças estéticas, caso encontremos um *punk* que é ligado ao movimento negro, é possível que apresente elementos em seu vestuário mais característicos de sua luta racial. Por outro lado, se ele pertencer a algum grupo marcado pelas questões de gênero, também poderá usar elementos distintivos relativos para isso. Em suma, os *punks* não se vestem todos da mesma forma como estereotipado pela mídia tradicional, apesar de serem representados quase sempre da mesma maneira.

Um belo exemplo que pode ser citado é o personagem Punk-Aranha (*Spider-Punk*), criado no ano de 2015, pela Marvel Comics (subsidiária da Marvel Entertainment, Inc.), uma produtora de histórias de heróis em quadrinhos, que nas últimas décadas vem se aventurando no cinema sob o nome Marvel Studios, tendo sido recentemente adquirida pela Walt Disney Pictures no ano de 2012. Como a Sony Pictures, por meio de acordos comerciais detém os direitos de produção do personagem Homem Aranha, resolveu adaptá-lo ao cinema de animação nos anos de 2018 e 2023. O referido personagem *punk* aparece apenas na película de 2023, intitulada *Homem Aranha no Aranhaverso 2*.

É interessante pensar como mesmo tendo sido criado em 2015, as características atribuídas ao personagem (imagem 18) ressoam naquilo que chamamos de estereótipo. Apesar do mesmo não fazer parte do arco de histórias principais (seria um exercício hercúleo e sem

³⁸ Obviamente, consideramos que, nos dias atuais, se obter bens de consumo é relativamente mais fácil do que o era na década de 1990. De forma geral, o mercado capitalista evoluiu no sentido de ofertar mais itens a preços mais baixos, bem como a situação econômica do país é bem diferente dos anos em que se seguiu a redemocratização.

propósito explicar como funciona o universo da Marvel), ele tem feito suas aparições com cada vez mais frequência naquelas mídias. O Punk-Aranha é descrito por Yuge (2023, s/n) da seguinte forma:

Como fica bem claro em seu nome e visual, o Spider-Punk também é cheio de atitude, com um ar indiferente ao que todos pensam e muita energia contra as corporações. Ele leva a ideologia punk às últimas consequências, e, além de combater o fascismo e a exploração do povo, também enfrenta o crime com habilidades musicais.

Imagem 18: Caracterização da personagem *Spider-Punk* criado por Dan Slott e Olivier Coipel nos quadrinhos da empresa Marvel Comics.



Fonte: Recortes retirados da película *Homem Aranha: Através do Aranhaverso 2*, 2023, Sony Pictures/Columbia Tristar.

As identificações dos *punks* como grupos avessos ao mercado, ao capitalismo e ao fascismo são reais, mas, por vezes funcionam como uma simplificação do pensamento que aborda várias questões que variam desde o existencialismo, até aquelas associadas à esquerda progressista da qual eles mantêm seu necessário afastamento para exercerem sua liberdade de pensamento. Ainda assim, é possível encontrar bandas *punks* quase que completamente ligadas a ideais marxistas. No Recife, podemos citar, por exemplo, os **Subversivos**, grupo criado em 1997, cujas letras giram em torno de questões socialistas, comunistas, democracia, luta de classes e até mesmo o Maio de 1968 (A Verdade, 2017).

Algo que nos chama a atenção no *punk* é essa capacidade de continuar existindo mesmo após mais de cinco décadas (ou de seis a depender de quando se data o início do movimento) em mídias diversas. Hoje, a descaracterização e distorção midiática já não têm o espaço que possuíam durante as primeiras décadas de existência do movimento. O *punk* já se tornou objeto

de inúmeras publicações acadêmicas internacionais, o que seria impossível de mensurar com exatidão, mas pode se ter uma ideia pela base de dados do portal de periódicos da CAPES, na qual foram encontrados 7570 resultados para uma pesquisa refinada entre os anos de 1970 e 2024.

Se na década de 1990, O'Hara (2005) afirma que dificilmente a filosofia e ideologia *punks* seriam levadas a sério como uma forma viável de mudança social, as análises que fazemos hoje seguem para outros rumos. Historiadores como Gallo (2008, 2010) e Vieira (2018) defendem novas abordagens para entender o papel desses grupos na sociedade brasileira, em fenômenos decisivos como o fim da ditadura militar e outros que fizeram parte da história recente do país.

2.5 – Origem da música e sonoridade, juventude e ‘do it yourself’

Começamos esse subcapítulo apresentando uma visão acerca da sonoridade do *punk rock* que possui uma boa dose de observação pessoal. Entendemos que falar sobre como soam essas músicas apenas por referências a outros trabalhos não iria apresentar nada que já não tivesse sido explorado em outras pesquisas. Então, isso acaba por se tornar uma experiência fenomenológica, no sentido de experienciar não o objeto, mas como se sente esse objeto, buscando ainda relacionar referências historiográficas contextualizadas com a vivência no campo de estudo.

É consenso entre os que estudam o *punk* que, musicalmente, ele se insurge contra uma indústria cultural da música já plenamente consolidada. Porém, acreditamos que a questão é um pouco mais complexa do que normalmente é relatado. Bandas de *rock* psicodélico³⁹, que posteriormente vão influenciar o que conhecemos como *rock* progressivo, estilo de alguns grupos das décadas de 1960 e 1970, não necessariamente faziam músicas acrílicas. Seria absurdo pensar que um disco como o *The Wall* do **Pink Floyd** (1979) não era uma obra que fazia uma pesada análise da realidade, principalmente alemã, após a Segunda Guerra.

A questão para os *punks* é que produzir essa música, a qual nos referimos acima, havia se transformado em algo bastante complexo e dependente do mesmo mercado que boa parte dessas bandas criticava. Por outro lado, ao mesmo tempo, alguns subgêneros do *rock* haviam se transformado em músicas com meros fins de entretenimento. Ainda assim, consideramos a cisão causada pelo discurso de que *punks* não escutam outro estilo musical, principalmente

³⁹ Psicodélico é um termo que surge em referência direta às experiências de músicos de rock com ácido lisérgico. Acabou por se converter em um subgênero que realiza diversas experimentações e experiências sob o efeito de fármacos que alteravam a percepção da realidade.

subgêneros do *rock*, uma falácia. Boa parte dos que fizeram ou fazem parte do movimento não começaram a escutar *rock* pelo *punk*, mas por outros estilos mais facilmente aceitos e divulgados pela mídia.

Cannibal, cujo nome de batismo é Marconi de Souza Santos, entrevistado para esta tese em 29 de novembro de 2022, sendo um dos pioneiros do *punk* recifense, relata que:

O movimento punk entrou na minha, acho que depois (...) quando eu conheci Wally (Wellington Cláudio Nunes), hoje ele é roadie, mas sempre foi meu amigo. A gente estudava junto no Carlos de Lima Cavalcanti, tinha uns 16, 17 anos, por aí, ele me mostrou o rock e eu curti muito, nessa leva a gente ia curtindo rock, mais Iron Maiden, essas paradas. A gente começou a ir mais pra esse lado, andar de *skate*, até então, a gente não sacava muito o movimento punk, conhecia nada... A gente ia andar de *skate* em algumas ruas do Recife, em Casa Amarela, e um dia andando na calçada, na descida ali do Bompreço de Casa Amarela (hoje uma unidade do Atacadão), aí vi uma galera andando de *skate* também, que já era a galera do movimento punk, foi aí que a gente começou a trocar ideia [...].

De outro ponto, Neilton relata algo parecido:

Aí eu entrei como guitarrista (banda Túmulo) e já tinha outro guitarrista chamado Ronaldo, além de Peste, que era bateria, mas ninguém sabia tocar nada, era mais querendo montar uma história. E aí começaram a vir com as bandas de metal, as bandas crossover, a gente já escutava Ratos na época do Descanse em Paz, antes tinha o Crucificados pelo Sistema (outro disco do Ratos de Porão), era um influência, pois já era o nascimento do thrash metal e da mistura do metal com o punk, nisso eu já era amigo de Cannibal e ele já estava montando o Devotos, no finalzinho dos anos [19]80, Cannibal já era frequentador dos points punks na cidade, onde ele conheceu Lael e passou a frequentar os ensaios do SS-20 do Câmbio Negro [...].

Marcelo Coleta Junior, mais conhecido pelo nome artístico de Celo Brown, baterista da **Devotos**, cujo depoimento se deu em 11 de agosto de 2022, também confirma sua entrada no *rock* por outros estilos antes de conhecer o *punk*:

Na real, Cannibal que me levou ao punk, à cultura punk e tal, ao movimento punk, à música punk. Eu vim, antes do Devotos, eu tocava numa banda que a gente fazia meio pop rock, fazia cover de bandas daqui, Legião Urbana, Paralamas, essas coisas. E aí conheço Cannibal através de Wally, que tava procurando baterista porque ele estava montando uma banda e precisava de um baterista emprestado e tal e falou “a banda faz punk rock”, eu “punk rock, que porra é isso?”, eu ouvia falar assim de nome, do Ratos de Porão e tal, do Inocentes, Cólera, etc. mas nunca tinha parado pra ouvir.

Fábio Henrique Seabra da Silva, vocalista do **Elefante Verde**, cujo depoimento se deu em 13 de outubro de 2023, por sua vez afirma que:

Assim, quando..., começa assim, quando nos anos de 1980 eu ouvia muito... teve aquele boom do rock brasileiro, meados pra final dos anos de [19]80, né?

Com o rock brasileiro tinha explodido, eu comecei a ouvir ali, certo? Mas, no final dos anos 80, eu descobri que o rock, a música em si não era só aquilo que tocava nas rádios, foi quando eu descobri o underground, descobri uma banda chamada Inocentes, por meio de um programa na Rede Manchete chamado Shock⁴⁰, que até então mostrava muitas bandas fora do mainstream. [...]

Até ali, a visão que eu tinha do punk, era só visual mesmo. Eu tinha visto alguma matéria, que tinha aquele pessoal de moicano, de coturno, aquelas coisas e eu achava que o punk se tratava só daquilo. Só de visual. Só de estética.

Como é possível perceber, nas transcrições dos depoimentos acima, boa parte do público do *rock* que aderiu ao *punk* não chegou lá por causa do *punk*, mas outros gêneros correlatos no sentido da sonoridade pesada ou mesmo do *rock* nacional. **Iron Maiden**, então, uma banda da *New Wave of British Heavy Metal*⁴¹, já era um grupo de sucesso comercial, tendo em vista a busca pelo renascimento do *metal*, que encontrava nos grandes nomes anteriores do subgênero, como **Black Sabbath** e **Led Zeppelin**, um certo cansaço ou bandas em fase de dissolução. O **Iron**, então, se tornaria o maior nome da NWOBHM (mas longe de ser o único), assim permanecendo até os dias atuais.

Ratos de Porão, por sua vez, passara a praticar cada vez mais o *crossover* unindo elementos de *thrash* e de *punk*, o que lhes rendeu a alcunha de ‘traidores do movimento’ por alguns *punks* que não aceitavam a sonoridade da banda. Hoje, isso é mais motivo de piada do que uma questão séria. O **Ratos** segue sendo uma das bandas mais respeitadas do cenário nacional, assim como também odiada por aqueles que não aceitam sua visibilidade comercial.

Ainda de acordo com Neilton, alguns anos antes:

[...] mas, quando chegou no finalzinho de [19]84, a gente, eu e Peste (Ailton Fernando Guerra), cara, a gente ficava muito instigado com as rádios da época, que tocavam o rock brasileiro, [19]83, [19]84 foram anos muito importantes, áureos pro rock pop nacional. A gente escutava lá Plebe Rude, escutava Legião Urbana, toda aquela geração do rock nacional era veiculada na rádio. [...] Na hora do recreio, Peste ia e pegava do irmão dele um radinho FM que levava pra escola, e ficávamos escutando as rádios que tocavam rock no momento, não sei se era a Transamérica, não lembro, acho que sim, que tocava rock naquela época e era a música do momento. Nessa história começávamos a pensar em ter banda e já em [19]85, o primeiro Rock in Rio. Paralelo a isso, a gente já estava garimpando os vinis, lembro que meu pai chegou com uma coletânea que tinha uma música do Kiss, e ai a gente ficava escutando isso,

⁴⁰ A Rede Manchete esteve ativa entre junho de 1983 e maio de 1999, tendo sido fundada pelo grupo Bloch, encerrado no mesmo ano que a emissora.

⁴¹ *New Wave of British Heavy Metal* ou NWOBHM foi um período de renovação do *metal* inglês, a partir de novas bandas como **Iron Maiden**, **Saxon**, **Girlschool** (banda feminina), **Raven**, **Venom**, dentre várias outras. O termo foi cunhado pelo editor Alan Lewis, em ar é uma alusão com tons de sarcasmo a New Wave, onda na qual o *punk* foi fundido a disco music, ao pop e a música eletrônica para se tornar mais palatável e vendável.

quase furando o disco, que era uma faixinha só e a gente era guri, pô, tinha 12, 13 anos, ou seja, não tinha dinheiro pra nada. Tudo era de alguém que pudesse lhe dar, ou emprestar e tal ou escutar na rádio.

Hoje Neilton, Cannibal e Celo são parceiros de banda, mas apresentam influências musicais diferentes, inicialmente baseadas mais na contingência do que na seleção do que queriam escutar. A banda **Kiss**, citada no depoimento de Neilton, por exemplo, é um dos grandes nomes do *hard rock/glam metal* mundial. Fundada em 1973 em Nova Iorque, nos Estados Unidos, conhecidos principalmente por suas maquiagens, apresentações com guitarras esfumaçantes e cuspidas de fogo e sangue (artificial), além de outras pirotecnias, o grupo vai meio que na contramão de toda simplicidade pregada pelo *punk rock*, porém, era o que, muitas vezes, os jovens dos confins do Brasil tinham acesso em termos de *rock n' roll* naquele momento.

Musicalmente a mensagem do *punk* é bem mais direta. Músicas com três ou quatro acordes⁴² no máximo, normalmente com guitarras executando *riffs* curtos e dançantes por um lado, ou agressivos por outro. O vocal muitas vezes é berrado ao ponto em que é difícil entender as letras das composições. Quando se avança para subestilos como o *hardcore*, isso se torna ainda mais perceptível.

Em todo caso, quando questionado sobre a mensagem do *punk*, Celo da **Devotos** relata que:

Eu acho que é contar a vida real, contar a realidade, contar o que realmente acontece dessa fantasia toda, das ilusões, é uma mensagem direta, sem muito arroteio e falando: vamo acordar, vamo fazer nos mesmos, porque se esperar, não vem nunca, e acho que a primeira porrada já é ai, vamos fazer, porque se a gente esperar não vem, ou seja, se não brigar, não lutar, a porra não acontece, nada melhora [...] é a vida real, todas as problemáticas e etc. e tal, é o grito, na real, eu acho que o punk é o verdadeiro grito, assim como o rap também.

Isso demonstra como a ideologia do *punk* é pautada em uma ação mais direta e contundente sobre a realidade. Ainda sobre a questão musical, André Loreno relata que: “o punk facilita muito você tocar, mesmo nessa parte musical, três ‘riffszinhos’ quem não sabe tocar, toca, mano”.

Voltando um pouco no tempo, bandas americanas formadas nas décadas de 1960 e 1970, por sua vez, tais como o **Velvet Underground** (1964), **MC5** (1964), **The Stooges** (1967) e **New**

⁴² Acordes são uma sucessão de três ou mais notas musicais que se ouve simultaneamente, mas que não necessariamente são tocadas ao mesmo tempo. As notas são Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si. Um acorde pode ter até 12 notas, porém, os acordes tocados no *punk* costumam ser geralmente os mais simples, conhecidos como *power chords*, que possuem uma raiz e uma quinta, excluindo a terça, por isso, por vezes não são considerados acordes, mas se tornaram bastante importante para vários subgêneros do *rock*.

York Dolls (1970) são geralmente consideradas como um ‘proto-punk’ por alguns, e como o início do *punk* (ainda não nomeado como tal) por outros. Para todos os efeitos, não estamos falando de uma sonoridade *punk* propriamente dita ao mencionar os grupos acima, em comparação com a década posterior. A versão de que o movimento tem origem na Inglaterra, com **Sex Pistols** em 1976/1977, seguido por **The Clash** e outras ainda é a que mais circula, todavia, as bases musicais que dariam origem àquele estilo já estavam difusamente espalhadas pela América bem antes.

A banda americana **Ramones**, por exemplo, aceita por muitos como um dos maiores ícones do *punk rock*, se formara em 1974, tendo lançado seu primeiro álbum ao autointitulado entre abril e maio de 1976 pela produtora *Sire Records* (fundada em 1966). A *Sire* representa uma das primeiras tentativas de instrumentalização do estilo pelo mercado, pois não foram apenas os **Ramones** seus contratados. Artistas do *punk*, *pós-punk* e *new wave* como **Blondie**, **Talking Heads**, **The Undertones**, **The Dead Boys** dentre outros também figuraram por lá. De produtora independente, ela fora comprada pela *Warner Music Group*, subsidiária da Warner, um dos grandes players do mercado de entretenimento mundial posteriormente (Wikipedia, 2024).

Da mesma época, em 1974, ainda temos uma banda norte-americana da Filadélfia, formada só por negros, intitulada **Pure Hell**, que cobram o título de primeira banda *punk* negra do mundo. O baixista, Lenny Boles, em uma entrevista em 2018, publicada na revista *Rolling Stone Brasil* (2020, s/n), afirma: “Éramos a primeira banda punk negra do mundo. Fomos nós que pagamos as dívidas por isso, e arrombamos as portas. Fomos genuinamente os primeiros. E ainda não temos crédito por isso”. Continua a matéria afirmando que “A banda ‘pagou as dívidas’, porque precisou lutar duas vezes mais do que os colegas da cena *punk* para receber as mesmas oportunidades e, tragicamente, nunca tiveram uma segunda chance depois que uma briga com a gerência fez a gravadora se recusar a lançar um disco”.

Isso demonstra que, mesmo em um meio mais aberto a lutar contra o *apartheid* social, a vivência de artistas negros era mais complicada, principalmente se considerarmos o racismo estrutural da sociedade norte-americana, sobre o qual não pretendemos nos aprofundar neste momento, mas que silenciou a importância de vários artistas negros, principalmente nos primórdios do *rock*.

Em todo caso, a questão do *proto-punk*⁴³ ser considerado (ou não) *punk* parece-nos uma guerra de narrativas performáticas sobre quem de fato deteria a primazia de surgimento daquele movimento. A História, enquanto conhecimento cientificamente produzido, depende incansavelmente da realização de novas pesquisas para aproximações com maior grau de verossimilhança em relação ao passado. Um exemplo disso é que aparições menores ao longo mundo, principalmente de língua não inglesa, somente agora começam a ser elencadas como possíveis hipóteses para a origem do *punk*. A banda peruana **Los Saicos**, nascida em meados da década de 1960 em Lima no Peru, por exemplo, apresenta elementos diversos presentes no *punk* clássico que tomaria de assalto parte da juventude insatisfeita com o planeta:

A fines del año pasado, la editorial zaragozana Zona de Obras, referente de la cultura latinoamericana en España mediante su homónima revista, presentó el primer *Diccionario de Punk y Hardcore (España y Latinoamérica)* en el que, tras el culto creado en torno a Los Saicos, desarrolló la hipótesis de que el punk es un invento de esta orilla del charco. Se trataría de una afirmación descabellada si no fuera porque fundamenta la conjetura a través de argumentos, datos y fechas que invitan a la duda. Además de las fichas biográficas que sostienen a este trabajo titánico y único en su tipo, el libro enumera y describe las razones por las cuales la manifestación ostentó desde sus inicios una connotación diferente a la del universo angloparlante (junto con el heavy metal se tornó en banda de sonido de los jóvenes hastiados por la violencia desatada por las guerras civiles y dictaduras, altavoz de los marginados y la pobreza, punto de quiebre del anacronismo y virtuosismo musical, así como razón de ser del imperante “hazlo tú mismo” que existía en la región más por obligación que por repudio al sistema (Rojas, 2012, s/n).

De acordo com o autor, poderia se estabelecer o ponto de partida do *punk* em 1964, com o primeiro álbum de **Los Saicos**, portanto, contemporâneo dos já citados **Velvet Underground** e **MC5**, servindo de influência para **The Stooges** e **New York Dolls** (Rojas, 2012).

Como as afirmações acima estão baseadas em leituras bibliográficas ainda em discussão, não queremos estabelecer com esta tese qual a ‘verdadeira’ origem do *punk*, pois além de tudo, esta é uma questão afetiva ligada às influências musicais que colocaram determinada parcela de jovens no movimento. A resolução buscada, porém, é estabelecer que o *punk*, enquanto sonoridade e sentimento difuso, pode ser localizado antes de ser nomeado como tal. O que nos leva a outra questão: Será que ele existia antes de ser assim ‘batizado’?

A obra acima referida por Rojas (2012) afirma que a primeira vez que o nome *punk* foi conscientemente usado ocorrera em 1971, na revista nova-iorquina *Creem*, pelo jornalista Dav Marsh, que seria mais uma das paternidades requisitadas que vão aparecer no decorrer desta

⁴³ Para quaisquer dos efeitos, o *proto-punk* é geralmente definido como uma série de bandas entre os anos de 1960 e 1970 que depois seriam citadas como influências de bandas *punks*.

tese. Este fato, então, necessita ser investigado por meio das fontes disponíveis sobre período. Provavelmente apenas um estudo amparado nos métodos de pesquisa da História poderia trazer uma possível versão definitiva. Como não dispomos desse conjunto de fontes previamente identificadas, nos contentamos em trazer essas possibilidades como problemas futuros.

Ainda assim, Brandão (2010, p. 128), analisando a origem do termo afirma que:

no próprio filme estrelado por James Dean em 1955, “Juventude Transviada”, essa expressão já aparece saindo da boca do ator para xingar uma gangue inimiga: “seus punks!”. Outro fato curioso que o autor afirma (**Antonio Bivar**) é que o famoso dramaturgo inglês, William Shakespeare, já havia registrado essa mesma expressão uns 400 anos antes dos Sex Pistols, numa peça chamada “Medida por Medida”. Nela, uma das falas seria a seguinte: “casar com um punk, meu senhor, é apressar a morte”. No universo da música, o termo teria aparecido primeiramente em 1973 com a banda inglesa Mott the Hoople, onde em certa altura da música “Wizz Kid”, ouve-se: “o pai dela era um punk das ruas e a mãe uma bêbada” (detalhes nossos).

E aí, mais uma requisição de paternidade e assim seguimos...

Por outro lado, já escutamos depoimentos vários, por meio de conversas diversas com *punks* recifenses, sobre uma espécie de convergência histórica, tomando de empréstimo o termo biológico da convergência evolutiva, que, grosso modo, posiciona características iguais do processo evolutivo ocorridas em diferentes lugares ao mesmo tempo, com resultados semelhantes em espécies distintas visando à adaptação aos problemas ambientais. Para esses *punks*, por meio de suas leituras e pesquisas realizadas fora do âmbito acadêmico, o movimento não teria uma única origem pois, carregaria tanto no campo simbólico (palavras nossas), quanto no campo musical, características semelhantes ocorrendo concomitantemente em várias localidades sem interação geográfica.

Desta forma, não é tão inverossímil acreditar que pessoas da mesma faixa etária – neste caso, filhos da classe trabalhadora submetidos a pressões semelhantes, tanto internamente quanto internacionalmente, considerando o avanço da globalização capitalista – tivessem ideias parecidas.

Não vamos adentrar ao problema de confirmar ou não essa hipótese: primeiro porque foge aos objetivos da tese; segundo porque seria necessário o trabalho de alguém com conhecimentos profundos acerca de realidades distintas e também de estrutura musical, visando identificar essa possível confluência, que ainda teria que ser comparada com fontes históricas do mesmo período e de diferentes lugares, que demandariam um trabalho hercúleo no sentido de pesquisar, resumir e comunicar, usando a terminologia de Giovanni Levi (2014).

Se isso por um lado é um problema, por outro resolve uma questão que defendemos neste estudo. A ideia do sentimento difuso de inadequação de parte da juventude entre as décadas de 1960 e 1970, amplamente registrada a partir dos incontáveis trabalhos que demonstram como essa parcela, enquanto categoria histórica e sociológica de análise, estava tomada pela sensação de deslocamento para com a realidade vigente.

Voltando aos grupos ‘predecessores’ do *punk* na década de 1960, a partir de várias audições, é possível identificar uma sonoridade que varia entre o *rock n’ roll*, *rockabilly*, *hard rock* e o *punk*, mas ainda com muita influência da guitarra, que não é tão destacada no *punk* do final dos anos de 1970. Talvez isso soe complicado para quem não conhece a fundo o *rock* e seus subgêneros, mas enquanto o progressivo, o *hard rock* e o *heavy metal* apostam bastante em virtuosismo, com solos de guitarra por vezes bons, por vezes maçantes, o *punk* é algo que se baseia na mensagem, indo direto ao ponto, sem ‘firulas’ ou partes imensamente monoinstrumentais. Poderíamos claramente afirmar que o *punk* não tem uma progressão muito definida em relação a outras composições de subgêneros do *rock*. A música se inicia e termina onde começou: na mensagem. Ela é seu principal objetivo: rápida, áspera, mas que se fixa fortemente pelo refrão que poderia ser identificado como a parte mais forte da maioria das composições.

Lembramos, porém, que essa leitura não é embasada em teoria musical, mas em exercícios de repetição auditiva e recepção das composições. Um exemplo poderosíssimo é o refrão de *God Save The Queen*, composição do **Sex Pistols** de 1977, do álbum *Never Mind the Bollocks Here’s the Sex Pistols*:

No future
No future
No future for you
No future
No future
No future for me
(**Sex Pistols – God Save The Queen**)

Outra característica que define bastante o *punk* em relação a outros subgêneros do *rock* é duração curta da imensa maioria das composições. Como o objetivo era passar a mensagem de forma sintética, as músicas dificilmente extrapolam a marca dos três minutos e muitas vezes acabam antes de um ou dois. Como já afirmado, quase inexistente a progressão e as músicas começam e acabam da mesma forma. Quando existe uma parte não vocalizada, ela gira em torno dos mesmos acordes das partes cantadas, dificilmente havendo solos de guitarra, bateria ou baixo. Ao compararmos esse tipo de estrutura musical, bem mais simples, com outras do

mesmo período, que às vezes duravam até 20 minutos, se percebe claramente o intento do *punk rock*.

Como relatado por Piccolo (2013), o *punk* tem uma ligação com o *rock* de garagem, ou *garage rock*. Então, esse estilo, diferente de outras vertentes do *rock*, permitia que jovens sem formação musical pudessem se aventurar pelo mundo da música. Por outro lado, aquele gênero já era então a música da juventude ocidental de forma global. Apesar de hoje, após mais de meio século de existência, podermos dizer que o *punk* não se limitou aos jovens, durante seu nascimento ele foi um fenômeno claramente ligado àquela parcela social.

No que tange à juventude, Helena Wendel Abramo (1997, p. 29) considera, enquanto categoria de análise, que ela tem estado presente na opinião pública e no pensamento acadêmico há um tempo considerável. O vocábulo “condensa as angústias, os medos assim como as esperanças, em relação as tendências sociais percebidas no presente e aos rumos que essas tendências imprimem para a conformação social futura”. Prossegue asseverando que a problemática é histórica e fora assinalada por vários estudiosos, mas, só se torna objeto de atenção quando representa algum tipo de ameaça de ruptura com a continuidade social.

Seja porque o indivíduo jovem se desvia do seu caminho em direção à integração social – por problemas localizados no próprio indivíduo ou nas instituições encarregadas de sua socialização ou ainda por anomalia do próprio sistema social –, seja porque um grupo ou movimento juvenil propõe ou produz transformações na ordem social ou ainda porque uma geração ameace romper com a transmissão da herança cultural.

O movimento *punk* é um desses casos em que a juventude se torna objeto de interesse por buscar romper com a ordem social. Desde os anos de 1960, ela vem capitaneando diversas mudanças históricas, sejam elas locais, regionais, nacionais ou internacionais. Normalmente essa parcela da sociedade é constantemente alijada das instâncias de decisão política, pois o aparato democrático cria barreiras em termos étários para essa participação, porém os jovens não deixam de se fazer presentes por meio da pressão direta em movimentos sociais e culturais.

Carlos Farias, do fanzine Recifezes, aponta que:

Ai o que é que acontece? E gente, como todo adolescente, todo jovem, queria fazer... tem muitas frases do Sex Pistols que cabiam muito no que a gente fazia. A gente queria fazer, às vezes não sabia nem o quê, mas a gente queria mostrar, a gente queria participar, a gente queria ser [...].

Os jovens foram pensados politicamente durante muito tempo apenas para aquisição de ferramentas teóricas e práticas para o mundo do trabalho, serviço militar ou para o casamento – no caso das mulheres. Após a Segunda Guerra Mundial, nos EUA, o que ficou conhecido

como geração *beat* ou *beatnik*, procurava se afastar do mundo como ele se apresentava. Eram jovens que empreenderam um movimento artístico e literário, pregando fortemente pela paz e, por outro lado, adotavam um estilo de vida marginal fora dos anseios de uma América extremamente conservadora.

Inicialmente esses jovens brancos de classe média não eram adeptos do *rock*, mas na década de 1950 – por meio da fusão de dois estilos marginalizados, o *rhythm and blues* dos negros e o *country and western* dos brancos da zona rural – essa vertente musical começa a se fazer presente a partir de pequenas gravadoras. Isso causa uma subversão no esquema dos grandes conglomerados musicais, que passam a ser obrigados a recorrer às pequenas gravadoras para descobrir grandes talentos. O *rock*, por assim dizer, torna-se gradativamente a música por excelência para essa parcela da sociedade.

Do ponto de vista dos jovens brancos de classe média, a cultura promovida pelo *rock and roll* seria uma forma de também eles mostrarem seu descontentamento com os padrões morais e sociais a que eram submetidos em uma sociedade profundamente racista e conservadora (Silva, 2015, p. 238).

Os estudos mais recentes consideram que a juventude é idade posterior à infância e se estenderia entre os 12 e 29 ou até 35 anos a depender das condições culturais, do aparato legal, porém, infância, adolescência e juventude são conceitos sociológicos, mas historicamente construídos, por isso, variam a depender a época em que são analisados.

Para Calligaris (2000) a adolescência/juventude não é um processo problemático, mas positivo. Os problemas se originam quando os adultos não são capazes de acolher os adolescentes/jovens como candidatos a entrar naquela etapa da vida, excluindo-os ou estereotipando-os. Os jovens, então, não definiriam a si próprios, mas seriam pensados na idealização do mundo adulto. Como declaradamente o *punk* é um movimento do proletariado, a quebra de expectativas com relação ao trabalho, dentre outras questões, fez com que uma parcela dessa juventude não enxergasse nenhuma possibilidade de futuro em relação à normatividade.

No Capítulo III da presente tese, traçaremos uma discussão acerca da situação dos jovens no Brasil durante o período que precede imediatamente a chegada o *punk*, bem como nos primeiros anos de sua aparição. Essas questões têm uma relação direta com a insurgência desse segmento da sociedade dentro do panorama que se seguia no país. Serve também como um indicativo do motivo pelo qual movimentos contestatórios da juventude ganharam força na metade final do século XX.

Um ponto que cabe aprofundar, enquanto caracterização do *punk*, é o ‘faça você mesmo’, que, como já referido, é uma tradução direta do ‘*do it yourself*’ (DIY). De acordo com Gallo (2010, p. 288), o lema completo seria o “faça você mesmo, pois ninguém fará por você”. Ele possui ligações com o individualismo, mas não somente, posto que a dinâmica de produção da música, dos eventos e das ações dos *punks* exige uma boa dose de participação colaborativa entre seus membros.

Então, podemos dizer que o ‘faça você mesmo’ refere-se muito mais a não esperar de poderes instituídos a realização de ações, do que ser individualista por natureza. Em boa parte de nossa pesquisa de campo foi possível observar a solidariedade empreendida para que o *punk* se tornasse uma realidade. Seja para produção de *gigs*, seja para a criação de eventos coletivos de arrecadação de alimentos, ou mesmo para aqueles que aliam a música à discussão de temas importantes para aqueles grupos, então o ‘faça você mesmo’ aparece como uma força motriz do *punk*.

Esse fato não deve ser abordado como uma questão simplória, pois o fato de mover diversas forças necessárias – em sua grande maioria sem apoio de poderes públicos (apesar de que atualmente se mostrar bem mais forte que anos atrás) – demonstra que os *punks* sempre estiveram procurando tocar seus objetivos por conta própria, unidos em grupos e coletivos diversos que levam as ideias para a frente.

Para Ivone Gallo, os *punks*: (2010, p. 287):

em busca de uma autonomia frente à civilização, recusaram-se à adesão aos canais propostos de participação política, afastando-se igualmente dos partidos de esquerda, por quem eram criticados, e assumindo uma independência nas várias instâncias da vida, expressa no lema que o caracteriza *Do it Yourself*.

Existem várias explicações para o surgimento da expressão DIY, porém não ancoradas em fontes históricas. Borges (2016) já havia constatado a carência de pesquisas específicas que nos levem a ter um embasamento mais acabado. Em todo caso, segundo a autora, a ideia parece remeter inicialmente à questão da edificação de moradias, quando as pessoas eram encorajadas, a partir do início do século XX, a construir e fazer reparos em suas casas utilizando o que se tinha à mão. Existem algumas hipóteses que são elencadas em textos diversos, mas nenhuma comprovada por um trabalho historiográfico.

Uma delas aponta para 1912 nos EUA, enquanto outra afirma que na década de 1950, no pós-guerra, tal expressão teria ganhado força no contexto de reconstrução das moradias após o conflito, considerando que a indústria teria focado seus esforços na produção de armamentos

e deixado de fabricar materiais necessários à construção civil. Prado (2011 s/n) em entrevista com George McKay, pesquisador da Universidade de Salford (Inglaterra), nos traz uma terceira explicação de que a música *skiffle* (uma espécie de *folk jazz*) poderia ser a origem do movimento, pois essas bandas inglesas faziam de materiais diários seus instrumentos musicais:

A música *skiffle* – uma espécie de mix de jazz popular/folk/blues fácil de tocar – foi um exemplo real dos primórdios da cultura musical do DIY, por causa dos instrumentos que as bandas de *skiffle* tocavam. Eram todos feitos por eles mesmos usando materiais da vida doméstica diária. A tábua de lavar e alguns dedais foram usados para percussão uma caixa grande de madeira fina e um cabo de vassoura faziam um contrabaixo. Então você só precisava de uma guitarra barata, um par de acordes e muita atitude, e tinha um tipo de banda rock'n'roll caseira.

Em todo caso, a cultura do ‘faça você mesmo’ ganhou sua expressão mais conhecida com os *punks*. Todavia, é bom deixar claro que em uma música na maioria das vezes marginalizada, produzida por não abastados nos subúrbios espalhados pelo mundo, o *DIY* não nos parece uma questão de escolha, mas quase sempre de necessidade. A exclusão, signo do qual tratamos anteriormente, levava diversos artistas a produzirem e improvisarem seus instrumentos para poderem compor e tocar suas composições.

Isso, claro, implica na qualidade do resultado final. O som produzido pelo *punk* é muito pouco trabalhado em termos de pós-produção, tanto que as canções ao vivo costumam soar exatamente como as versões de estúdio. Ademais, não costumam demorar meses ou anos para serem disponibilizadas. O que, adicionalmente, permite nos dias atuais que gravadoras sejam dispensadas, podendo as músicas e álbuns serem lançados diretamente ao público por meio de plataformas diversas de *streaming*, vídeo ou compartilhamento de arquivos.

Anteriormente, essa dinâmica se ancorava bastante na gravação de fitas K7, que eram um meio relativamente barato de escutar e registrar música. A gradativa popularização dos aparelhos de som com a característica de suportarem a reprodução e a posterior gravação de fitas magnéticas possibilitou um facilitamento no tanto no registro, quanto no consumo musical. A tecnologia fora criada em 1963 pela Phillips, empresa holandesa de tecnologia. Os primeiros gravadores desse tipo de material já estavam disponíveis na década de 1970 e posteriormente, com a invenção do *Walkman* pela japonesa Sony, passou a ser possível acessar esse tipo de material em aparelhos de bolso com os fones de ouvido (Wikipedia, 2024a).

Imagem 19: Fita K7 e caixa de proteção, referente à banda Bad Brains do álbum homônimo de 1982.



Fonte: Henrique Cesar HC. Acervo pessoal.

Poderíamos dizer que, contraditoriamente, mesmo sendo avesso às regras mercadológicas, os *punks* sempre se beneficiaram dos avanços tecnológicos, subvertendo seus objetivos primordiais. É importante registrar que a tecnologia de gravação em fitas magnéticas é bem anterior à década de 1960, porém era muito custosa e não acessível ao público, por isso não teve grande destaque desde a década de 1920. Os K7s tiveram o auge da sua popularidade entre os anos de 1980 e 1990, quando começaram gradativamente a ser substituídos por tecnologias digitais, como o CD (*compact disc*), DVD (*digital versatile disc*) e reprodutores de MP3 (*MPEG-1/2 Audio Layer 3*), este último ainda hoje representa um formato de baixo orçamento utilizado por estúdios independentes para gravação.

O desenvolvimento de novos formatos de arquivos de computador teve grande impacto na forma como se acessava música a partir dos anos de 1990. O JPG (ou JPEG), dedicado ao registro de imagens, e o MP3, dedicado ao registro de áudio, fizeram com que músicas e imagens pudessem ser compartilhadas pela internet, por meio de conexões com baixa velocidade, que eram a grande maioria dos acessos naquela década. Essa forma de divulgação de conteúdo audiovisual provocou um grande baque na indústria fotográfica, pois passava a ser cada vez mais comum, a partir do momento em que o acesso a computadores domésticos ia se popularizando⁴⁴.

⁴⁴ Os formatos JPEG (1992) e MP3 (1987~1995), respectivamente, *Joint Photographic Experts Group* e *Motion Picture Experts Group* recebem o nome instituições que estabeleceram os padrões para codificação de mídia digital no âmbito internacional. Esses grupos são vinculados a ISO/IEC (*International Organization for Standardization/International Electrotechnical Commission*) que estabelecem normas a serem seguidas e respeitadas mundialmente. Em termos de popularização do consumo musical independente, esses foram dois

É preciso falar do período fora do nosso recorte de pesquisa, a partir das décadas de 2001 e 2011, pois isso serve de comparativo com as dinâmicas dos decênios anteriores. O gradativo aumento de velocidade e inclusão de novas tecnologias ao longo dos anos que permitiu o advento dos *smartphones* – e da possibilidade de navegação por meio das redes 3G, 4G e, atualmente, 5G – provocou um segundo impacto ainda mais significativo, devido ao fato de permitir o consumo audiovisual por demanda. Isso fez com que artistas pudessem compartilhar sua produção diretamente em aplicativos destinados a esses aparelhos, mas que também funcionam em computadores pessoais, dentre os quais podemos citar *Spotify*, *Deezer*, *Youtube Music*, *Apple Music* e *Tidal*, dentre outros.

De certo, não vamos nos deter de forma aprofundada nesse fenômeno, pois já estamos distando bastante de nosso período de análise. Todavia, assim como a internet alterou a sociabilidade humana de forma ímpar, ela teve um impacto colossal sobre a indústria fonográfica e sobre a forma de produção e divulgação de conteúdo audiovisual de maneira geral. Isso passou a apresentar inúmeras possibilidades para artistas e bandas independentes que, hoje, podem dispensar completamente a presença de grandes gravadoras. Em todo caso, vale citar que essas ‘facilidades’ ainda demandam recursos financeiros, pois é necessário ter uma assinatura nesses serviços, bem como os custos com estúdio, gravação, edição, dentre outras questões ligadas à produção musical.

Por outro lado, temos que registrar que isso não levou à extinção das gravadoras. Elas continuam fortes e ainda são responsáveis pela inserção e divulgação de artistas no cenário musical. Digamos que essa relação foi apenas complexificada. Se havia inicialmente apenas as rádios, e posteriormente as TVs, hoje existem diversos cenários a serem considerados, principalmente o mercado de serviços, de *shows* e eventos relacionados à música e às formas de divulgação e propaganda de artistas via *streaming*. Ou seja, o grande capital não perdeu seu controle sobre o mercado fonográfico, ele apenas passou a lidar com a possibilidade de consumo fora de seus ditames.

Olhando por outro prisma, isso não é novidade, considerando que bandas e artistas *punks* e do *underground* sempre encontraram uma forma de divulgar seus trabalhos para além do

impactos cruciais sobre a indústria fonográfica global. Incluímos o JPEG, pois o consumo de imagens relacionadas a artistas esteve desde muito ligado ao consumo de música. Isso pode ser exemplificado por todo trabalho artístico que era realizado para encartes de discos de vinil e posteriormente para os *Compact Discs* ou CDs como ficaram popularizados. Por outro lado, os arquivos MP3 causaram uma revolução mercadológica tão grande, que os aparelhos dedicados à reprodução musical passaram a incorporar o formato para reprodução, havendo inclusive uma gigantesca gama de produtos dedicados unicamente à reprodução de arquivos MP3, os *MP3 Players*. Em suma, o MP3 pode ter sido a maior revolução do mercado fonográfico nos últimos cinquenta anos, só sendo superado posteriormente pelo consumo de música via *streaming* por meio de aparelhos *smartphones*.

mercado. Seja por meio das antigas fitas K7 demo, seja por meio de *gigs* e festivais independentes, seja por meio do uso da internet atualmente, os músicos que circulam por fora dos grandes conglomerados musicais sempre fizeram ‘seus corres’ – em gíria comumente utilizada naquele meio no Recife – para produzir suas expressões musicais e artísticas. Essas questões relacionadas ao consumo audiovisual têm uma relação direta com movimentos contraculturais, pois grande parte desse público e dos artistas se insurgiram exatamente contra a dificuldades impostas pela grande mídia.

Portanto, a procura de circuitos alternativos para divulgação de ideias, como anterior referido, é uma das componentes do modo de vida dos *punks*. A música, claro, expressão artística maior daqueles grupos, mas longe de ser a única, não é exceção. Existem elucubrações diversas sobre as outras formas de arte dos *punks* e sua influência do dadaísmo entre outros movimentos artísticos. Santoro Junior (2015) aponta para o fato de que além do dadaísmo, o futurismo e o modernismo também foram influenciadores do *punk*.

Para o autor, o futurismo que buscava abandonar o moralismo, propondo uma nova beleza baseada na velocidade e na violência, por meio da ideia de destruição dos valores e costumes; as respostas contraditórias do dadaísmo como uma antiarte destruidora de conceitos estabelecidos; além do modernismo, no qual novas linguagens buscavam se afastar do tradicionalismo conservador, possuem uma relação direta com questões propagadas pelos *punks* (Santoro Júnior, 2015).

De fato, os *punks* buscam, após se organizarem, soluções alternativas para suas questões. O afastamento do passado, a proposição de novas ideias e a adoção do caos, da imperfeição como linguagem podem ser observadas (Santoro Júnior, 2015). O caos, nesse caso, não representa a pura e simples destruição, mas formas alternativas à sociedade capitalista, nas quais o poder difuso possa gerar diferentes maneiras de se organizar. Isso é algo que pode ser localizado em qualquer cena *punk*. No caso, coletivos no qual todos os participantes podem opinar e serem ouvidos são preferidos em relação a tipos de composição na qual existem lideranças e hierarquias. Isso, claro, diverge tanto das social-democracias capitalistas, quanto de formações estatais socialistas. Continuamos a seguir, falando de uma das manifestações mais reconhecidas como parte do universo *punk*, e que acabou por ser propagada para outros públicos, que é a roda de pogo.

2.6 – A roda de pogo

Se entrar com maldade
Melhor nem entrar
A roda é da paz
E não queremos brigar
(Trecho da música *Roda Punk*, Devotos, 2003)

“É *punk rock*, né ciranda não!”⁴⁵
(Autoria desconhecida)

Chegamos então a uma das manifestações mais reconhecidas do público em *gigs* e *shows* de *punk rock*. A famigerada ‘roda de pogo’ é uma característica que hoje não pertence apenas ao estilo, todavia, fora por ele articulada como uma manifestação comum no *rock* mais pesado. Também conhecida como *mosh pit* (em inglês), é a forma como os dançantes assimilam a energia produzida pelas apresentações de bandas e artistas diversos. Ela consiste em um movimento circular contínuo, mais ou menos ordenado e caótico ao mesmo tempo, geralmente executado no sentido anti-horário, fenômeno para o qual talvez não haja explicação para além das inferências⁴⁶.

Braços normalmente dobrados em 90° de um lado para o outro e pernas que se agitam chutando para a frente alternadamente, ao mesmo em que se empurra os ‘adversários’ dançantes com o braço esquerdo e com os ombros. Eventualmente se usa o direito para se proteger ou ‘atacar’ dependendo da posição na qual você esteja na roda. As cabeças ficam arqueadas para baixo, protegidas entre os braços, evitando levar alguma pancada nessa região mais frágil. Para quem não conhece parece uma briga generalizada, mas é uma espécie de violência consentida. Normalmente quando cai alguém ou algum objeto pessoal, os outros que estão próximos param temporariamente e ajudam a levantar aquele(a) que foi ao chão ou achar o item perdido. As rodas de pogo ou rodas *punks*, outro termo usado para designá-las, não costumam terminar em

⁴⁵ Essa é uma expressão utilizada no cotidiano de Recife/Olinda, para descrever que uma situação qualquer não é leve. É um dos usos hodiernos que identificamos acerca do *punk* como um fenômeno que denota dificuldade. A ciranda é um ritmo tradicional em Pernambuco e na Paraíba, no qual as pessoas dançam de forma circular, geralmente de mãos dadas e batendo o pé esquerdo, enquanto giram para o lado direito, de forma cadenciada pelo ritmo da música, em uma situação de comunhão e afeto. A ciranda também está presente em Portugal, e apesar de não ter origens definidas, parte dos estudiosos do tema, acredita que seja essa a influência principal da ciranda brasileira.

⁴⁶ Acreditamos que, pelo motivo de que mais de 90% do contingente humano ser destro, e que o braço esquerdo nesse caso normalmente é utilizado para defesa, enquanto o braço direito é utilizado para o ataque, a roda de pogo reproduza essa questão. Não raro, porém, é algum incauto decidir pogar no meio da roda andando no sentido horário, como uma partícula desordenada. Claro que, nesse caso, ele costuma levar mais impactos do que se estivesse seguindo o fluxo ‘normal’.

briga, mas isso também não é tão raro, principalmente se há um desafeto ‘pogando’ na mesma ocasião.

O som *punk*, *hardcore*, *crossover* ou *thrashmetal* é, em geral, algo cheio de raiva e energia. A roda funciona como uma maneira de extravasar esses sentimentos. Dependendo do tempo em que se passa dentro de uma, não é incomum sair com ronchas e passar alguns dias dolorido devido ao desprendimento físico e às ‘porradas’ recebidas. É comum também que adereços como rebites, pregos etc. sejam evitados para não causar um ferimento mais sério em algum dançante, afinal, objetivo disso tudo era a ‘diversão’.

Fotografia 07: Roda de pogo ocorrida em Jaboatão dos Guararapes, 02 de novembro de 2023 em uma apresentação da banda Devotos.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

Outro fato interessante é que não é incomum que alguém mal-intencionado esteja na roda, principalmente em *shows* abertos a um público não *punk*, como os que ocorrem em eventos como o carnaval pernambucano, fato que possivelmente seja uma particularidade do *punk* por essas terras. Com base em depoimentos e na observação de campo, é possível perceber formações identitárias diferentes ligadas à sonoridade *punk* no Recife devido às próprias particularidades que podemos observar nas dinâmicas socioculturais da cidade.

Voltando à questão das rodas, é possível ver que os dançantes conseguem perceber quem está com um comportamento beligerante e normalmente essa pessoa sairá machucada depois de alguns solavancos para pensar se deve ou não entrar na roda novamente. Qualquer pancada com mais força do que o habitual, provavelmente será devolvida na mesma moeda por aquele que a recebeu, ou por outros que ali se encontram.

Buscando as origens da roda de pogo, esse fato é comumente atribuído a banda de *hardcore* californiano **Bad Brains**, a partir um *show* ocorrido nos anos de 1980, em que o vocalista da banda havia gritado algo como “*mash it up*” (esmague-o ou amasse-o em tradução livre) e que devido ao seu forte sotaque jamaicano, a plateia entendeu como “mosh pit” (arena de esmagamento).

Na verdade, a depender do tamanho do local em que se faz uma roda, bem como da quantidade de público, a sensação é exatamente essa: estar sendo esmagado. Algumas meninas por vezes se aventuram nelas, e não são tratadas como ‘mocinhas’. ‘Se entrar na roda, vai estar na roda’. Porém, de alguns anos para cá, bandas brasileiras têm aberto um espaço para rodas exclusivamente femininas. Essa ‘tradição’, no Brasil, foi iniciada com os **Devotos** no final dos anos de 1990. De acordo com Cannibal, vocalista da banda, o *rock* sempre foi um ambiente machista, e muitas meninas tinham medo de entrar na roda, sendo normalmente tratadas como acompanhantes de algum músico ou alguma alma perdida que gostava do estilo, porém elas não se aventuravam no pogo (Rádio Novelo, 2024)⁴⁷.

Aliás, existe uma confusão, apropriação indevida, ou mesmo uma forma própria no Brasil de usar o termo *mosh* para designar alguém que sobe no palco e pula em direção à plateia para ser segurado (às vezes não... o que costuma gerar uma queda homérica com alguns hematomas). Esse movimento, porém, na língua inglesa é chamado de *stage diving* (mergulho do palco em tradução livre). Em todo caso, ‘pogar’, ‘pongar’ ou ‘moshar’ são termos utilizados para quem está dançando de forma circular em uma roda *punk* ou roda de pogo.

O machismo, por sua vez, é um tema corrente no *rock*, principalmente por reivindicação das mulheres acerca de terem seu lugar negado ou serem tratadas de formas pejorativas e sexistas. Mas, para efeito de registro, de fato concordamos com a afirmação de Cannibal, acerca de que há realmente um problema de representatividade e reconhecimento da participação desse gênero para diversos fenômenos sociais, e o *punk*, a despeito de seu discurso, ele não é exceção.

Nesse quesito, apesar de o tema do machismo ter aparecido em várias oportunidades na pesquisa, ele deve ser tema de uma investigação futura, pois caso tentássemos abordá-lo, seria necessária uma base diferente de depoentes, além da indagação sobre temas específicos para o público feminino. Então, aqui e ali no decorrer deste estudo podem aparecer temas ligados a

⁴⁷ Cabe registrar que a banda norte-americana **Bikini Kill**, formada nos anos de 1990, e integrante do movimento *riot girrrl* já criava polêmica em seus shows nos anos de 1990, ao levar as mulheres para a frente dos palcos, distribuindo fanzines e interagindo, enquanto aos homens era solicitado que se afastassem para o fundo dos shows.

questões feministas e femininas, mas que não serão aprofundadas, além de tudo, porque demandam um referencial teórico próprio.

Fotografia 08: Roda das meninas realizada em show da Devotos, no carnaval de 2025, no polo Várzea.



Fonte: Arquivo pessoal.

Como é possível observar na fotografia acima, uma roda de meninas foi realizada pela **Devotos** no carnaval do ano de 2025, no polo descentralizado, localizado no bairro da Várzea, zona sudoeste do Recife. Os homens estão nas bordas da roda, abrindo espaço para as mulheres, e, atualmente, quando um deles decide entrar na roda, ele é automaticamente retirado por outros homens ou pelas brincantes que estão no momento. De fato, isso inaugurou uma nova tradição dentro do pogo de algumas bandas preocupadas com essas questões no *punk* nacional.

Ainda assim, nem sempre a roda é completamente da paz, como na referida música que abre esse item. Durante o decorrer dessa prática, eventos de violência já foram relatados. Há diversas obras às quais não vamos nos deter aqui devido ao fato de que se tornaria uma análise enfadonha, mas que relatam, principalmente durante a década de 1980, gangues de *punks* chegaram a conflitos nos quais houve mortes, pessoas esfaqueadas ou vítimas de armas de fogo e assim por diante⁴⁸.

⁴⁸ Uma das dessas histórias é narrada no livro *Disco's Out... Murder's In!*, de Mattioli e Spacone (2015), que relata um reinado de terror em Los Angeles, Estados Unidos, durante os anos de 1970/1980, a partir dos depoimentos de Frank Shank, um dos líderes da gangue *La Mirada Punks* (LMP), que acabou sendo preso por assassinato. Os autores do livro chegam a afirmar que essa violência afastou muitas pessoas da cena, inclusive bandas. LYONS, Patrick. Desenterrando a história secreta da 'gangue punk rock mais mortal de LA'. *VICE*, Publicado em 18 jan. 2016. Disponível em <<https://www.vice.com/pt/article/la-mirada-punks-gangue-punk-rock/>>. Acesso em 06 jan. 2025.

No Recife, dificilmente chegamos às vias de fato nesse sentido. Ainda assim, Sonally Moraes Pires, coprodutora do Abril pro Rock, enfatiza que:

Eu já tive problemas com segurança, porque eu faço uma reunião e digo: “existe uma roda punk, aqui tudo pode”, mas claro, eles vão ficar ligados se existe alguém mal intencionado, mas essa dança todos se empurram. Todo ano eu digo isso, é um mantra [...]. Normalmente sou eu que pego cinquenta homens na minha frente e digo: “eu não quero ver ninguém agredindo ninguém aqui, vocês vão passar um rádio pra mim se acharem que existe necessidade de colocar alguém pra fora”. Isso porque até os próprios seguranças, que normalmente são alguém que mora em periferia, eles mesmos têm preconceito. Então se tiver um branco fazendo uma besteira, e um preto sem fazer nada, eles vão pegar o preto. Mesma mentalidade da polícia.

Como é possível ver, a roda é um ambiente de festa, mas não é difícil perceber como as relações sociais fora dela impactam inclusive a própria brincadeira, quando Sonally Pires relata a questão do preconceito contra negros.

Existem também algumas variações das danças em *shows* de *punk* e *metal*, como o *wall of death* (parede da morte em tradução livre), na qual o público é separado em dois lados, e ao pedido do(a) artista que ocupa o papel de *frontman/frontwoman* da banda, correm em direção uns contra os outros, simulando as antigas batalhas dos exércitos de infantaria medievais. Após os se encontrarem, eles começam a rodar ou pular a depender da canção. Em condições normais, todo mundo deveria sair ileso, mas, de fato, nem sempre é o que acontece. As origens do *wall of death* são ainda obscuras. De fato, como a História se ancora em fontes, não temos nenhum registro bibliográfico ou mesmo documental para afirmar a partir de quando essa variação específica das rodas começou a ser vista, mas é uma manifestação que ocorre principalmente em *shows* de *metal*.

O último fato interessante antes de iniciarmos uma busca acadêmica pelo sentido dessa prática – já que o exposto até o presente fora fruto da imersão em rodas ao longo da vida do pesquisador principal – é a questão de que, em tempos recentes, essa tradição do *punk* passou a fazer parte de outros gêneros que não tem relação com o *rock*. Não é incomum que bandas diversas, até mesmo de *pop*, *samba-reggae*, *afoxés* etc. usem de um artifício parecido com o *wall of death* em seus *shows*, pedindo para o público se abaixar e depois de alguma gradação, levantar e se espremer, mas, passando longe do nível de violência consentida de uma roda *punk*. Também com relação às rodas formadas só por meninas, elas são invariavelmente menos violentas que aquelas compostas na maioria por homens.

No que se refere a uma busca por explicações para esse fenômeno, encontramos que as danças circulares foram sistematizadas pelo bailarino alemão Bernard Wosien (Andrada; Souza

2015). As autoras afirmam que elas existem em várias partes do mundo, sendo relativamente fáceis de serem explicadas pela simplicidade das coreografias que facilitam a integração do conjunto. Ademais, elas possuem simbolismos ligados a seus povos de origem, e buscam despertar algumas características como alegria, introspecção, entrega, brincadeira, amizade e contato afetivo, dentre outros.

Outros estudos trazem essa mesma questão. Talvez em nosso objeto de análise, possamos falar em entrega e sentimento de pertença ao grupo, mas paramos por aí. O *punk*, nesse sentido, enquanto manifestação artística, é algo extremamente complexo de ser analisado. A catarse provocada por uma roda é ao mesmo tempo um misto de alegria e fúria, de felicidade e raiva. Algo tão paradoxal que pensamos que seja uma manifestação própria de todo sentimento incompreendido que habita a ideologia/filosofia daquele grupo. Mas, no fim de uma apresentação de alguma banda, toda aquela energia desprendida causa uma ingestão de ânimo em continuar e esperar pela próxima.

Se pudéssemos descrever, do ponto de vista de uma observação de campo, seria como correr uma maratona. Ao final, você encontra-se exausto(a), fatigado(a), mas com uma completa injeção de dopamina pelo corpo, considerando que estudos recentes confirmam a liberação dessa substância em momentos de prazer, tais quais, escutar a música com que temos relações afetivas (Salimpoor et. al 2009). Abaixo, seguem algumas fotografias realizadas em abril de 2019, após um *show* da banda *punk/crossover thrash* **Ratos de Porão**, ocasião onde o grupo comemorava 30 anos do disco *Brasil*, considerado por muitos de seus fãs como sua verdadeira obra prima.

Fotografias 09, 10 e 11: Sequência de fotografias do pesquisador principal relacionadas ao *show* da banda Ratos de Porão, realizado em Recife, em abril de 2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

A primeira fotografia da sequência é o grupo no palco, no dia da apresentação realizada no Abril pro Rock em vinte de abril de 2019. As duas seguintes são as marcas da roda de pogo

deixadas no corpo do pesquisador principal desta tese, datadas respectivamente de 22 e 23 de abril do mesmo ano. Talvez, teorizar a roda de pogo seja uma missão inglória para quem de fato numa esteve em uma. Apesar dos ferimentos e machucados que possivelmente ou provavelmente os ‘pogantes’ vão ter ao longo da vida, eles continuam participando, pois faz parte da tradição do *punk*. Por fim, o limite para essa brincadeira costuma ser o mesmo para quaisquer outras manifestações que exigem um grande esforço físico de seus praticantes, ou seja: a idade e o condicionamento físico.

CAPÍTULO III – Elementos para uma história do *punk* no Brasil

A polícia fecha a rua,
 Nossa ordem é usar a
 Energia necessária.
 Evacuem, evacuem esta área.
 Nossa ordem é usar
 A energia necessária.

(Trecho da música *A Ordem* – Câmbio Negro H.C., 1990).

Tropas do exército em todo lugar
 Reprimir matar quem se rebelar
 Ter situação sob controle
 Abafando as expressões, exilando os traidores
 Atentado à liberdade
 Atentado à liberdade
 Sindicatos são fechados
 Os jornais censurados
 Escolas esvaziadas
 Emissoras vigiadas
 Ditadura militar
 Atentado à liberdade
 Atentado à liberdade

(Trecho da música *Atentado à Liberdade* – Ataque Suicida, 1997)

Partindo do pressuposto de Viteck (2007), em relação ao *punk* adotar características dos locais nos quais aporta, nesse capítulo procuramos refletir sobre os contextos sócio-históricos vigentes no país durante o período militar, além das condições nas quais estavam inseridos os jovens, enquanto categoria de resistência ao regime de exceção. Buscamos em seguida, trabalhar uma questão que inicialmente parece não relacionada, porém as dinâmicas da música e seus processos possuem ligação direta com o cenário político que fora legado pela ditadura e em seguida pela redemocratização, passando pelos avanços tecnológicos que se desenrolariam nessas décadas.

Adiantando uma pergunta que poderia surgir: por que falar do período ditatorial, se a maior parte das dinâmicas do *punk* ocorre nas décadas seguintes? Esse questionamento nos parece aparentemente simples de defender, partindo do ponto que a ditadura militar marcou indelevelmente a história brasileira. Os jovens que se aventuraram no que podemos chamar de primeira geração do *punk* nacional já eram nascidos nos anos de 1970, portanto, conviveram com a repressão, seja enquanto crianças, seja enquanto adolescentes ou jovens adultos, e isso se traduz em boa parte de suas músicas.

Essas reflexões têm como objetivo final uma visão mais holística daquela cultura, por natureza contestatária, e quais suas relações com esse cenário espaço-temporal. A partir desse entendimento, será possível posicionar de maneira mais orgânica, como se constroem essas identidades e as memórias coletadas por meio de depoimentos.

Antes de tudo, entendemos o *punk* inicialmente como um fenômeno que a posteriori, vai se colocando como um movimento, e, por fim, dá origem a uma forma cultural própria, mas que não deixa de ser um movimento, questão que será melhor explorada no item 3.3.1. desta tese. Lembrando que em nosso entendimento, cultura, subcultura e contracultura fazem parte de uma tríade que busca explicar os conflitos sociais por uma via que não se resume a questões econômicas, mas que também possui relação com elas, já que não podemos apartar essa categoria da explicação do todo social.

Em suma, desde que foi concebida a ideia de propriedade privada, conflitos entre dominantes e não dominantes passaram a ser um dos principais motores da história, porém, formas culturais diversas foram estabelecidas entre esses grupos, cada qual com suas particularidades, sendo uma maneira de se posicionar em uma dada realidade social. Nesse sentido, entram em tela as identidades individuais ou coletivas, por aceitação ou negação, que também se relacionam com as formas pelas quais os sujeitos filtram os contextos históricos em que vivem. Porém, lembramos que essa é uma simplificação, tendo em vista que identidades se relacionam com diversas outras questões, inclusive com a experiência pessoal.

Organizamos então esse capítulo de forma a relacionar como era o Brasil dos primeiros *punks*, inclusive no que tange à reserva de mercado de tecnologia a partir os anos finais da ditadura, que os obrigava a se virarem de formas diversas para conseguirem acesso aos materiais musicais que desejavam. Seguimos então na busca de relacionar os avanços tecnológicos e certas mudanças de costumes que vão ocorrendo, isso já na década de 1990, na qual a computação pessoal e posteriormente a internet passaram a se tornar gradativamente acessíveis a parte da população. Terminamos com outras discussões que se fazem necessárias ao entendimento do objeto.

3.1 – Nossa ordem é utilizar a energia necessaria⁴⁹

O *punk* aporta no Brasil no final da década de 1970. O país encontrava-se então aproximando-se do último terço da Ditadura Militar instaurada em abril de 1964, com a

⁴⁹ Trecho da música *A ordem* da banda **Câmbio Negro** H.C. que traz uma crítica direta à questão da instrumentalização do aparato coercitivo estatal, além da falta de capacidade de algum subordinado se opor à hierarquia militar, no que diz respeito ao cumprimento das ordens do alto comando dos poderes instituídos.

deposição do presidente João Goulart, e que viria a se alongar até 1985. Havia, de acordo com o historiador Carlos Fico da Silva Júnior (2004), grupos diferentes dentro do regime, porém, todos mais ou menos coniventes com os crimes contra a dignidade humana: desde os que apoiavam abertamente a tortura, até aqueles que prefeririam de eximir, além dos que faziam vista grossa. A realidade, segundo o autor, é que a divisão entre duros e moderados representa uma falácia.

Justamente no ano várias convulsões internacionais, fora decretado no mês de dezembro de 1968 o Ato Institucional nº 5, quando o país estava então sob a presidência do general Artur Costa e Silva, no qual, inaugurava-se o período mais sombrio do regime. Entretanto, como declara Fico (2004), desde o Ato Institucional nº 2 não se sustenta a narrativa de que as torturas haviam sido responsabilidade de subalternos e que teriam praticados excessos sem aprovação das instâncias superiores. A partir da fundação do Sistema DOI-CODI⁵⁰, em que se integram as polícias e as forças armadas, o autor afirma que militares de patente baixa trabalhavam com grande liberdade, mas que essa não deve ser confundida com autonomia em relação aos oficiais-generais.

Quanto à censura, algo que se relaciona diretamente com a pesquisa em curso, Fico (2004) aponta que houve duas delas durante o regime. Uma voltava-se à imprensa e outra às diversões públicas. Enquanto a primeira foi mais atuante entre os anos de 1960 e início dos anos de 1970, a segunda teve seu auge já no final desta última década, próxima ao período de reabertura. Não podemos esquecer que em meados desse mesmo decênio, a ditadura militar instituiu a Política Nacional de Cultura:

Amparada no ideário da segurança e do desenvolvimento, a PNC foi estruturada para guiar as ações do governo militar na consolidação da indústria cultural, promovendo, dessa forma, um expressivo investimento em telecomunicações e na difusão da produção cultural. Racionalização, planejamento, institucionalização e mercantilização da cultura, são alguns dos principais elementos característicos destas políticas culturais (Azevedo, 2016, p. 319).

O controle das ações de cultura pela ditadura não deixa de ser uma tentativa de reposta para apaziguar setores intelectuais da sociedade civil, além da classe trabalhadora submetida às diversas pressões consequentes do ‘milagre econômico’. Para Oliveira (1987, p. 24), o que se viu durante a esse período foi “uma rápida expansão da economia em moldes capitalistas, com a participação do capital estrangeiro, e com uma enérgica forma de repressão às reivindicações

⁵⁰ Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna.

populares, garantindo a necessária estabilidade política que os investidores estrangeiros exigiam”.

Para Fico (2004), por sua vez, esse controle das atividades de diversões públicas era baseado em uma longa tradição de defesa da moral e dos bons costumes, que era cara a setores diversos da sociedade. Segundo o autor, a história entre 1964 e 1985 não gira em torno apenas da ditadura, mas também de um conflito entre setores mais conservadores e outros ligados a mudanças comportamentais, como os *hippies*, movimentos ligados à liberação sexual e às manifestações artístico-culturais. Há que se considerar que essa temática moralista era alinhada com os militares linha dura. Por outro lado, o controle restritivo das atividades da imprensa frequentemente esteve em confronto com essa ala mais radical do regime, que queria passar uma mensagem impositiva de força, e não de amor e esperança.

Esses embates também eram severos com outros grupos de pensamento radical e/ou anarquista (e não estamos falando da esquerda armada). Coletivos diversos frequentemente entravam em embates com as forças militares, mas eram taxados como alienados e, por vezes, ignorados no jogo social. Como não dependiam, em geral, do aparato legal para produção artística, não eram pegos pela censura, pois suas redes funcionavam no *underground*. Ainda assim, eventos organizados, não raro, eram invadidos pela polícia. Sobre os *punks*, Assis e Zuccolotto (2017, s/n), afirmam que:

No Brasil, o movimento começou a surgir no final dos anos 70, em plena Ditadura Militar. As exclamações dos moradores das periferias das grandes cidades não eram ouvidas e a população estava saturada do controle autoritário imposto pelo Estado. No país, o Punk começa a surgir como um movimento de caráter mais ofensivo do que no resto do mundo, dialogando intensamente com a juventude brasileira.

A afirmação de que no fim dos anos de 1970 a ditadura militar encontrava-se em sua plenitude, feita pelos autores, merece ser comentada. Se para a população em geral, o período ditatorial estava no seu fim, e acabou oficialmente em 1985, para grupos diversos do *underground*, a relação com o militarismo sempre foi complicada. Eles entravam regularmente em confronto com o aparato coercitivo estatal, em especial com a Polícia Militar que, por sua natureza, mesmo após o desfecho oficial do regime autoritário, seguiu funcionando com resquícios dos tempos nos quais as liberdades civis foram comprometidas.

A percepção dos *punks*, talvez possa soar historicamente diferente do discurso oficialmente aceito, porém, para eles a perseguição, o preconceito e a falta de aceitação social não acabaram em meados dos anos de 1980, mas ainda permaneceram como regra durante os

anos posteriores, não à toa, vários eventos de prisão e embates são rememorados por nossos depoentes.

Neilton, guitarrista da **Devotos**, relata que:

Naquela época, nos anos [19]80, era o auge da Guerra Fria, né? Era muito a bomba nuclear, todo o contexto sobre a guerra nuclear e tal e o sistema falido, o capitalismo se mostrando uma coisa falha, muita desigualdade social no mundo inteiro, principalmente na região da Ásia e África e isso era muito veiculado, e a realidade brasileira, muito escárnio, muito na carne, a política fodendo tudo, o retrocesso, a gente via já naquela época que o negócio nunca andava e a gente estava na metade para o final de um regime militar [...] e tudo isso terá tema para as letras, o protesto com temas muitos ligados ao social. O punk tem essa vantagem, porque ele saiu de um contexto ligado a uma moda e tomou um rumo e um formato de música de atitude. Acho que era um dos únicos estilos que contestava, que usava a panfletagem através da música.

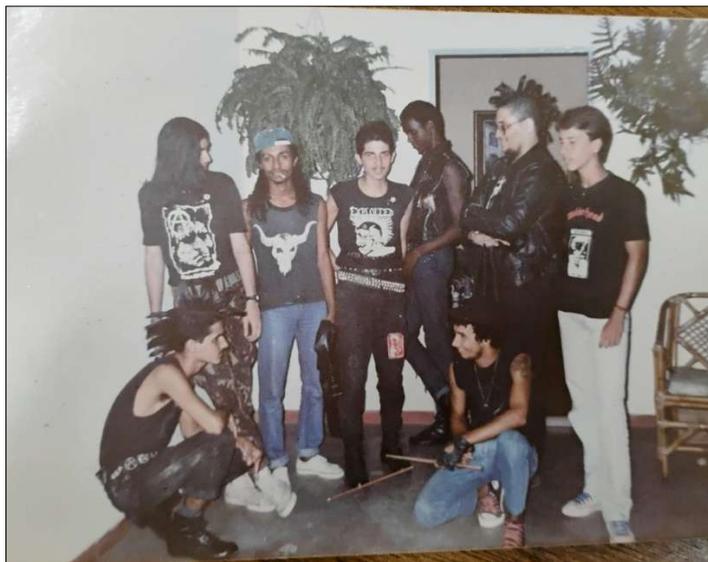
O relato do depoente demonstra mais uma vez que a memória nem sempre se assenta no tempo cronológico, mas, por vezes, nas experiências partilhadas com outros membros do grupo. As relações dos *punks* com o aparato policial sempre foram conflituosas, portanto, para aquele grupo, mesmo que oficialmente a ditadura tenha acabado em 1985, as práticas cotidianas de coerção ainda estavam lá. Além disso, o pouco acesso que aqueles jovens periféricos tinham acabou por criar no imaginário comum, que a década de 1980 – quando a Guerra Fria estava próxima de seu fim – ainda representava o auge do conflito.

Já Amaral, da **SS-20**, cujo depoimento foi coletado em 23 de dezembro de 2023, quando questionado acerca das relações com o contexto social e político da época, relata o seguinte:

É [a polícia] pegar o documento da gente, levar e dizer: “se quiser a liberdade de novo, vai lá e deixa a roupa, a gandola, pega a identidade e volta”. Tinha isso na época, se a gente fosse pego com gandola, com coturno, com uma calça ou cinto o exército tomava. Sem falar na repressão policial, porque o visual da gente, para a época era estrondoso, até pra própria família... a mãe dizia: “meu filho agora endoidou de uma vez”.

O trecho transcrito do depoimento de Amaral demonstra bem como era a relação dos *punks* com a sociedade naquele momento. A fotografia abaixo, por outro lado, mostra membros de várias bandas do Recife, bem como serve para observar a indumentária daqueles jovens que estavam ligados a subgêneros mais agressivos do *rock* e que procuravam empreender ações em defesa daquilo que defendiam.

Fotografia 12: Bandas SS-20, Câmbio Negro H.C. e Moral Violenta em algum momento de 1986.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana⁵¹. Acervo pessoal.

Por sua vez, Carlos Farias, que também era vocalista da banda **Massa Cefálica**, segue na mesma linha, quando afirma que mesmo após o fim oficial do período ditatorial, a estrutura permanecera, e, como relatado no corpo desta tese, os conflitos entre jovens e o aparato policial – principalmente aqueles que professavam valores que iam de encontro ao Estado e ao sistema econômico – continuavam constantes:

Primeiro ela um negócio muito doido, primeiro porque a turma era muito jovem, 13, 14, 15, 16 anos, acho que um dos mais velhos era eu e Lael, que já tinha 20 anos. A maioria da turma era muito jovem, era uma coisa meio assim, solta, era mais a nível de informação mesmo, não de engajamento de “você tem que”, “você é”. Teve os protestos da Diretas Já, que a gente participou, que deu um norte... A gente tava saindo da ditadura, ela acabou em 1986, mas acabou no papel, né, porque toda estrutura permaneceu, a gente vinha desse legado [...]. Muitos garotos na época, até foram guardados⁵², né? A polícia passava na praça, tinha um monte de moleque: “leva”!, Aí lá vai a mãe buscar os meninos, bem nesse nível o negócio. Hoje seria uma coisa ridícula, mas naquela época era o comum.

Ainda nesse sentido, Amadeus Adelino de Melo, da banda **Derriba tus Muros**, cuja escuta se deu em 16 de janeiro de 2024, relata o seguinte:

Devido ao pessoal do punk aqui ter muito envolvimento com o movimento anarquista, aí houve aquela conexão política de você saber o que estava fazendo, não aquela porra ‘loucagem’, de loucura, roqueiro louco, da noite. Os punks aqui sempre foram realmente politizados [...].

⁵¹ De acordo com Carlos Farias, as bandas ensaiavam juntas e os integrantes circulavam de uma para a outra.

⁵² Presos.

Em outro momento, o depoente afirma acerca do uso de símbolos militares – que é uma das componentes principais, quando pensamos na ideia de nação – e sua instrumentação para a subversão, que:

Isso aí é questão de protesto contra o militarismo, [o uso desses símbolos] já era uma forma de protestar contra a questão do militarismo e a gente estava saindo de um projeto, período de ditadura, e isso chocava ainda, porque você usava uma roupa militar, mas como forma de protesto, tanto pras pessoas na rua, quanto pra outros. Punk é aquele lance: ele incomoda pela sua forma de falar, pela sua forma de agir, e isso aí, a cidade sentia... Se a gente não incomodasse, talvez a gente não seria preso, não era perseguido pela polícia, entendesse? Em alguns eventos, os caras chegavam e nos proibiam de ir. Quando viam assim, é punk, “ah não vai”. Aqui mesmo no DCE [da UFPE era localizado na antiga Escola de Engenharia na Rua do Hospício], uma vez a gente desceu do metrô: - ‘estão indo pra onde?’ A gente tava indo pro DCE, ia rolar um gig lá, ia tocar IML, Eutanásia, Realidade Encoberta, várias bandas que iam tocar lá, quando a gente desceu do metrô, que ia atravessando a Ponte de Ferro: “tão indo pra onde?” Quando a gente falou o local: - não, não, não... podem voltar, se não vão presos, pegue o mesmo metrô, se não vai tudo preso: ‘vocês são o quê?’ A gente é punk. – “Pronto, a gente não vai nem tomar nada de vocês, só voltem pra casa”... A gente também foi preso, acho que dia 22, 23 de dezembro, fazendo o maior protesto. Queimamos um Papai Noel na Conde da Boa Vista, eu, Alex, e outro. Os três foram.

Mesmo com a ascensão do movimento mangue na cidade, já nos anos de 1990, não foram raros os casos de embates com a polícia, a exemplo do Faces do Subúrbio, referido no capítulo I, além de vários outros *shows* interrompidos, apenas porque a polícia não gostava das músicas, ou se incomodava com os protestos e com a identidade visual dos *punks*.

Uma das composições que continua sendo alvo desde sempre é *Banditismo por questão de classe*, de **Chico Science e Nação Zumbi**, que acaba sendo executada por várias outras bandas de *punk*, de *manguebit* ou grupos que fusionam ambos os estilos. No carnaval de 2020, Cannibal da **Devotos**, bem como os artistas do grupo **Janete Saiu pra Beber** relatam que:

Nesse show do carnaval, quando fui começar a música seguinte, o roadie chegou no meu ouvido e disse que a polícia falou que se a gente cantasse outra falando mal da polícia eles iam acabar o show. Depois eu fiquei sabendo que isso aconteceu em outro lugar e vi que era uma coisa orquestrada.

[...]

“Na segunda de carnaval, dia 24, tocamos o tributo ao Chico Science e Sheik Tosado na Rua do Apolo, no Recife Antigo. Durante o show, enquanto tocávamos ‘Banditismo por uma questão de classe’, a Polícia Militar fez uma barreira entre o público e a banda. Tivemos que parar o show com ameaça de levar nosso vocalista preso! A produção foi incrível e conseguiu reverter a situação, mas o mais absurdo foram os argumentos: Chico Science não pode tocar, não pode!” (O Globo, 2020, s/n).

Citamos a música de **Chico Science & Nação Zumbi** pelo sucesso que causou na época, e que ainda hoje continua sendo entoada a plenos pulmões pelo público, fazendo parte do repertório de várias bandas, como as referidas acima. Porém, se formos analisar as composições de outras bandas *punks*, as críticas à polícia militar vão estar presentes em uma parte considerável das composições.

É um erro, porém, pensar que os embates do *punk* com o aparato policial estão ligados apenas à realidade brasileira. O'Hara (2005, p. 92), em sua obra, relata várias passagens que fazem alusão ao ódio que os *punks* sentem da polícia. Para o autor, eles são em sua maioria pacifistas, porém, “confrontos com a polícia foram frequentes no começo dos anos 80 – e ainda o são freqüentes –, mas em geral são resultado de algum show ou festa cancelados”.

Todavia, a realidade brasileira é um tanto mais complexa do que o que fora relatado pelo autor. O ponto que parece crucial nessa discussão é justamente a distância que o aparato militar possuía em relação aos anseios tanto dos jovens, quanto da classe trabalhadora. A juventude, como referida no capítulo II, era pensada apenas em relação ao mundo do trabalho e ao serviço militar.

Torna-se perceptível que as representações relativas aos jovens, que desde os anos anteriores à ditadura sofriam perseguições, eram as de que deveriam estar constantemente ocupados. Os estudantes, uma das grandes forças na resistência ao regime, eram observados de perto pelas forças de segurança. Aquele que não trabalhava, não servia ao exército ou não estudava, por sua vez, era considerado potencialmente subversivo.

Apesar do trabalho infantil não ser algo desconhecido na história existindo desde a antiguidade clássica, passando pelo medievo na figura do aprendiz que ajudava a complementar a renda familiar, no Brasil, a primeira Constituição a tratar do tema fora a de 1934, que estabelecia a idade mínima em 14 anos para ingressar formalmente no mercado. Já em 1967, a primeira Carta outorgada na ditadura (sexta do Brasil e quinta da República) baixava esse limite para 12 anos. A idade de 14 anos só veio a ser reestabelecida na Constituição de 1988, a qual vigora no país atualmente.

A questão de reduzir a idade da categoria de menor aprendiz para 12 anos corrobora a questão de que na visão do regime militar os jovens deveriam estar aptos ao trabalho cada vez mais cedo, evitando o que era caracterizado como vadiagem e vagabundagem. É fácil entender, nesse contexto, o porquê daquela juventude ‘vestida de preto’ ser trada com desdém tanto pelas forças da ditadura, quanto pela parte conservadora da sociedade. *Punks*, metaleiros e

congêneres, de maneira geral, não eram seres bem quistos fora dos meios que assimilavam suas músicas e suas ideias.

Ainda havia um pensamento que Fico (2004) classificou como utópico, referente a uma crença de uma suposta superioridade dos militares em relação aos civis, vistos como despreparados, manipuláveis e impatrióticos. Durante o momento da produção desta tese, à luz dos recentes atos do oito de janeiro de 2023 e de toda movimentação dos militares para tentar impedir a posse de Luis Inácio Lula da Silva em seu terceiro mandato, podemos dizer que essa crença permanece intacta, mesmo após décadas de silêncio na caserna.

O que se depreende da leitura, independente de todas as hipóteses elencadas pelo autor acerca dos motivos que teriam levado ao golpe de 1964, é que havia de fato uma crise no Brasil. Se econômica ou política, depende da leitura e das pesquisas realizadas acerca do tema. Uma questão, porém, que não pode ser negada diz respeito ao apartamento do grosso da classe da trabalhadora do poder decisório (Fico, 2004). O amalgama que deu origem ao país, desde tempos coloniais, privilegiou a formação de uma classe média quase sempre alinhada com o *status quo*, ou seja, nos períodos em que houve mudanças jurídicas ou reformas econômicas, ela atuou para que houvesse a manutenção de seus privilégios.

Mesmo no período da abertura ou distensão, esse ideário não mudou. O pacote Abril de 1977, como asseveram Marilena Chauí e Marco Aurélio Nogueira (2007, p. 179):

foi apresentado como um conjunto de “salvaguardas”, que permitiriam a manutenção dos ideais de 1964: a ordem (contra a luta de classes e as esquerdas), o desenvolvimento (a definição da economia pelos interesses do capital), o progresso (o chamado “Brasil Grande”) e, surpreendentemente, a democracia (entendida como regime constitucional e representativo).

O que demonstra claro ações da ditadura para continuar com a influência dos militares, mesmo após o seu término, que de certa forma estava sendo vinha ocorrendo gradativamente.

Por outro lado, não é de se admirar a profunda antipatia dos *punks* e de outros grupos diversos para com a ditadura militar. Ela foi largamente financiada pelo capital norte-americano. Para isso, basta avaliar que o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) – órgão fundado por empresários do Rio de Janeiro e São Paulo – teve um ativo papel na disseminação de propaganda anticomunista e também no golpe que viria a depor João Goulart. Outro órgão também relatado por Fico (2004) era o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), também composto pelo empresariado.

No que diz respeito aos jovens, cremos não ser possível trata-los como uma categoria homogênea, dado que idade é um dado biológico, mas a definição de juventude é, em boa parte

dos casos, uma construção sociocultural arbitrária (Bourdieu, 1983). Ademais ao tratarmos de contraculturas, podemos perceber que havia grupos diversos, com interesses diversos, circunscritos não apenas ao tempo e ao espaço, mas também em situações socioeconômicas por vezes iguais, por vezes distintas.

A despeito da discussão historiográfica sobre a natureza do período, se regime ou se ditadura (termos que usamos até aqui como sinônimos), nos parece um tanto claro que o que se iniciara como um golpe civil-militar, a cada ato institucional lançado caminhava para uma ditadura que se tornara brutal entre os governos de Costa e Silva (1967-1969) e Médici (1969-1974). Todavia, desde o Ato Institucional nº 2, ainda sob a égide de Castelo Branco, as liberdades democráticas já foram postas em derrocada, a partir do momento em que se suspendeu a Constituição e se pôs fim à possibilidade de escolha direta para a presidência da República.

Os jovens ou as juventudes diversas estiveram desde sempre como uma das amplas frentes de batalha contra o regime autoritário. Muito dessa participação era manifesta por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE) que desde sua criação na década de 1930 – a partir da Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, e posteriormente sua institucionalização em 1942 como entidade representativa dos estudantes brasileiros – se posicionou em diversos assuntos da política e história do país. Ainda assim, José Luís Sanfelice (2015, p. 128) atesta que “no interior da UNE digladiaram-se tendências conservadoras de direita, socialistas e comunistas, católicos seguidores da Juventude Universitária Católica (JUC) e, nos anos 60, a Ação Popular (AP)”.

Para qualquer dos efeitos, a UNE estava ligada ao público universitário. Eram eles quem ditavam as pautas do que seria discutido. Apesar da UBES – entidade brasileira representativa dos estudantes de outros níveis – existir desde 1948, há poucos trabalhos abordando seu papel direto nos processos de resistência à ditadura. Contudo, a repressão contra os estudantes se deu em vários níveis e a partir da chamada Lei Suplicy, em 1964, quando a UNE foi posta na ilegalidade e o governo passou a controlar e coibir qualquer ação política nos diretórios estudantis em todo o Brasil.

Restava claro ao regime ditatorial que os estudantes deveriam ser observados de perto. Em seu último período, quando se tornaram insustentáveis as ações da “linha dura”, o então presidente Ernesto Geisel começou a transição para uma gradual abertura e entrega do governo à sociedade civil, sob forte pressão estudantil e de diversos setores intelectuais da sociedade.

Posteriormente, a Lei da Anistia, já sob o governo de João Figueiredo, permitiu que diversos exilados voltassem ao país e engrossassem o coro pelo fim do governo militar.

Esse instrumento jurídico foi um remédio, todavia, contraditório, porque anistiava inclusive as forças militares responsáveis por diversos abusos, enquanto enquadravam-se condenados por terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal que eram práticas da resistência da esquerda armada contra os abusos perpetrados no período. Contudo, a essa altura, já era ‘imparável’ a ideia do retorno a ‘normalidade’ civil, porém, havia tentativas de fazer com que a esquerda não chegasse ao poder por quaisquer meios possíveis.

Com relação ao público pesquisado, uma passagem do depoimento de Carlos Farias deixa bem claro como funcionava essa relação. O mesmo afirma que era fácil entender porque os militares odiavam os *punks*. Eram jovens, em grande parte negros, vindos de periferias, que estavam na adolescência ou no início da idade adulta, vestidos com símbolos militares, só que numa tentativa de subversão, com frases como “desordem e regresso”, muitos deles sem trabalho, vagueando pelas ruas.

Há que se falar que não eram apenas os *punks* que sofriam esse preconceito. De acordo com o depoente Carlos Farias:

Mesmo havendo uma distância entre os punks e a turma do metal, existia uma sinergia, todo mundo se ajudava [...] em Recife, já existia o underground, as pessoas se ajudavam, emprestava pele [de bateria], emprestava guitarra, emprestava instrumentos, ajudava na organização...

Na fotografia abaixo, cedida gentilmente por Elcir Alves de Cerqueira, podemos ver *punks* e metaleiros aguardando um *show* da banda paulista **Ratos de Porão**, em algum momento de 1992, realizado nas dependências do Serviço Social do Comércio (Sesc) do bairro de Santo Amaro – Recife. Vários festivais de *punks* pelo país foram realizados no país tiveram as unidades do Sesc como palco. Algo que ocorre ainda nos dias atuais, considerando que o último álbum ao vivo da banda pernambucana **Devotos**, lançado em plataformas digitais em 2024, fora gravado em uma apresentação no Sesc na Avenida Paulista – São Paulo em 10 de novembro de 2022.

Fotografia 13: Punks e headbangers em show do Ratos de Porão em um festival punk em Recife, realizado no Sesc de Santo Amaro em algum momento de 1992.



Fonte: Elcir Alves de Cerqueira. Acervo pessoal.

Com relação à fotografia, é possível perceber uma presença majoritariamente masculina, algo que tem sido uma constante nesta tese. A presença feminina é, por vezes, silenciada e/ou apagada nos registros sobre o *rock*, não sendo essa uma questão encontrada apenas neste estudo. Além disso, ainda é preciso considerar que as mulheres eram tolhidas socialmente pelas famílias, e, sair de casa para eventos era normalmente censurado.

Figuras que também eram caras enquanto alvo dos protestos desses ‘desajustados’ eram justamente os setores que davam suporte ao militarismo. Havia um pacto entre os segmentos do Estado, militares e civis conservadores, que incluía as empresas estatais, conhecidas como burguesia de Estado, o empresariado privado nacional e estrangeiro, além dos setores médios da sociedade. Vale observar que no jogo democrático atual, essa cisão nunca foi desfeita. A despeito de estarmos recuando temporalmente a um período de mais de meio século, o Brasil permanece um país onde a burguesia possui desdém pela classe trabalhadora e a classe média, em grande parte, atua em desfavor dessa última.

Sonally Pires, em sua posição de organizar um festival no qual esse público costumava/costuma frequentar, afirma que:

Eu acho que os *punks*, apesar de tudo, eram muito tranquilos com relação aos outros movimentos. O preconceito vinha ao contrário. Eu sei porque a minha galera, de colégio, de faculdade, irmãos e vizinhança, era exatamente a galera do pop, e existia um preconceito do pop com o punk, eu não via o contrário,

eu via que o pessoal que vinha ver os shows, não estavam nem aí pro burguesinho, pra patricinha, eles queriam mais era curtir e eu vejo isso até hoje. O preconceito vem da classe mais alta, com toda certeza de achar que vai ser roubada, porque o cara é negro ou porque a menina está com uma roupa mais descolada... “vou segurar minha bolsa aqui”. E vai por aí.

É possível perceber que a depoente coloca seu ponto de vista, enquanto produtora de *shows* do *underground*, a respeito das relações entre a parcela da classe média que frequentava esses espaços e aqueles que vinham de realidades periféricas. Por outro lado, os *punks* não deixavam de revidar esses ataques em suas composições e, não raro, entravam em conflito direto, apesar de frequentarem os festivais relativamente ‘de boas’, pois havia consciência da dificuldade de se organizar esses eventos pela equipe produtora.

Resta saber que a união do Estado e aparato militar com setores da burguesia legou um Brasil conservador, que não entendia o aparecimento daqueles jovens, que claramente estavam em desacordo com a ideia de se tornarem apenas força de trabalho para manutenção do sistema. O cenário de reabertura atingiu classes diferentes de formas diferentes. A periferia continuava e continua sofrendo ataques diários vindos tanto de um lado, quanto de outro.

A seguir, falaremos sobre algumas dinâmicas relacionadas à produção e ao consumo de músicas nas décadas de 1980 e 1990, posto que, trabalhamos com um grupo que possui como principal fator de unicidade, justamente a produção artística e musical. A estrutura, os avanços e, de maneira geral, as formas como se desenrolam a questão do contato com a música, seja na questão produtiva, seja no acesso e mesmo nas formas de consumir estão diretamente ligados à trajetória de diversos grupos de *punks* espalhados pelo mundo, mas, essencialmente, vamos focar no cenário brasileiro, por esse motivo, fazemos uma inter-relação com as forças políticas de então, tendo em vista que elas tinham influência direta nas questões abaixo elencadas.

3.2 – Dinâmicas da música e seus processos

Intitulamos esse subcapítulo em específico como ‘dinâmicas’, considerando uma acepção para a qual o termo está relacionado com as forças em ação no contexto de grupos, posto que tentamos entender identidades em sua acepção individual, mas também coletiva. Apesar do individualismo e do niilismo *punk*, como propusemos anteriormente, eles conseguem encontrar fatores de grupo, mesmo com opiniões diferentes. Ademais, os processos que são narrados a seguir não afetam apenas os *punks*, mas potencialmente grande parte do tecido social brasileiro.

Nos anos de 1980, que são considerados por muitos uma década perdida, houve importantes processos para a história do país. Ela se inicia no período de abertura democrática,

que só será consolidado politicamente em 1985, por meio de uma emenda constitucional que permitiu, entre outras coisas, o voto dos analfabetos, acabou com a proibição de partidos comunistas, permitiu a eleição direta de prefeitos de capitais e locais considerados de segurança nacional, além de garantir a representação democrática do Distrito Federal no Congresso Nacional, acabando, por fim, com a fidelidade partidária. Ainda assim, o presidente não foi eleito diretamente, mas sim por um Colégio Eleitoral. As eleições diretas para presidência só viriam a ocorrer após a Constituição de 1988.

Apresentamos a seguir, alguns pontos pelos quais a referida década talvez não deva ser considerada apenas como uma transição entre ditadura e democracia, pois dinâmicas diversas foram gestadas, além das modificações de costumes e avanços tecnológicos que foram se instalando após o fim da repressão.

3.2.1 – A década nem tão perdida assim: anos de 1980

Após a anistia em sua fase final, a ditadura legou um contexto histórico que influenciou diretamente na musicalidade produzida nos anos de 1980. O *rock* nacional então ia tomando forma. Não mais um *rock* apenas copiado dos medalhões internacionais, nem um *rock* despolitizado e produzido por grandes nomes em gravadoras renomadas, mas algo mais irascível, que começava a brotar dos subúrbios nos quais a vida era invariavelmente mais dura. Esse *rock*, do qual tentamos falar, é feito nas ruas para as ruas e começava a mostrar força agora que a censura fora afrouxada, mesmo que considerando que o *underground* muitas vezes escapava dela, pelas suas redes de transmissão e produção.

Algumas bandas paulistas, entre elas **Inocentes**, **Cólera**, **Olho Seco** e **Garotos Podres** dão o pontapé inicial do *punk* para o país. Como afirmam Ferraz e Nunes (2020, p. 53) “no Brasil, as condições de produção da periferia de São Paulo fizeram com que o Punk eclodisse através do ‘faça-você-mesmo’, e dos fanzines, materiais utilizados para divulgação de pensamentos políticos e shows das bandas então nascentes”.

Ainda assim, de acordo com Oliveira (2011), no final da década de 1970, já existiam algumas bandas como **Restos de Nada** (1978), **Condutores de Cadáver** (1979-1981) que herdou parte da formação do **N.A.I.** (Nós Acorrentados no Inferno) da qual fez parte o cantor e guitarrista **Clemente**, posteriormente, **Inocentes** – esse último teria sugerido a mudança de nome. Por fim, temos a **AI-5** (1978-1979), que ainda teria ligação com uma banda anterior chamada **Kaus**, formada no final de 1977, cujo o vocalista ‘Ratto’ teria sido egresso. Isso serve para demonstrar como não demorou muito desde a explosão do *punk* inglês, para que sua

influência fosse sentida em outros lugares do mundo, mesmo considerando as condições extremamente diversas.

Ainda assim, várias outras bandas contribuíram de alguma forma para adesão dos jovens ao *punk rock*, muitas delas apagadas ou desconhecidas. Abriremos um parêntese aqui, para citar o grupo **As Mercenárias**, composto por meninas, formado em 1982 e que esteve em atividade entre 1983 e 1988, voltando em 2005. O grupo chegou a ter contrato com a EMI, mas foi dispensado sem maiores informações. Apenas em 2016, a revista Rolling Stone Brasil elegeu o seu primeiro LP, lançado em 1985, intitulado *Cadê as Armas?* Como o 5º melhor disco de *punk rock* brasileiro. Esse fato, por si, demandaria uma análise extensa acerca apagamentos e silenciamentos acerca da participação feminina dentro do *rock* nacional, mas, nos furtaremos a esse trabalho por hora, entendendo que em outros estudos, esse registro é extremamente relevante e necessário.

O *punk* se materializa, enquanto linguagem, em insatisfação política acerca da falta de oportunidades para a juventude, “como emprego e qualidade de vida e [que] produz efeitos de contestação através de uma sonoridade diferente (música rápida e agressiva com letras focadas em temas políticos e sociais), bem como pelo estilo visual (roupas rasgadas ou costuradas, cabelos espetados, etc.)” (Ferraz; Nunes, 2020, p. 53). Por linguagem, como posto pelos autores, entenda-se as letras das músicas produzidas pelos diversos grupos que iam surgindo pelo país, além de sua estética visual, pichações e outras ações diretas sobre o tecido social.

É comum perceber que essas composições não possuíam o idealismo ufanista que fora propagado pela ditadura militar como símbolo do ‘país do futuro’. Era uma música pé no chão, calcada nas dificuldades materiais que eram conformantes das identidades suburbanas e periféricas. Obviamente, não queremos dizer com isso que a produção musical de outros estilos fora desengajada. A *tropicália* ou *tropicalismo*, um dos últimos movimentos musicais originais do Brasil, sofreu duras perseguições dos censores do período militar, não sendo raro casos de músicos como **Caetano Veloso**, **Gilberto Gil**, dentre outros, que inclusive tiveram que se exilar do país devido à repressão. Além desses, **Geraldo Vandré**, que sofreu duras torturas a ponto de se retirar da vida pública, **Milton Nascimento**, **Chico Buarque**, **Sérgio Ricardo**, **Edu Lobo**, **Tom Zé**, **Nara Leão**, **Gal Costa** etc. fizeram parte desse quantitativo de músicos com obras que criticavam a repressão.

As reclamações da classe artística não eram apenas em relação à situação política, mas também aos costumes. Nesse sentido, até mesmo o *brega*, música reconhecida pelo apelo popular, teve seu papel na crítica da moralidade brasileira. O cantor **Odair José**, por exemplo,

teve várias composições censuradas que só puderam ser gravadas anos depois, justamente após o fim da repressão. A questão a ser colocada é que esse *ethos* moralista permaneceu inculcado em boa parte da sociedade após 1985. Não é estranho que a população em geral, ao lidar com ‘jovens de preto’, novos corpos e novas corporalidades tivessem um comportamento de reprovação.

Nesse sentido, uma das grandes vitrines para essas figuras até então desconhecidas da grande massa foi o Rock in Rio (RIR) de 1985, no qual, a Rede Globo de televisão criou o termo “metaleiros” para designar todo mundo que estivesse no evento e gostasse de músicas mais pesadas. A programação, por sua vez, foi uma salada de bandas estrangeiras e artistas nacionais, misturando diversos subgêneros do *rock*. Por outro lado, nesse período, o *pós-punk* e a *new wave* se tornaram as versões do *punk* vendáveis para o grande público, por isso marcaram presença no *cast*⁵³ do festival. Apesar disso, o RIR mostrou ao Brasil essa juventude ‘diferentona’ que se opunha à normatividade social, sendo um evento bastante importante, principalmente do ponto de vista do *heavy metal* e dos *headbangers*, que provavelmente foram o público mais explorado pelo evento e pela mídia.

As bandas *punks* do subúrbio, por outro lado, passaram quase sempre ao largo desses eventos maiores. O RIR, desde sua primeira edição e nas seguintes, sempre optou por não fazer um festival apenas dedicado ao *rock*. Em compensação, ele não poderia ser visto como um objetivo a ser alcançado para artistas suburbanos, pois o foco do evento era trazer nomes consagrados no mercado fonográfico.

O único evento de porte médio, com ocorrência periódica, e que se dispunha a dar esse tipo de espaço para artistas da cena *underground* foi o Abril Pro Rock (APR), que vem ocorrendo anualmente na cidade de Recife desde 1993⁵⁴. Apesar de uma breve interrupção nos anos da pandemia de Covid-19, o APR funcionou desde seu início como janela para grupos recém-criados e artistas da cena independente. Mais à frente, vamos nos deter pormenorizadamente nesse evento em especial, por fazer parte da capital pernambucana desde o início da década de 1990, e ter importante relação com o cenário musical da cidade.

Em todo caso, para efeito de considerações historiográficas, precisamos demarcar uma questão que também fora identificada por Helena Wendel Abramo (1994) e Marquioni (2021), no que diz respeito às diferenças entre o final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 e a

⁵³ *Cast* ou *line-up* são estrangeirismos que se referem à programação de algum evento musical.

⁵⁴ Pela primeira vez, no ano de 2025 não houve o festival Abril pro Rock. Segundo seus organizadores, o modelo e formato teriam que ser repensados, devido à falta de patrocínio tanto estatal quanto privado.

década de 1990. O *punk*, quando surge em diversos subúrbios do mundo, encontra uma sorte de terra arrasada para determinados grupos no que se refere ao acesso à cultura. Simplesmente não havia formas institucionalizadas acerca do que fazer para boa parte da juventude desse período, principalmente aquela que era filha da classe trabalhadora menos abastada.

Isso pode ser expresso em uma canção do grupo **Ramones**, *I wanna be sedated* de 1978 do disco *Road to Ruin*, que fala sobre a situação de “não ter nada pra fazer”, ou nenhum lugar pra ir. De acordo com uma entrevista fornecida ao portal *Far Out Magazine* (Whatley, 2020), Johnny Ramone declarou que ao estar na Inglaterra (os **Ramones** são norte-americanos) para uma turnê entre 1977 e 1978, a banda se sentiu completamente entediada, pois não havia diversão. Joey Ramone completa dizendo que estavam em Londres, porém, assistindo filmes americanos em quarto de hotel. Daí o nome da música em tradução direta: ‘eu quero estar sedado’, que em suas estrofes afirma “*Just get me to the airport, put me on a plane, Hurry, hurry, hurry before I go insane*” (só me leve para o aeroporto, me coloque em um avião, rápido, rápido, rápido, antes que eu enlouqueça). Podemos inferir, por outro lado, que não que os Estados Unidos fossem diferentes, mas que pelo menos, em situações ruins, é melhor estar ‘em casa’, local no qual você se reconhece.

Segundo Marquioni (2021), isso também é relatado por duas canções dos **Stooges**, de Detroit, Estados Unidos, banda a qual o autor assume o rótulo de *proto-punk*, intituladas “1969” e “No fun” de seu primeiro álbum, no qual os músicos lamentam o tédio e a falta do que fazer. Além dessas, o autor fala da música de uma banda de *punk* **Lixo Atômico**, de Santa Gertrudes, interior de São Paulo, cujo título é *Santa não tem nada*, que denuncia o sentimento de parte dos jovens da cidade nos anos de 1980.

Poderíamos abordar outros exemplos, mas acreditamos que esses acima são suficientes para demonstrar a dificuldade no acesso à cultura, aqui entendida no sentido de atividades de lazer para aqueles jovens espalhados por diversas partes do mundo. Por outro lado, durante os 80s, por sua vez, essas questões começam a ganhar algum fôlego. Abramo (1994) assevera que as formas de enunciação juvenil que invadiram aquela década foram ganhando visibilidade, bem como que aqueles jovens começaram a modificar e ‘nomadizar’ nos espaços urbanos, assim descobrindo novos modos de uso para a cidade. Porém, já nos anos de 1990, já havia diversos circuitos formados e as periferias em diversas partes do mundo tinham encontrado suas formas de organização para realização de atividades culturais. No Brasil, o *punk*, o *funk*, o *rap* e outros subgêneros haviam desenvolvido suas próprias dinâmicas.

Por essa errância apontada por Abramo (1994), pensando especificamente no caso recifense, podemos refletir sobre os diversos espaços que passaram a ser ocupados por esses grupos. Interessante é que, se eles não tinham localizações para *shows* e *gigs*, na maioria das vezes ocupavam as ruas. Eram praças ou locais abertos, como o pátio frontal da Casa da Cultura – local de comércio de artesanato que já fora uma prisão no século XIX, localizada no bairro de São José–, ocupavam também a frente dos vários cinemas da cidade. Entre os vários bairros tomados por *punks* no centro do Recife, consideramos além do Bairro do Recife, Santo Antônio e São José, Boa Vista, Santo Amaro e Derby. Mais do que cinemas e locais abertos, em quaisquer bares baratos que os ‘suportassem’ era possível encontrá-los.

O maior exemplo, mas longe de ser o único é o Beco da Fome, que de acordo com Montarroyos (2010) é um conjunto de estabelecimentos de qualidade duvidosa, localizado no Térreo do Edifício Pirapama, na Avenida Conde da Boa Vista. Havia também a Mansão do Fera, e um sem número de locais de vendas de bebidas alcoólicas próximos à Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), situada na rua do Príncipe – Boa Vista, posto que, a cultura musical *underground* estava bastante ligada à cultura estudantil (e alcoólica, por sinal), sendo aquela instituição, por meio de seus diretórios estudantis, um dos locais nos quais elas se no centro da cidade. As instituições estudantis foram tão importantes que o 1º Encontro Anti-Nuclear fora realizado no DCE da Universidade Federal de Pernambuco.

Fotografia 14: Beco da Fome no centro do Recife em 2012.



Fonte: Flickr. Registrada no ano de 2012, de autoria desconhecida. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/chrisaraujosmart/12422786135>>. Acesso em 06 jul. 2025.

Por fim, enquanto no início da década as programações de espetáculos em geral não previam a participação dessa juventude alternativa, eles começaram a realizar suas próprias ideias de diversão que eram feitas de maneira tosca, sem apoio, sem experiência e sem instrumentos decentes para produção musical e/ou registro, mas sempre na base da força de vontade. Por outro lado, esses eventos passaram a criar uma cultura de não dependência de poderes públicos ou do mercado para que os jovens encontrassem um espaço para suas sociabilidades e trocas de experiências por meio da identificação musical.

Nesse sentido, o ambiente escolar funcionou quase sempre como um aglutinador, dada a faixa etária daqueles que compunham as contraculturas ligadas ao *rock*. Então, não se pode conceber o *punk* no Brasil apenas pela perspectiva da cultura da classe trabalhadora, mas deve-se levar em conta também a cultura estudantil, até porque, mesmo que majoritariamente com os pés fincados no subúrbio, eles não nasceram apenas ali. Basta observar outra cena, formada na cidade de Brasília, capital do país, que tem uma presença bem maior de jovens universitários e de classe média.

Todavia, trabalhos recentes como o de Alcântara (2021) demonstram que essa versão cristalizada pela mídia e por outros trabalhos acadêmicos nos quais os músicos do *rock* brasileiro são representados apenas como filhos de diplomatas, de militares e de professores universitários contribui para o apagamento de outra faceta do longo movimento que ocorre nas periferias, fora do Plano Piloto. Ou seja, existe uma invisibilidade do *punk* nas regiões periféricas do Distrito Federal. Para o autor, um dos aspectos que leva a isso e contribui para o apagamento de memórias diz respeito à questão dos subúrbios de Brasília serem áreas fortemente dominadas pela criminalidade e pela pobreza, que correspondem a bens culturais e valores simbólicos considerados menos relevantes.

Voltando ao panorama geral, durante as décadas de 1970 e 1980, o *ethos punk* girava fortemente em torno ainda da ameaça de um confronto nuclear entre as duas grandes potências do mundo. Essa ideia que atormentou os jovens fez com o que a música *No Future (God Save the Queen)* do **Sex Pistols** se transformasse em um lema. O ‘sem futuro’ então se traduzia numa perspectiva de completa desesperança para com o que se seguiria. Esteticamente, isso se isso pode ser verificado, no nome de alguns dos primeiros festivais *punks*, tais como *Começo do Fim do Mundo* (São Paulo, 1982); *1º, 2º e 3º Encontro Anti-Nuclear* (Recife, 1987 e 1988)⁵⁵, dentre outros, como é possível ver nas imagens 20 e 21.

⁵⁵ Uma questão sobre os Encontros Antinuclear de Recife, é que eles eram realizados sempre no dia 6 de agosto, em que os Estados Unidos atacaram a cidade de Hiroshima, no Japão com a bomba ‘Little Boy’. Três dias depois,

Outro de nossos depoentes, Fred Zero Quatro, também relata como essa questão da ameaça nuclear não vinha do nada:

1982, quando eu fundei o Serviço Sujo, por isso que tinha aqueles festivais, tipo Começo do Fim do Mundo, era o pesadelo nuclear, era a Guerra Fria, e aquele clima de tensão geopolítica global que todo mundo, com aquele pesadelo do botão vermelho, que poderia ser acionado a qualquer momento. Aliás, o nome Mundo Livre S/A veio de uma paródia de uma série de espionagem: Agente 86, que era um personagem meio ‘parodiano’ americano, que vinha falando de defender o mundo livre, “o mundo livre depende de nós...”.

Interessantemente, *O Começo do Fim do Mundo* foi um festival que buscava selar uma espécie de paz entre as várias gangues de *punks* de São Paulo, espalhadas pela capital e pelo ABC Paulista, essa última sendo uma região reconhecidamente ligada ao sindicalismo. Neste evento, Antônio Bivar, o primeiro a escrever sobre o *punk* no Brasil, viria a lançar a obra *O que é Punk?* Em 1982. As notícias sobre aquele acontecimento dão conta que no sábado (27/11/1982) ele ocorreu sem maiores problemas, porém, no domingo, o “pau comeu. Gangues se perseguiram pelo bairro. A Tropa de Choque foi chamada. O Sesc invadido. Saiu em toda a imprensa e em fanzines internacionais” (Paiva, 2017, s/n).

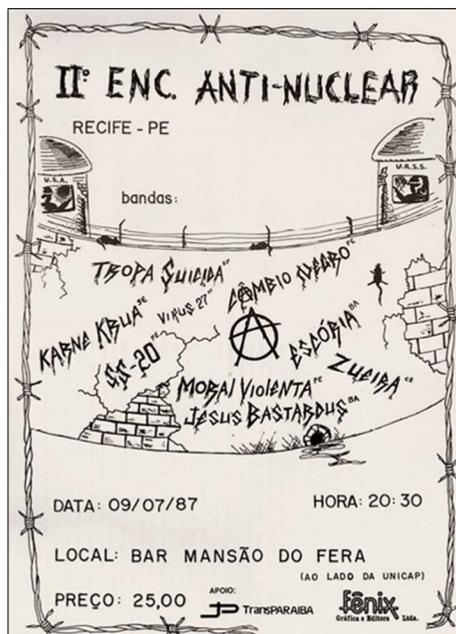
Imagem 20: Cartaz do Festival Começo do Fim do Mundo em São Paulo 1982.



Fonte: PAIVA, Marcelo Rubens. Começo do Fim do Mundo recomeça. Sessão Opinião. **Estadão**, publicado em 23 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/marcelo-rubens-paiva/comeco-do-fim-do-mundo-recomeca/>>. Acesso em: 07 mai. 2024.

em 9 de agosto de 1945, Nagasaki seria atacada com a bomba ‘Fat Man’, que resultaram em mais de 200 mil mortes diretas, fora as pessoas que desenvolveram problemas posteriormente, decorrentes da absorção de radiação.

Imagem 21: Cartaz do Festival II Encontro Anti-Nuclear em Recife, 1987.



Fonte: VIANA, Diego. Diversidade pautou movimento punk dos anos 1980. **Pesquisa Fapesp**. Edição 329, 2023. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/diversidade-pautou-movimento-punk-dos-anos-1980/>>. Acesso em: 07 mai. 2024.

Mesmo nesse cenário de brigas entre as gangues, paradoxalmente, bandas diversas faziam músicas em favor da paz. A banda **O Cólera** se tornou extremamente conhecida com o álbum *Pela Paz em Todo Mundo* em 1986, lançado pela gravadora independente Ataque Frontal. De acordo com a revista *Isto É* (2023, s/n) “O disco não era apenas um compilado de músicas, mas uma declaração pacifista, antimilitarista e ecologista que ecoava em meio à urgência de despertar consciências para as questões das minorias oprimidas em todos os cantos do planeta”.

Contudo, apesar dos festivais de *rock* no país se iniciarem na década de 1980, convém enfatizar que as *gigs* existiam desde fins dos anos de 1970 e já era possível encontrar tentativas de organizar eventos musicais de *punks* nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Havia bandas, que de acordo com Paiva (2017), eram ligadas a gangues. A maioria delas não deixou registro musical gravado para além de *demo-tapes* às quais, por vezes, é possível garimpar em plataformas como Youtube, em material de qualidade quase sempre variando do ruim ao péssimo. As que deixaram algo para a posteridade, normalmente tiveram algum contrato com gravadoras, sejam elas grandes ou selos independentes. Mas, o que fica para ser registrado para a história, é dinâmica com a qual vários desses grupos musicais se formaram e desapareceram na mesma velocidade.

Ainda no que tange à violência, dada a extensão do movimento paulista, ela descambou para confrontos entre *punks* e outras tribos urbanas, como *skinheads*, *headbangers* e, mais

recentemente, *emocores*⁵⁶. Esses conflitos raramente evoluíam para o uso de armas de fogo, mas não deixaram de fazer vítimas. Normalmente eram utilizadas armas brancas, bastões, socos ingleses, garrafas de vidro ou simplesmente as mãos e os pés. Ainda hoje, é possível identificar esse tipo de questão entre os *punks* paulistas em um nível bem superior ao registrado em outras cenas no país, nas quais os encontros com outros grupos eram, em sua maioria, pacíficos, inclusive pelo fato de compartilharem condições de existência semelhantes: violência do aparato policial, violência simbólica por meio do pré-conceito, falta de apoio, origem periférica, dentre outros.

Em todo caso, essa década foi bastante impactada pela Reserva de Mercado de Informática, instituída pela Lei Federal nº 7.232/1984, ainda por um presidente militar, ou seja, João Figueiredo, que buscava induzir a formação de empresas e mão-de-obra para esse mercado nascente no país. A despeito de seus objetivos, as análises realizadas sobre a legislação acabam por concluir que elas engessaram esse mercado no Brasil, havendo ainda uma espécie de pirataria oficial na qual empresas brasileiras copiavam projetos de empresas estrangeiras. Porém, Ikehara (1997), em artigo republicado em 2008, demonstra como já existia uma reserva a partir da concepção de Política Nacional de Informática e Automação desde 1977. De acordo com o autor, por outro lado, ela só foi institucionalizada de fato a partir de 1979.

Entre outras questões, a reserva de mercado de informática atrasou por quase uma década o desenvolvimento tecnológico do país, bem como o acesso à bens de consumo que já começavam a se tornarem comuns em vários países do ocidente. O fim dessa Lei só ocorreu em 1991, a partir de Fernando Collor de Melo, o que vai colocar o país numa crescente com relação aos avanços no setor de tecnologia, porém impostos pelo corolário neoliberal que vinha a todo vapor. Por sua vez, esses novos acessos passaram a ser usados em definitivo no mercado da música e gradativamente também se tornam disponíveis aos consumidores finais.

O desencanto com a tecnologia nacional, atrasada e sem condições de concorrência no mercado internacional, a tendência mundial ao neoliberalismo exigiram um novo comportamento do capitalismo periférico brasileiro. Assim, ao assumir o poder, em 1990, o novo governo já tinha duas questões que estavam consensualmente colocadas na agenda nacional: a redefinição da estratégia industrial global do Brasil e a reestruturação da política de reserva de mercado (Ikehara, 1997[2008], p. 17).

⁵⁶ Emocore, ou simplesmente emo é uma contração de *emotional hardcore*, que surgiu no final da década de 1980 nos EUA, mas tomou o mundo entre as décadas de 1990 e 2000. No Brasil, tornou-se a forma midiática dominante de um subgênero do *punk* a partir do início dos anos 2000. É um gênero caracterizado por uma musicalidade mais melódica e por um apelo emocional. Os jovens adeptos do emo, fazendo largo uso da moda colorida e maquiagem, cabelos lisos e franjas passaram a irritar os *punks* mais antigos e a sofrerem pré-conceito em quase todo o mundo. Por fim, várias bandas emo que surgiram no Brasil nesse período, tendo um estrelato relativamente curto, sendo **CPM 22** possivelmente o maior exemplo.

A questão a ser colocada é o que o fim da reserva, ainda um resquício da ditadura, permitiu novos acessos e a posterior chegada da internet, inicialmente pensada como uma forma de quebra de controle do monopólio das informações, o que dialoga com o ideário *punk* de liberdade. Todavia, nas décadas seguintes, o que nasceu como uma ideia livre passou a sofrer todo tipo de intervenções, desde a ação de governos ditatoriais até mesmo das empresas que impunham restrições ao acesso por meio da segmentação de mercado. Mas, via de regra, a grande rede passa a ter influência fulcral para os *punks* do fim do século XX e início do século XXI.

3.2.2 – A década de 1990 e os avanços tecnológicos

A década de 1990 passa a apresentar dinâmicas sociais diferentes, tanto no que diz respeito aos costumes, quanto à participação crescente da informática no cotidiano dos brasileiros. Já os festivais e programações culturais diversas começaram a ocorrer com uma maior frequência. Por outro lado, o acesso e a cópia de materiais por meio da gradativa popularização de tecnologias digitais passariam a facilitar o compartilhamento de conteúdo musical, apesar de que a fita cassete ainda fora utilizada durante bastante tempo. Podemos considera-la como uma década de transição do analógico para o digital no país.

As cenas musicais encontravam-se um pouco mais amadurecidas, enquanto os *punks* começam a produzir suas *gigs* independentes em mais localidades. Quanto à política, o fim da Guerra Fria em 1991, com a dissolução da União Soviética e os tratados de não proliferação de armas nucleares, de certo, permitiram a eles se ocuparem de novas temáticas que foram gradativamente sendo incorporadas, ou às vezes já estavam lá, mas não eram centrais.

As críticas ao governo e ao aparato policial, o anarquismo enquanto teoria política, a adesão à novas agendas da juventude, tudo isso se somou a um cenário em que a tecnologia permitia mais acessos e comunicação mais rápida com outras partes do mundo, e os *punks* a usavam de forma própria. Para Marquioni (2021), a cópia de um objeto já existente era uma materialização do impulso do *ethos DIY*, pois isso já consistia por si, em uma espécie de cultura material gerada a partir de outra já existente (que eram os LPs e posteriormente os CDs), proporcionando o senso de pertencimento àquela comunidade por meio do consumo musical.

Nesse período, a cópia de material audiovisual já não era uma característica unicamente ligada aos *punks*. A pirataria tornou-se a tal ponto profunda no Brasil, que dentre o fim dos anos de 1990 e meados de 2010, era uma das principais formas de comércio irregular nas ruas das grandes cidades. As famosas ‘barraquinhas de CD e DVD’ estavam diretamente ligadas à

condição periférica, bem como aos preços cobrados no mercado para materiais com direitos autorais preservados. Nesse sentido, outra popularização também jogou pesadamente contra a indústria fonográfica, que fora a inserção de gravadores de discos digitais em computadores domésticos – que iam se tornando cada vez mais comuns – permitindo que as pessoas inclusive criassem suas próprias seleções musicais a partir de arquivos baixados pela internet.

Como não adianta explicar toda indústria' da cópia/pirataria para o âmbito desse trabalho, podemos afirmar que o cenário acima só avançou, passando dos discos digitais para os pen-drives (memórias eletrônicas portáteis) que a essa altura (anos 2000) já eram reconhecidos pelos aparelhos de som existentes no mercado, afinal, o capitalismo precisa de ciclos de inovações para poder continuar alimentando a lógica do consumo. A guerra inglória da indústria fonográfica contra o mercado de cópias só chegou a um ponto de equilíbrio mais recentemente com a indústria do *streaming*, que possibilitou o acesso a um vasto material fonográfico, a partir do pagamento de taxas mensais.⁵⁷

Muito possivelmente, se fôssemos analisar a quantidade de tentativas frustradas de processar quem consumia arquivos de computador baixados da internet em relação à sua taxa de sucesso, ela seria mínima. Países como os Estados Unidos e Japão, dentre outros, empreenderam pesadas multas a alguns usuários que se utilizavam da grande rede para fazer cópias de materiais autorais. Algo que não adiantou muito, porque, no final das contas, aparentemente a pressão dos copiadores e dos consumidores surtiu efeito, no sentido da massificação do acesso por meios legais com valores mais ou menos acessíveis à maioria da população. De tempos em tempos, os preços sobem, e a pirataria volta a ser a ordem do dia.

Nessa mesma linha de pensamento, Máira de Souza Nunes (2017, p. 41) afirma que:

A proposta de apresentar o *mainstream* como tendência dominante e o *antimainstream* como resistência não deve ser pensada a partir de uma relação binária de oposição de forças, mas como instâncias que se constroem de maneira mútua e complementar, fazendo parte do mesmo processo de normalização.

⁵⁷ Em todo caso, uma comparação rápida com a década de 1990 deve dar a dimensão do quanto o acesso à música era custoso. Um compact disc genérico, com alguma seleção musical, feita alhures, custava em média R\$ 15,00, enquanto um CD autoral podia chegar a R\$ 23,00 em 1995. Esse valor poderia saltar para até R\$ 60,00, dependendo se produzido nacionalmente ou importado. Neste mesmo ano, o salário mínimo era de R\$ 100,00. Ou seja, para obter apenas um produto que continha entre 10 e 15 músicas, geralmente, era preciso comprometer entre 15 e 60% do valor dos vencimentos da maior parte dos brasileiros. Hoje, uma assinatura do Spotify, o serviço mais utilizado do *streaming*, custa para o plano individual, em 2025, o valor de R\$ 21,90 mensais, porém, se tem acesso a uma vasta quantidade de músicas que era impensável para quem as buscava nos anos de 1990. Ainda há que se considerar que existem planos gratuitos com propaganda, mas que desta forma, permitem a quem não tenha condições de arcar com o serviço, de ainda assim ter acesso ao mesmo banco de dados de composições. Para efeito de comparação, o valor do salário mínimo atualmente é de R\$ 1.518,00, ou seja, 15 vezes mais que há três décadas.

Em suma, a autora entende as relações entre esses dois polos como complementares. Podemos dizer que pirataria segue dinâmicas semelhantes. Enquanto modifica o mercado e é ao mesmo tempo em que é modificada por ele, havendo uma clara ligação que pode ser entendida numa impossibilidade do mercado legal e dar conta de todas as demandas sem a existência das formas alternativas que relativas processos de cópia/pirataria.

Todas essas questões que envolvem a cultura material de maneira geral, e do *punk* em específico, dizem respeito diretamente a sua forma de produção/reprodução artística e visão acerca de como encarar as regras de mercado capitalista. Como colocado por Nunes (2017), essa relação não é um simples maniqueísmo de nós contra eles, mas parece ser parte inerente do sistema de construção de conteúdos artísticos. Demarcar a cópia como algo referente ao *ethos punk* é assumir que direitos autorais foram ignorados na maioria das vezes onde eles aportaram, e, se por um lado, eles não são os responsáveis pela pirataria com fins comerciais, por outro, com certeza, foram grandes influenciadores.

Em todo caso, André Dranze afirma que:

Você ia pros eventos, pegava uma mesinha de alguma banda e ajudava aquela banda adquirindo o material dela, e você pegava e reproduzia, passava pra outra pessoa, e as distribuidoras e selos independentes pegavam o material que era vendido caro nas lojas grandes e pirateavam aquilo e passavam por um preço mais acessível dando acesso a outras pessoas. Esse sempre foi um tipo de comércio entre aspas que uma pessoa teve oportunidade de pegar e passar por um preço justo e assim as pessoas faziam cópias e passavam para outras pessoas espalhando a mensagem. Então, é o comércio da pirataria mesmo. O *punk* pirateia, mas sem querer lucro.

A questão desenvolvida pelo depoente demonstra como os *punks* enxergam essa questão. Mesmo eles admitem que aquilo que praticam se assemelha à pirataria, porém, como é colocado no trecho transcrito acima, não existe obtenção de lucro, pois não é o objetivo, mas tão somente espalhar a mensagem.

Importante entender ainda que esse não é um processo que envolve moralismo no caso dos *punks*, mas eles não são amorais. Copiar para uso próprio, sem fins comerciais, talvez não deva ser considerado pirataria *per se*, todavia envolve processos semelhantes. A questão real tinha a ver com custos e com a dificuldade de acesso ao que queria consumir. Em todo caso, de acordo com Leite (2011), o *punk* baseava-se na anarquia, então, nesse caso, a pirataria seria uma anarquia do regime de proteção autoral. Para o autor, assim como os *punks* inspiraram novos modelos de negócios e novos paradigmas, e o destino da pirataria poderia ser o mesmo, gerando mais criatividade e inovação.

Mais recentemente, artistas de designações diversas ligados à condição periférica passaram a se utilizar das mesmas ferramentas da pirataria para disponibilizarem seus materiais para o conhecimento do grande público. Santos e Costa (2024) argumentam, ao compararem dinâmicas produtivas do *brega* e do *punk* em Recife como músicas ligadas às classes mais baixas, que artistas se utilizaram das carrocinhas de CDs para começarem a ser ouvidos em um período imediatamente anterior às redes sociais. No caso do primeiro, de maior apelo comercial, tornar-se conhecido do grande público local garante *shows* lotados, enquanto em relação ao *punk*, essa dinâmica de divulgação dos conteúdos foi quase sempre realizada no cara-a-cara.

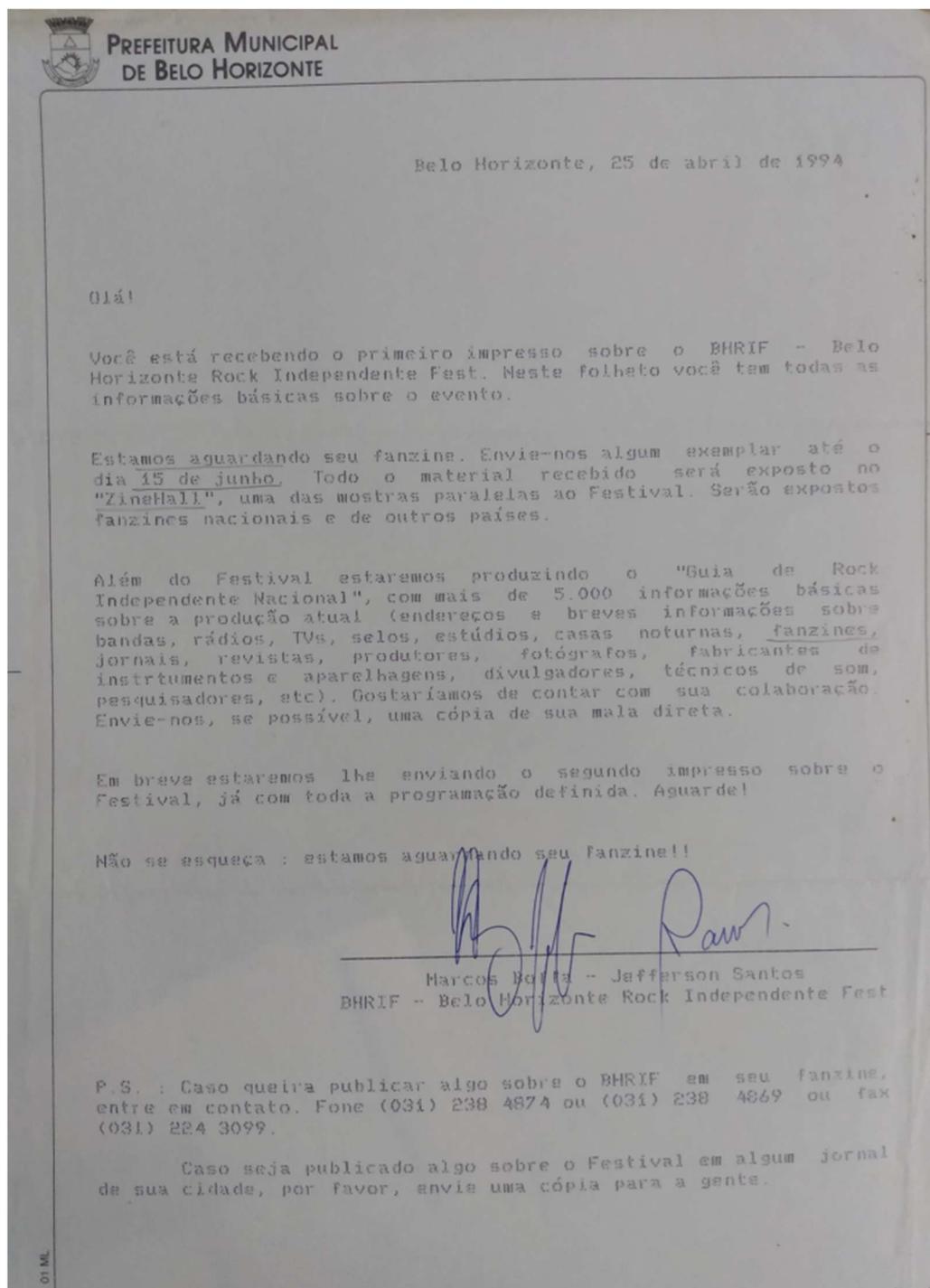
Em suma, o modo de ser dos *punks*, adotado em parte por músicos de outros estilos, apesar de inicialmente não visar ao lucro diretamente, permitiu a criação de um sistema próprio que pode dispensar a participação de agentes do mercado formal. Por não ser uma música de grande apelo comercial, a não ser por um breve período em que foi institucionalizado pelo mercado capitalista como a grande moda da vez, o *punk* mantém-se funcionando por meio de dinâmicas parecidas com as de sua origem, ou seja, numa espécie de relação mais pessoal entre seus membros, mas que também apresenta seus conflitos.

Por outro lado, já havia o reconhecimento de que, enquanto atividades culturalmente reconhecidas, elas poderiam receber fomento tanto estatal quanto privado. Na carta abaixo, vemos uma iniciativa da Prefeitura de Belo Horizonte em organizar um festival independente em 1994. O documento em tela também demonstra como naquele momento computadores já eram utilizados, pelo menos no serviço público e em empresas, facilitando a comunicação entre terras distantes.

Acerca do documento da imagem 22, apesar de já ser possível criar cópias xerográficas de materiais há algumas décadas, o uso da computação pessoal permitiu que um mesmo documento fosse reproduzido várias vezes, considerando o uso de impressoras matriciais (ou impressoras de impacto) de baixo custo. Além disso, diferente das máquinas de datilografia, qualquer erro podia ser facilmente corrigido, pois eram arquivos armazenados em formato digital.

Os que, por sua vez, tinham acesso a esse tipo de material – seja por terem algum parente abastado, seja por terem uma melhor condição de vida, ou mesmo pela sua ocupação em universidades e/ou empresas – tinham agora uma ferramenta rápida, na qual se podia elaborar e enviar um documento para várias pessoas, porém, ainda com a utilização dos correios. O envio digital só seria possível após a chegada da internet no país.

Imagem 22: Carta referente ao Belo Horizonte Rock Independent Fest, 1994.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

A carta, por outro lado, demonstra algumas questões como uma tentativa de organizar uma curadoria de fanzines de diversas partes do país, bem como previa a participação de um público diverso do cenário *underground*. Ou seja, havia já na década de 1990 uma colaboração institucionalizada tanto no sentido de preservar, quando de divulgar a produção do então cenário independente.

Voltando à questão da cópia, em um exercício de inferência, não somos capazes de afirmar se caso as regras de mercado tivessem historicamente sido diferentes, a trajetória do *DIY* brasileiro teria ou não se desenrolado de outra forma. Acreditamos com uma boa dose de achismo que não. O *DIY* nos anos de 1980 e 1990, em relação à produção musical, nos parece inserido em um contexto histórico bem definido em que se confluem uma série de fatores que se ligam à realidade material.

Nos anos de 1980, as redes de logística não eram tão desenvolvidas a ponto desses materiais estarem disponíveis fora de grandes centros urbanos. Ainda nos anos de 1990, o acesso a LPs e CDs como era custoso aos jovens, em grande parte, oriundos das classes mais baixas e ainda fora do mercado de trabalho. Era um tipo de música que chamava atenção daquele segmento, porém não tocava nas rádios por motivos diversos que vão desde as críticas ácidas aos poderes instituídos e à moralidade burguesa – considerando o conservadorismo ainda reinante no país – até mesmo não ser uma sonoridade palatável aos não iniciados. Por fim, não podemos resumir o faça você mesmo à cópia, até porque ele atua em todos os níveis da vivência dos *punks*, mas essa, com certeza foi uma de suas componentes mais marcantes.

Ainda lembramos que anos de 1990, quando o Brasil atingiu a estabilidade de um problema que grassava o país havia anos, que era a inflação, não foram um período fácil para os jovens. Havia pouca perspectiva de emprego e como ressaltava Fábio Seabra, da **Elefante Verde**, a paridade entre dólar e real quebrou muitas empresas brasileiras, pois se preferia adquirir produtos importados a produtos nacionais, já que o poder de compra era igual. Essa é a década em que o neoliberalismo se implanta com força no país, e boa parte da população, mesmo com curso superior, se submetia a qualquer vaga mesmo em subempregos devido à escassez de ocupações no mercado de trabalho. Como relata o depoente:

Até que em um determinado momento, esse mercado se desestabilizou, o câmbio voltou a flutuar e causou um problema sério no bolso das pessoas que estavam pagando determinadas mercadorias importadas. Tudo isso a gente percebeu, essa propaganda enganosa de que estava tudo *ok* no Brasil, mas a gente percebia a armadilha.

Como podemos perceber na fala de Fábio, problemas econômicos também preocupavam os jovens daquela geração. Os *punks* estavam antenados com o entorno e com o que andava acontecendo no país. Como Fábio é alguém com formação superior, talvez sua visão naquele momento, final dos anos de 1990, fosse privilegiada em relação a outros, mas não podemos esquecer que o *punk* sempre foi um lócus de trocas de ideias e não apenas de trocas materiais,

portanto a reflexão de parte de seus membros costumava ser reelaborada e levada para as rodas de discussão e letras de composições musicais.

Mas, em suma, o que queríamos demonstrar nesse tópico é como existiu uma mudança sem precedentes na forma como se consumia material musical durante as duas décadas analisadas. O Brasil saiu de um período de censura e de reserva de mercado para outro onde mesmo com os avanços, a música ainda era muito custosa para ser adquirida, mas, nessa mesma década era possível poder fazer *download*/cópia de material de qualquer lugar do mundo, e isso se deu em um período relativamente curto.

Como a ideia do *punk* de trocas e compartilhamentos nunca deixou de existir desde sua gênese, havia várias estratégias para copiar material autoral entre o início dos anos de 1980 e o final da década de 1990. Podemos dizer, por outro lado, que a internet potencializou essa questão de forma extrema, e talvez essa tenha sido uma das maiores revoluções da música antes da chegada do *streaming*.

Como afirmamos anteriormente, na nota de rodapé 44 (p. 150-151), o MP3 continua sendo o formato musical utilizado por estúdios diversos de baixo custo, as imagens JPEG (ou JPG) continuam sendo as mais usadas em termos de divulgação na internet, e são formatos que os *punks* utilizam para produzir suas músicas, seus registros em demos e seus materiais de divulgação. Essas tecnologias, tanto no sentido das imagens, quanto dos arquivos de áudio comprimidos – apesar de se tornarem acessíveis apenas no final da década de 1990, considerando que a chegada oficial da internet no Brasil é 1996 – passaram indelevelmente a ser consumidas massivamente a partir da década seguinte.

3.3 – Outras discussões

No intento de contribuir para uma historiografia do *punk*, outras discussões merecem ser tratadas nesta tese. A primeira delas, começa por definir o que seria uma cena, o que seria movimento, e por fim, cultura, enquanto relacionadas ao objeto de estudo abordado. São temas que aparecem em diversas publicações ou mesmo trabalhos acadêmicos quando se trata de tentar dirimir o que é o *punk*.

3.3.1 – Cena, movimento e cultura

“Pra mim, movimento é quando une,
quando você veste a camisa, pega a bandeira e sai,
aí você está assumindo o risco de ser cobrado por isso!”
(ELCIR ALVES DE CERQUEIRA)

Como dito anteriormente, partimos para uma discussão que julgamos necessária quando tratamos do *punk* que é fazer uma conceituação do que seria cena e movimento. Em geral, autores diversos usam a palavra cena para descrever alguma localidade onde há ou houve o surgimento de algum grupo ou grupos ligados ao *rock*. A palavra cena, de acordo com O'Hara (2005, p. 22), é bastante usada em seu livro e significa “a comunidade punk e a palavra que os punks usam para descrevê-la. Há cenas locais, cenas nacionais e mundiais. As subseções do movimento punk também usam o termo para se descreverem”.

Se formos utilizar uma analogia para com a ciência cinematográfica, encontraremos a definição de que cena (retirado do inglês *scene*) é um conjunto de planos que acontecem no mesmo lugar e momento. Sempre que a ação muda de lugar, troca-se a cena (Gerbase, 2012). Por outro lado, Marquioni (2021, p. 149), baseado em Ferreira (2008), coloca que “usualmente a denominação é tomada como metáfora ‘de microespaços, sociais e simbólicos, vistos como subterrâneos, alternativos e dissidentes relativamente a espaços e culturas juvenis mais institucionalizados, dominantes e intensivamente massificados”.

Interessante pontuar o fato de que Carlos Gerbase, hoje cineasta e escritor, foi durante muito tempo um dos integrantes de uma banda *punk* conhecida nacionalmente: Os Replicantes, na qual ocupava o posto de batista entre os anos de 1984 e 2002. O grupo é radicado em Porto Alegre e representa um dos maiores nomes do *punk rock* gaúcho. As elucubrações feitas pelo autor cineasta/músico, servem para pensar a distinção que procuramos aqui apresentar.

Enquanto isso, o termo movimento, que por vezes é utilizado como sinônimo de cena, traz uma ideia de amplitude de espaços diversos. Poderia ser dito como uma soma de cenas localizadas, mas isso também geraria problemas, a partir do momento em que inexiste uma definição completa para qual seria o tamanho de uma cena musical. Talvez, nesse caso, a melhor opção seja utilizar o vocábulo movimento, em relação à música, em uma associação espaço-temporal, comunicando uma ideia de continuidade.

A cena, então, seria formada em sua composição pelos locais frequentados pelos *punks*, lojas que vendem discos e outros materiais consumidos por eles, e, obviamente, pelos próprios membros dos grupos e outros que atuam no fomento; enquanto o movimento seria a sucessão dessas diversas cenas ao longo do espaço e do tempo, que geograficamente poderia ser identificado com uma cidade, um estado ou mesmo um país.

Mas ainda é preciso adicionar uma terceira componente, para além da questão espacial e temporal no que conceituamos como movimento, que é a circulação de ideias, informações e valores comuns entre esses polos diversos de uma cena cultural em sua trajetória. No item 4.4

do presente estudo, apresentamos um pouco do fenômeno Udigrudi, anos de 1970, que inicia uma paisagem diferente na cidade do Recife, mas que tem duração curta, apesar de ter deixado suas marcas. Uma questão identificada por Teles (2001), é uma certa ausência de circulação das ideias, das trocas entre os membros daquela cena, devido a isso, o autor não concebe o fenômeno como um movimento.

Portanto, espacialidade, temporalidade e comunicação (que compreende trocas culturais) acabam por se tornar inerentes ao nosso conceito de movimento musical. Podemos identificar isso no *punk* nas várias cenas que surgiram ao redor do país. Essa grande variedade interlocuções desde o início se deu por meio dos fanzines, das trocas de cartas entre membros de regiões diferentes, das colaborações que os próprios *punks* realizam para trazer grupos de regiões e até países diferentes para os seus eventos, buscando formas alternativas de financiamento, dentre outras. Porém também é possível que a cena tenha início, meio e fim.

Às vezes uma geração é influenciada por algum fenômeno histórico de sua época, mas isto encerra tão logo a sociedade cobra o preço da sobrevivência. As pessoas então precisam conseguir trabalho remunerado para sustentar a si e/ou a suas famílias; tornam-se pais, avós, tios, tias, maridos, esposas e essas ideias que são tão fortes na juventude acabam sucumbindo à necessidade dessas pessoas manterem-se vivas e a seus familiares. É comum encontrar várias dessas histórias de vida, principalmente considerando a que a maior parte dos que encabeçam as fileiras do *punk* são oriundos da classe trabalhadora. Viteck (2007) afirma que o *punk* é característico do proletariado. Nos locais onde ele apareceu como um movimento, seja Nova Iorque, Londres ou São Paulo, as áreas pobres sempre foram seu marco zero.

Por outro lado, em algumas cidades ou localidades diversas, a cena continua a existir por um período temporal não circunscrito ao seu surgimento, havendo uma renovação, na qual novas gerações vão adentrando as fileiras, formando novos grupos musicais, consumindo aquele tipo de música, realizando interações diversas, por vezes fazendo novas experimentações de forma que acabam por trazer novas nuances ao *punk* enquanto sonoridade; e ainda levando novas demandas para dentro, que aos poucos vão transformando aquilo que era uma cena no que descrevemos como movimento.

Foi assim que os ingressantes posteriores trouxeram novas pautas sociais cada vez mais urgentes para dentro da filosofia dos *punks*. O que surgira como um dos sintomas mais agudos da crise da modernidade – que, academicamente tem seu ponto chave no fim dos anos de 1960 – espalha-se para as ruas de maneira visceral e desordenada, porém, gradativamente vai se

tornando cada vez mais politizado a ponto de atuar na transformação política e social de algumas localidades.

Acerca da renovação de ideias, André Loreno (*punk* niilista, músico, guitarrista e vocalista da **Drunk of War**) relata que: “porra, brother, eu acho que cada vez mais quando vai entrando mais gente nova, a galera tenta agregar mais coisas ou desagregar também”. Então, na visão específica de Loreno, ele não está de acordo com todas essas questões. O depoente pensa que tanto *metal* quanto *punk* tem seus pontos de encontro, mas devem estar separados, cada qual com suas ideias. Essa elaboração feita por ele diz respeito ao fato de ser difícil separar esses grupos no Recife, por características que serão exploradas mais à frente.

Enquanto pesquisador principal desta tese, vou assumir neste e nos próximos dois parágrafos em específico a linguagem em primeira pessoa para explicar de onde surgiu a inquietação sobre a diferença entre cena e movimento. Essa discussão derivou de uma questão que foi colocada ainda na fase de pensar um estudo sobre o *punk*. Em uma conversa com dois amigos que tinham bandas nos anos de 1990, – no bairro de Jardim Brasil, município de Olinda, entre elas **Noiados**, **Paracelsos do Nylon** e também o **Pankreas**, um deles geógrafo: Helber Siqueira, e o outro historiador: Wladimir Nascimento – tivemos uma longa discussão, por volta do ano de 2020 sobre Recife ter tido uma cena ou movimento. Eis que passei a refletir sobre qual seria a diferença entre uma coisa e outra.

Essa querela desenvolvida com Helber e Wlad foi pensada inicialmente no sentido da amplitude, mas, depois de um período de imersão em campo buscando elementos diversos para caracterizar as particularidades do *punk* recifense, bem como levando em consideração os acontecimentos históricos ligados a ele, cheguei à conclusão que não era possível considerar apenas a extensão geográfica, mas também pensar na temporalidade e nas trocas culturais como fatores que definem essas duas categorias, posto que a maioria dos autores que se dedicam ao tema já consideravam cena como um vocábulo suficiente para descrever esses microcosmos nos quais o *punk* se fez presente, levando em conta apenas o sentido espacial.

Por fim, seria possível ainda refletir sobre a questão de movimentos culturais numa acepção na qual essa junção de vocábulos não tem relação temporal, mas pensada a partir de um signo de organização. Penso, particularmente, que essa ideia de algo organizado e formatado nem sempre tem respaldo na materialidade. Quem, por exemplo, organizou o maio de 1968 em Paris se não o caos difuso de trabalhadores e estudantes de diversas origens acerca das estruturas

de poder da sociedade?⁵⁸ Não foram políticos ou partidos, não foram lideranças em torno de um alguém ‘ungido’ do dom da liderança.

Voltando à terceira pessoa, podemos admitir, portanto, que a ideia de pensar um movimento cultural e musical como algo que se auto-organiza de formas alternativas, ou concebê-lo em uma acepção espacial/temporal/comunicativa são complementares. A opção de adicionar a categoria de temporalidade ao fenômeno (nesse caso, pensando em aparições geograficamente distantes) ajuda a entender o que foi uma aparição distinta e finita e o que fora uma cena que perdurou/perdura por gerações se transformando em um movimento.

Voltando à questão da afirmação acerca do *punk* como um sintoma agudo da crise da modernidade, vamos considerar uma linha um tanto quanto simplória para estabelecer essa afirmação. Um fato dado, já analisado e explorado ao extremo, é que a modernidade é uma época na qual a classe conhecida como burguesia ascende ao poder. Se ela inicia desde o renascimento, como querem alguns, ou se inicia com a iluminação, isso é irrelevante para nossa explicação. O ponto é que a burguesia, enquanto classe, e o capitalismo, enquanto sistema econômico, se tornam fatais na dominância mundial, suplantando o *Ancien Régime* e outras formas de governo em países do oriente e do continente asiático. Isso claro, tem rebatimento em todo mundo, dado o fato de que a Europa colonizara boa parte do planeta até então.

Por outro lado, durante algum tempo, o capitalismo teve que dividir com outro sistema econômico a hegemonia planetária, sendo esse conhecido como comunismo, ou, se formos nos apegar a uma comparação entre teoria e prática, o socialismo, pois de fato não houve nenhum lugar no mundo que tenha chegado ao modo de produção comunista como teorizado por Marx. Apesar de existirem países como a China, segunda maior economia mundial nos dias atuais, não dá pra negar que seu sistema de produção funciona com base nas regras capitalistas de mercado desde a morte de Mao Tse-Tung e entrada em cena de Deng Xiaoping em 1976.

Nesse contexto, a ciência, em áreas diversas, enquanto campo profissional e acadêmico, acaba por se tornar a forma dominante do conhecimento institucionalmente válido, devido principalmente a capacidade de verificabilidade, apoiada no método de experimentar e teorizar e vice-versa. A cada nova descoberta da Física, colocam-se em xeque os conhecimentos

⁵⁸ De acordo com Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte (2004, p. 65): O maio de 68 francês foi uma brecha história que colocou em xeque uma sociedade em que se pensava a partir de modelos ideológicos pré-estabelecidos (capitalismo ou comunismo), de maneira orgânica e sem fissuras; ensinou que uma revolução não nasce apenas sob o efeito de um conflito interno entre opressores e oprimidos (luta de classes). Afinal, em qual desses dois grupos encontravam-se os estudantes franceses? Na luta, nas barricadas de rua e fábricas ocupadas, ficou claro não bastava a existência de grandes (e lentos partidos políticos) era preciso que imaginação tomasse o poder.

anteriores. As novas teorizações das ciências humanas acabam por ser compartilhadas entre várias áreas do conhecimento.

Então, a humanidade passa a conceber que o desenvolvimento científico e tecnológico é igual ao progresso e isso orienta também orienta as ciências do campo social. Aqui fazemos nossa defesa da História enquanto conhecimento científico, por meio de uma suposição aparentemente simples: mesmo nas ciências exatas e da natureza, caso não conheçamos os pontos de partida, no máximo conseguiremos estimar o ponto de chegada.

A História, enquanto forma de inteligir a trajetória humana, foi então baseada em visões estruturalistas da sociedade. Apesar de toda discussão havida entre meados dos séculos XVIII e XX acerca de sua cientificidade, chegamos à conclusão (acreditamos que hoje aceita pela maioria da comunidade historiadora) de que ela é uma narrativa, ou seja, é um constructo de quem a escreve, porém, guiada com método sólido que permite essa verificabilidade, mas não garante a reprodução igual de um resultado.

Então, enquanto ciência social, a História é algo que se pratica considerando inúmeras variáveis que são impossíveis de definir antes de que os historiadores despertem para o problema. O comportamento humano é improvável de ser antecipado com exatidão. Portanto, nos baseamos em fontes para ter uma ideia aproximada do que de fato aconteceu. Por outro lado, talvez com muito esforço e baseado em inúmeras observações, consigamos encontrar alguma probabilidade de determinados eventos se repetirem ou mesmo de pessoas diversas agirem da mesma forma frente a eventos semelhantes, mas predizê-los com exatidão é inverossímil.

É possível, por exemplo, prever que em tempos de crise e falta de alimentos, exista uma tendência a saques, roubos e revolta, porém, definir antecipadamente as formas como isso acontece é um exercício inglório. Da mesma forma, é possível presumir que em tempos de paz, a sociedade tenda a caminhar de maneiras menos conflituosas, mas mesmo com todo avanço tecnológico atual, ainda é difícil antecipar quando um acidente natural ou uma epidemia vai abalar esse período de equilíbrio.

Então, após essa digressão e voltando à nossa afirmação inicial, o *punk* se origina em um desses períodos de crise, no qual há uma explosão de revoltas diversas pela juventude, mas que tiveram, por sua vez, um caráter mais contestador, que vencedor, no fim das contas. Com isso, na década de 1970, os jovens já não acreditavam em um possível futuro para uma humanidade, que se continuava a se apresentar à beira de uma hecatombe nuclear. Mas, conjecturar que uma das mais ácidas críticas à realidade viria de jovens da classe trabalhadora,

de subúrbios diversos, mas que não professavam os ideais marxistas, e por outro lado, pregavam uma completa anarquia vivendo simplesmente uma espécie de fúria compartilhada (Marquioni, 2021) por meio da arte, música e ideologia, em diversos locais do planeta concomitantemente, seria algo no mínimo estranho.

Então, o *punk* setentista, por vezes nos parece uma ‘ressaca’ daquela década cheia de esperanças de renovação, que se deram mais no mundo acadêmico do que na base material da humanidade. Não somente aquela espera por uma aurora de novos tempos se perdera, mas ela se tornara extremamente pessimista e obscura. Então, poderíamos elencar o *punk* como um dos sintomas da falta de qualquer esperança no paradigma moderno além do *modus vivendi* para parte da juventude da classe trabalhadora?

Em parte, por esse motivo, o *punk* fora tanto tempo analisado de maneira errônea. Não havia, em seu início, capital teórico para lidar com frustrações difusas de jovens de realidades tão distintas, quanto longínquas geograficamente, mas que apontavam para a mesma direção. Marquioni (2021, p. 149) compreendeu essa questão, ao desenvolver um uso para a palavra ‘sentimento’ visando à análise desse fenômeno:

No caso do punk rock, o uso da noção permite detectar o desenvolvimento de ações semelhantes entre grupos cujo contato se deu, tipicamente, por intermédio de álbuns musicais. Do meu ponto de vista, um “sentimento” levou a ações próximas/análogas em relação à música em localidades de tamanhos distintos, em países e continentes diferentes em um período pré-internet. Ainda que o “sentimento” faça referência a experiências que tendem a não ser percebidas de forma consciente, os “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações” parecem fundamentais para fazer emergir a fúria compartilhada inclusive em pequenas cidades.

Pensamos que esse sentimento ao qual se refere ao autor, encontra-se na inadequação com os sistemas econômicos e políticos vigentes que, de maneira geral, residiam tanto na organização social, quanto no mundo do trabalho, na vida política e nas aspirações sociais as quais os jovens da classe proletária possuíam. Sendo privados de várias formas, tanto de oportunidades profissionais, quanto culturais, sem enxergar futuro, o *punk rock* e pensamento *punk* surgem não apenas como uma resposta, mas uma forma de inteligir uma humanidade em constante estado de crise que se arrastava desde o século anterior.

Acerca de detectarmos o pensamento que daria origem ao fenômeno histórico, que acaba por se tornar uma forma cultural própria, tomamos de empréstimo Oliveira (2011, p. 129), ao afirmar que:

O punk, como se nota na bibliografia consultada, tem uma origem muito complexa e obscura, talvez por ser uma prática cultural de pessoas comuns, uma experiência marginal para os padrões culturais da época. Parte

considerável dos livros que tratam do assunto elege o ano de 1976⁵⁹ como marco temporal de seu surgimento e a Inglaterra como o lugar das primeiras manifestações do fenômeno cultural punk; outros, entretanto, consideram que ele se originou entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970 nos Estados Unidos.

Seria então a manifestação do *punk* inglês da segunda metade da década de 1970 uma continuidade dos dias que varreram 1968 por proximidade geográfica? Se aqueles eventos que mudariam a forma de pensar em várias ciências sociais, especialmente a História, podem ser elaborados como uma relação complexa de repulsa à realidade – o *punk* seria um dos espraamentos disso para fora dos ambientes acadêmicos e escolares? Ou, por outro lado, esse sentimento poderia estar sendo gestado ainda antes?

Não temos respostas exatas para tais questionamentos, porém entendemos que aquelas querelas que não se desfizeram parecem ter começado a aglutinar o sentimento de incerteza que parte da sociedade ocidental sentia com o mundo à sua volta. Continuamos insistindo na questão de que situar o início do *punk* quase uma década depois do Maio de 1968 é uma questão que envolve meramente a nomenclatura, que ora é atribuída a McLaren, ora é atribuída a Legs McNeil (que havia dado esse nome a uma revista de cultura pop nos anos de 1970, nos Estados Unidos), versão mencionada por Gallo (2010) analisando a obra *Please kill me* – lançada em 1997 e traduzida para o português em 2004 como *Mate-me por favor*, dos autores Legs McNeil & Gillian McCain – que pretende ser uma história oral do *punk*⁶⁰, dentre outros.

Para quaisquer dessas questões, o sentimento de insatisfação com as explicações disponíveis estava para muito além do pensamento acadêmico de outrora. Essa sensação que inaugurou a vaga de 1968 a 1989, que segundo Cardoso (1997) põe em marcha o que Fañçois Dosse chama de *História em Migalhas* (1994), não pode ser considerada sem pensarmos a posição da juventude.

Para Hobsbawn (1995), os anos de 1960, no ocidente, foram marcados pela cultura juvenil, mudando radicalmente os modelos pelos quais as gerações se relacionavam. É quando

⁵⁹ Há sempre uma discussão entre 1976 ou 1977. O ano em que de fato o **Sex Pistols** estoura para o mundo é 1977, porém a banda foi formada em 1975. Então. Então a discussão 76 ou 77 é sempre o marco artificial que discute entre o aparecimento da banda e o seu estouro comercial com o *hit God Save The Queen*. Lembrando que o ano de formação de uma banda, quase nunca reflete o ano lançamento do primeiro álbum ou *singles*, tendo em vista que a partir de sua formação, demanda-se algum tempo para que sejam escritas as letras, realizados os ensaios etc. Sem contar que, as primeiras aparições em pequenos *shows*, ou *gigs*, vida de regra, costumam preceder lançamentos comerciais.

⁶⁰ Gallo (2010) deixa bem claro, que apesar de ser um documento valioso, o livro mencionado não pode ser concebido como história oral devido à ausência de datas, de condições de obtenção dos depoimentos, para além de outras questões que marcam a História Oral como método ou como forma de produção historiográfica.

os jovens ascendem em detrimento das gerações mais maduras como protagonistas políticos e sociais, sendo a mesma geração que nascera justamente após a Segunda Guerra Mundial (talvez o momento mais fatídico da história humana).

Em todo caso, esse protagonismo por vezes se traduziu em mudanças, por vezes não. Ousamos afirmar que as estruturas de poder se não continuaram intactas, foram no máximo fraturadas, mas continuam a possuir o que podemos chamar de ‘uma larga capacidade de resiliência’. Não podemos asseverar, por outro lado, que seja apenas esse o papel da juventude – a ideia da contestação – mas com certeza, dentro de um mundo de desigualdades extremas, o local na qual ela se coloca geralmente é necessário.

Esta seção do texto que começou como uma discussão sobre cena e movimento, procurou, em todo caso, estabelecer, como a despeito de outras várias críticas ao capitalismo e ao socialismo soviético, o *punk* permaneceu, portanto, podendo realmente ser chamado de movimento, considerando uma conjunção e continuidade de cenas diversas ao redor do mundo. Como o capitalismo venceu a disputa da Guerra Fria, acreditamos que isso é um fato inconteste, as armas do *punk* antes apontadas para todos os lados, voltaram-se para um único inimigo. Não fora assim em toda sua existência. A face inconteste disso que chamamos de movimento esteve na não partidarização, a fim de poder julgar e condenar por meio de suas músicas, de suas letras e de sua arte, tudo que considerava pernicioso.

Ainda assim, Camilo Maia, vocalista da **Subversivos**, coloca uma posição contraditória àquela aqui defendida: o *punk* não seria um movimento por não ter um manifesto e um plano:

Eu entendia o punk como uma cultura desde cedo. Eu tinha uma crítica com relação a isso. Não acho que punk era movimento, por mais que a galera introduzindo, entendendo e começando o punk no Brasil reivindicasse, fale como movimento, massa... Do caralho, respeito essa opinião de ver o punk como movimento. O punk é muito disperso, ele não tem um programa, não tem uma tática e não tem um objetivo curto, médio e longo prazo. Logo ele não é um movimento.

Essa querela no debate, por sua vez, pode ser resolvida na aceção na qual se define movimento para o depoente, e a outra que usamos nesta tese. De fato, discordamos da opinião de Camilo quando pensamos na questão do objetivo, porém concordamos com a inexistência de um programa. Pelo fato do *punk* ser difuso e ter adotado o anarquismo, um documento programático com passos regrados a seguir e a serem executados realmente não é o *modus operandi* daqueles que ‘professam’ a ideologia e a filosofia ali praticadas e pregadas. Mas, por outro lado, existe sim um objetivo de modificação da realidade, porém, caótico e irradiado em várias direções.

Desse ponto, acreditamos que em algum momento a cultura *punk* possa ser também enquadrada como movimento, a partir do fato em que ela propõe pensar, discutir, debater e propor novas formas de organização. Inclusive, mesmo quando não há uma modificação de sistemas econômicos, regimes políticos ou formas de governo, por sua vez, os *punks* conseguem se auto-organizar com lógicas sociais e mercadológicas menores, e, pelo menos, parcialmente contrárias àquelas vigentes em termos de cultura dominante.

A despeito do exposto acima, a posição de Camilo Maia é bastante compreensível, a partir do momento em que, por professar ideais socialistas inclusive em suas composições artísticas, a ideia de um conteúdo programático para transformação da realidade casa perfeitamente com aquilo que acredita, enquanto um *punk* de esquerda. É preciso falar ainda, que mesmo O'Hara (2005) já afirmava isso em sua obra que alguns *punks* estiveram desde muito cedo ligados também àqueles ideais.

3.3.2 – Discussões diversas, porém necessárias

Com relação aos usos do *punk*, é interessante notar que o vocábulo em português não sofre flexões, a não ser a de plural. Trazendo essa discussão para nossa língua, o gênero é designado pelo artigo que precede a palavra: 'o/a *punk*'. Ainda nesse sentido, é comum que adicionemos os sufixos 'eiro/eira' a pessoas que curtem ou praticam determinado gênero musical como o *rock* (roqueiro ou *rockeiro* [informal], roqueira ou *rockeira* [informal]), *metal* (metaleiro/metaleira), pagode (pagodeiro/pagodeira); ou ainda o sufixo 'ista' – que define adepto/especialidade, como por exemplo sambista, arcodeonista, etc. Porém, no caso do *punk* não encontramos nenhum sufixo ou flexão da palavra que sejam aplicados para além do referido plural. Também é possível observar que a palavra ora pode ser usada como substantivo, ora como adjetivo para designar alguma característica como 'atitude *punk*', 'moda *punk*', 'roda *punk*', mas o vocábulo em si permanece inalterado.

Ainda nesse sentido, a palavra pode representar uma adjetivação do *rock* (*punk rock*), mas pode ser utilizada de forma independente, referindo apenas ao *punk*, ficando subentendido esse subgênero musical. Ainda que na língua inglesa, a palavra '*punkish*', formada por *punk* + sufixo *ish* exista – que versaria sobre alguma atitude ligada ao *modus vivendi* ou atitudes características desses grupos – ela não costuma ser utilizada hodiernamente nem pelos que se identificam como *punks*, nem pelos que se referem a eles sendo ou não participantes do movimento. Podemos também observar variações, nas quais o termo se torna adjetivado como por exemplo '*raw punk*' (um movimento que buscava trazer o *punk* de volta às suas origens

contestatórias), ‘anarcopunk’ (versão acima referida que uniu o anarquismo político ao *punk*), ‘*cyberpunk*’ (que representa um gênero de ficção que aposta entre alta tecnologia e condições de vida adversas, considerando ainda influências sobre o cinema, a indústria de jogos eletrônicos e a literatura).

É ainda interessante perceber que no Brasil, o vocábulo é utilizado para comunicar uma situação difícil. Uma expressão como “o metrô hoje foi *punk*”, por exemplo, designa uma viagem cansativa, lotada etc. Quando questionamos alguns depoentes sobre as condições de início de suas jornadas no movimento, em várias ocasiões escutamos “o Recife nos 80 era *punk*”, não porque havia uma cena formada na cidade, mas porque a capital pernambucana era não muito hospitaleira àqueles jovens. Também é notável que usado como adjetivação para questões difíceis, o vocábulo tem apelo geral, e não apenas para a comunidade afetiva do *punk*.

Voltando à influência da cultura *punk*, podemos perceber que a estética e os ideais possuem uma influência bastante diversificada na cultura ocidental, mas não só, considerando que países como o Japão e Rússia, por sua vez, possuem cenas fortes que se ligam a um movimento maior. A banda **Pussy Riot** é um desses exemplos. Surgida na Rússia, em Moscou, no ano de 2011, formada apenas por mulheres, o grupo lutava por direitos feministas e da comunidade LGBTQIAPN+, tendo se tornado motivo de uma comoção internacional, quando foram presas em 2012 por protestarem em frente a uma igreja ortodoxa contra o então e atual presidente do país, Vladimir Putin.

Por outro lado, poderíamos citar vários grupos orientais que se voltam à temática, visual ou ideário *punk*, porém, seria uma lista sem fim que não contribuiria para o desenvolvimento do que vem a seguir, mas, o que podemos afirmar é que, boa parte do estilo que se tornou internacionalmente conhecido como *j-rock* ou *japanese rock* é influenciado largamente pela sonoridade *punk* a partir dos anos de 1980.

O *j-rock*, apesar de ter suas origens ainda na década de 1960, tornou-se mundialmente famoso com a difusão das animações japonesas pelo mundo, devido ao fato de que muitas dessas bandas e grupos encabeçam as trilhas sonoras daquelas mídias. Vale citar que apesar de não serem desconhecidos do público internacional desde anos de 1970, os animes e tokusatus⁶¹ japoneses se tornaram uma febre mundial a partir dos anos de 1990, se integrando fortemente à cultura ocidental e moldando o gosto de boa parte da juventude desde então. Por outro lado, a estética *cyberpunk* também influenciou a produção de obras japonesas que se tornaram

⁶¹ Termo japonês para *live action*, que, nesse contexto, significa películas fantasiosas protagonizadas por pessoas reais.

sucesso de público internacional, a exemplo de ‘*Gost in the shell*’, – lançado em 1995, traduzido para o Brasil como ‘Fantasma do Futuro’, que viria a ser adaptado como filme norte-americano no ano de 2017, gerando várias críticas pela substituição de personagens orientais por atores ‘hollywoodianos’ –; além de *Akira* (1988) e *Neon Genesis Evangelion* (1995).

Um fato interessante a relatar acerca do gênero e estética *cyberpunk*, é que muito do que era proposto nessas obras tem se tornado realidade gradativamente. Lima (2020, p. 147) expõe o seguinte:

O cyberpunk é sombrio e degradado, onde a tecnologia em rede domina todos os aspectos da vida cotidiana, seja no particular ou no privado. Empresas multinacionais gigantes substituíram o Estado como centros de poder. O sistema é extremamente totalitário e está sempre presente sua forma de resistência, sua travada batalha contra os excluídos. Seus anti-heróis, rebeldes revolucionários, marginalizados e anárquicos que através de suas habilidades hackers ou em seus implantes cibernéticos encontram uma maneira de atacar tais corporações.

Nos dias atuais, discute-se o enfraquecimento dos Estados frente à iniciativa privada, bem como o recrudescimento de uma extrema direita com pautas conservadoras que beiram o autoritarismo, além do reconhecimento das periferias como *locus* de resistência à globalização. Esses temas estavam presentes na estética não apenas dos animes, mas também do cinema japonês, se aproximando de obras ocidentais como *Blade Runner* (1982), um dos grandes clássicos do cinema de ficção científica. Amaral (2006), por sua vez, afirma que o *cyberpunk* é tanto um subgênero da ficção, quanto uma subcultura.

A estética e mesmo o ideário *punk* se coadunam por vezes com o feio, o grotesco, mas também com a beleza. Parece paradoxal, mas ao mesmo tempo em que filmes, cartazes, imagens etc. privilegiam aspectos sombrios da humanidade, os *punks* também admiram o belo. André Dranze afirma que: “quanto mais muquifo, quanto mais fedorento o lugar, mais eu me atraía”. Ao mesmo tempo em que diz essas palavras, é comum no movimento *punk* a defesa do ambientalismo e de outras correntes como veganismo, o não maus tratos aos animais, enfatizando a beleza da natureza. A produção visual e estética do *punk* pode chocar aos mais desavisados, mas existe todo um trabalho, principalmente feminino, acerca da imagem pessoal, acerca de suas próprias concepções do que julgam como belo.

Fotografia 15: Retoques de um penteado moicano, 1983, em algum local de Londres.



Fonte: Dave Hogan in David Hulton Archive. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornalística/punk-hairdresser-puts-the-finishing-touches-to-a-foto-jornalística/50811010> >. Acesso em: 08 jan. 2025.

O uso do moicano, como pode ser visto na fotografia acima, representa uma relação com os índios da tribo *Mohawk* que se espalharam entre o norte dos Estados e o sudoeste do Canadá. Hirata (2011, s/n) afirma que os moicanos preferiam morrer a serem controlados pelos colonizadores em seus territórios. Em alusão a essa questão, a luta dos *punks* contra os governos e o controle de sua liberdade gerou outro de seus lemas: “é preferível morrer a viver como um fantoche”. A autora ainda afirma que esse corte foi introduzido por Wattie Buchan, então vocalista do **The Exploited**.

Em todo caso, o moicano acabou se tornando popular entre os *punks*, mas atualmente não dá para pensar que essa questão, em específico, seja exclusiva deles, tendo em vista o apelo geral para o penteado que é utilizado por pessoas que sequer fazem ideia acerca da identidade étnica indígena que o originou.

Voltando à influência do *punk*, as reflexões acima são baseadas, para além de fontes, na observação midiática da cultura ocidental/oriental nos últimos anos. Esses fenômenos, por vezes, já foram temas de investigações específicas, pois indicam uma circularidade cultural bastante significativa que acaba por demonstrar como é dinâmica a troca de informações na sociedade hiper conectada dos dias atuais. Fazendo um contraponto com nosso objeto de pesquisa, localizado nas décadas de 1980 e 1990, nas quais a comunicação no Brasil era feita

quase que inteiramente por cartas enviadas pela Empresa de Correios e Telégrafos, além do uso de telefone e/ou fax, percebemos que atualmente, uma manifestação qualquer surgida em alguma parte do mundo pode ser apropriada e redefinida a milhões de quilômetros de distância quase que de maneira instantânea.

Ainda é necessário considerar que a realidade brasileira, no que se refere ao desenvolvimento tecnológico, conservava profundas diferenças das localidades de capitalismo avançado. Já citamos em outro momento que em vários países periféricos em relação ao sistema econômico, a modernidade conviveu e ainda convive com arcaísmos diversos em suas estruturas políticas de poder, redes de infraestrutura, além das estruturas históricas de costumes. Então, se em alguns países do ocidente/oriente havia uma preocupação com o avanço desenfreado da tecnologia a partir da década de 1980, ‘pelas bandas de cá’, ainda convivíamos com problemas como falta de saneamento básico, falta de iluminação elétrica, precária estrutura de transportes que é ainda agudizada se compararmos o relativo avanço do eixo Sul-Sudeste em relação às outras regiões do país etc.

Por outro lado, não pretendemos nos aprofundar nos fatores estéticos do *cyberpunk*, pois seria necessário um extenso trabalho de pesquisa, utilizando uma base conceitual diferente da que estamos abordando para delimitar identidades, mas cabe registrar que a influência da filosofia e ideologia dos *punks* se faz presente em diversos espaços midiáticos.

Ainda podemos identificar uma certa simpatia ou mesmo união do *punk* com outras subculturas urbanas e/ou periféricas em diversos territórios que variam desde a música, até a relação com artistas de rua diversos, tais como poetas da literatura marginal, grafiteiros, pichadores dentre outros. Essa influência também se faz presente no esporte, a exemplo do *skate* e do surfe, que também tiveram uma estreita ligação com as cenas *punks*, obviamente no caso do segundo, em áreas litorâneas. O que se tornou conhecido como *surf music* é um subgênero do *rock* que também foi muito influenciado pela sonoridade *punk*.

Acerca da relação dual entre pichação e grafiteagem, existem questões a serem consideradas. Ambas costumam ser realizadas em vias públicas e, no caso dos *punks*, as pichações quase sempre apresentam caráter político, enquanto o grafite está relacionado à imagem. A primeira, no Brasil, é considerada como uma atividade criminosa, enquanto o segundo é tratado como arte, desde que consentido pelo proprietário do imóvel ou parede que vai receber a intervenção. A partir do ano de 2011, no país, começou a vigorar a Lei Federal 12.408/2011, que passou a considerar o grafite como conduta legalizada, alterando o art. 65 da Lei 6.905/1998, conforme transcrito abaixo:

Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

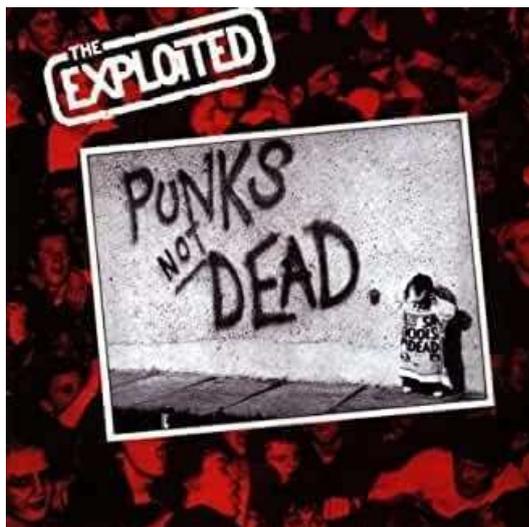
§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.” (NR) (BRASIL, 2011, s/n).

Por esse motivo, vários municípios, que são os responsáveis pela conservação do espaço urbano e do meio ambiente, lançaram editais diversos para intervenções a serem realizadas por meio da grafiteagem dando nova vida imagética às cidades. Porém, a pichação continua a ser alvo de intervenções policiais, independente do caráter que apresente. Esse é mais um dos embates entre *punks* e outros grupos com o aparato coercitivo do Estado.

Um de nossos entrevistados (cujo nome não será citado devido ao pedido de supressão desse ponto em especial, em virtude da vida que leva atualmente) declarou ter participado de ações de pichação em muros diversos da cidade do Recife nos anos de 1980. Relata o depoente que sua inspiração fora a capa do disco da banda **The Exploited**, no qual aparecia uma pichação com os dizeres “*punk is not dead*”. Em um exercício de inferência, poderíamos pensar que talvez a intenção do **The Exploited** fosse tanto uma resposta ao disco “*Punk is dead*” do **Crass**, quanto ao próprio mercado da música que já procurava os substitutos comerciais do *punk*.

Imagem 23: Capa do disco *Punk is not dead* do The Exploited, lançado em 1981.



Fonte: sem autoria.

Para Moura (2014), porém, tanto o grafite quanto a pichação são meios de expressão de um mundo globalizado que representam formas de apropriação urbana e eclosão de territórios e territorialidades por jovens que, em geral, são originários das periferias socioespaciais das metrópoles. O autor reconhece que essas manifestações possuem regras internas de sociabilidade e fricções entre a transgressão e a legislação oficial.

André Loreno da **Drunk of War** relata que:

Nos dias atuais, brother, eu sou um dos punks, o segundo punk mais velho aqui em atividade, tá ligado? E a galera está um pouco dispersa, muitas correrias, mas sempre a galera está se reunindo, fazendo as coisas, bandas, zines, colagem, produções, grafite, pichação, tá ligado? A galera tá firme, velho, sempre tem, nunca deixa de ter punk. A galera pode estar um pouco afastada, mas Recife é um lugar onde o punk floresce sempre, tem muita gente nova também, sempre aparece. Sempre tá renovando a galera...

O depoimento de André, demonstra que o *punk* continua bastante ativo em suas dinâmicas no Recife que incluem a pichação dentro de suas atividades. Contudo, eles podem até se aproveitar do aparato legal, no caso de uma intervenção pelo uso do grafite, porém, a pichação é uma das manifestações que existem desde sua origem e que continua sendo uma das formas de reafirmar sua existência enquanto detentores do direito à cidade.

Lembramos que, historicamente, usar paredes para manifestação de ideias, registro de memórias e formas de expressão é algo que remete a tempos anteriores à escrita. Os homens já ‘pichavam’ lugares com seus desenhos muito antes de desenvolvermos a cidade enquanto *locus* principal das habitações humanas. Existem, nesse caso, longas disputas entre os entes estatais,

que defendem a propriedade privada em seus aparatos legais, e aqueles que se apropriam desses locais de formas transgressoras.

No entanto, ainda há uma disputa pelo espaço urbano que caminha por redes diferentes da legalidade. Não é incomum na cidade ver muros que estão grafitados e pichados ao mesmo tempo, havendo muitas ‘intervenções’ sobre ‘intervenções’. Vale frisar que não são apenas os *punks* que se utilizam de ato de pichar como ferramenta política (inclusive sendo minoria), mas diversos outros grupos periféricos ligados ou não à juventude.

No Recife, temos momentos distintos no que se refere a pichação. Entre os anos de 1979 e 1985, elas tinham discursos de forte cunho político, de acordo com Soares (2012). Porém, entre fins dos anos de 1980 e principalmente na década de 1990, as chamadas ‘galeras’ – que eram agrupamentos de jovens que normalmente possuíam o bairro de origem como base territorial – picharam boa parte da cidade desenvolvendo uma estética visual própria que ainda perdura.

Esses grupos eram a versão recifense das gangues de *punks* e *skinheads* paulistas, porém, adotavam o *funk* carioca (ou canções de artistas internacionais) como música padrão e representavam um fenômeno à parte, digno de análise histórica, posto que apesar de datados e circunscritos ao período acima referido, parte de seus quadros passou a fazer parte de torcidas organizadas dos principais times de futebol da cidade, tendo se tornado um problema urbano de grande repercussão quando em jogos de futebol, seja entre equipes pernambucanas ou entre essas e aquelas de outros estados.

As gerações mais jovens ligadas a essa questão há alguns anos promovem ‘arrastões’, seja em dias de jogos, praias ou mesmo em eventos públicos tais como festas sazonais e comemorações diversas que ocorrem nas cidades da RMR. Quando não, o encontro de torcidas organizadas reedita as brigas que eram realizadas entre as galeras dos bairros, havendo confrontos, por vezes sangrentos, que eventualmente acabam na morte de algum de seus membros.

Esse fenômeno é por demais complexo para ser abordado superficialmente. O que podemos afirmar é que ele faz parte da história da cidade no período pós-ditadura, sendo as galeras uma das principais questões que envolvem as periferias recifenses enquanto *lócus* de análise das sociabilidades de adolescentes e jovens adultos. Portanto, voltemos ao *punk* em suas ligações com práticas esportivas.

Podemos afirmar em relação à sonoridade, que a ‘onda’ *surf music* é originalmente norte-americana, e data do início dos anos de 1960, sendo encoberta posteriormente pela

‘invasão britânica’⁶², mas retornando no fim dos anos de 1970 e início da década de 1980, já fortemente influenciada pelo *punk rock*. Muitas vezes é chamada também de *surfpunk* ou *beach punk*. Algumas músicas de bandas nacionais fazem referência à essa prática esportiva que em muitas situações se confunde com o estilo de vida dos praticantes. Uma canção bastante conhecida *punk* nacional é *Surfista Calhorda* da banda **Replicantes**, que apresenta uma crítica a um ‘*poser*’⁶³ do surfe:

Rack na caranga muito louca pra dar banda
 Cheque na carteira recheada de paranga
 Prancha importada assombrando a menina
 Corpo de atleta e rosto de Baby Johnson
 É, mas quando entra na água
 É, na primeira braçada
 É, ele não vale uma naba
 Ele não surfa nada, ele não surfa nada
 Tem duas Surfshops que só abrem ao meio-dia
 Vive da herança milionária de uma tia
 Vai pra Nova Iorque estudar advocacia
 É, mas quando entra na água
 É, na primeira braçada
 É, ele não vale uma naba
 Ele não surfa nada, ele não surfa nada
 [...]
 (**Replicantes – Surfista Calhorda, 1986**)

Essa relação pode também ser identificada no cinema, por meio das trilhas sonoras de filmes que abordam o surfe na qual se identificam bandas como **Bad Brains**, **Teen Idles**, dentre outras (Booth, 1996). Vale dizer que durante os anos de 1990, o esporte foi bastante abordado na produção cinematográfica norte-americana, sendo representado como símbolo de liberdade, aparecendo inclusive nas famosas propagandas do cigarro *Hollywood* que uniam imagens de um estilo de vida aventureiro, *rock n’roll* e a ideia de que fumar fazia parte disso.

Ainda assim, podemos afirmar que a relação entre surfe e *punk* é tangencial e não central, diferente de outro esporte/subcultura urbana que possui uma relação mais extensa com o *punk*, que é o *skate*.

⁶² Basicamente é um período que os maiores nomes do mercado do *rock* passam a ser ingleses e não estadunidenses. Isso se deu não apenas no *rock* de apelo mais comercial, onde despontam nomes como **Beatles**, **Rolling Stones**, **Led Zeppelin**, **The Who**, **Pink Floyd** dentre outros, como posteriormente no *punk* e no *heavy metal* com nomes como **Black Sabbath**, **Iron Maiden**, **Judas Priest** etc. Abordamos nesta tese a questão de enxergarmos o *punk* enquanto sentimento difuso espalhado pelo mundo já na década de 1960, mas também fora com os ingleses que ganharam sua versão mais conhecida e aceita por grande parte da comunidade como origem do movimento no ano de 1977, versão a qual discordamos.

⁶³ Grosso modo, vendido(a). Pessoa ou banda que dá mais atenção ao *status* do que a atitude exigida pelo *underground*.

Na fotografia abaixo, utilizada como forma ilustrativa, é possível ver a coexistência de subculturas diversas que alteram a paisagem urbana, podendo-se identificar na pista de *skate* da Rua da Aurora, Centro do Recife, o esporte, as grafitagens e as pichações na mesma composição: O que denota que essas intervenções tem o poder de modificação dos espaços e territórios urbanos por meio de uma apropriação por vezes legalizada, como a construção do *skate park*, por vezes transgressora, a partir do momento em que os indivíduos realizam ações diversas sobre o espaço sem autorização do poder público.

Fotografia 16: Pista de *Skate* da Rua da Aurora – Centro do Recife.



Fonte: RIBERTO, Felipe. JC Imagem. Disponível em:

<<https://jc.ne10.uol.com.br/esportes/2022/09/15076352-recife-sedia-final-do-circuito-brasileiro-de-skate-em-evento-gratuito-com-participacao-de-rayssa-leal-saiba-como-retirar-ingressos.html>>. Acesso em: 09 jul. 2024.

Cannibal relata que:

Tem muita relação com a cidade, com a rua, com o que eu gostava de fazer fora do movimento punk, que era andar de *skate* [...] aí quando a gente vai pra Casa Amarela, andar de *skate*, a gente vê uma galera muito parecida com a gente.

[...].

Eu curtia heavy metal, mas não tinha aquela aproximação de achar que um dia estaria ali, com aqueles caras, era aquela coisa de admiração, massa, pronto. Era muito diferente de quando eu conheci o movimento punk. Então o movimento punk veio através, primeiro do *skate* andando na rua, encontrando os punks [...]. Uma das primeiras bandas aqui, que era o SS-20, e esses caras me convidaram pra ir pro point, aí no point eu conheci Amaral, Lael, Nado...

64

A subcultura do *skate* urbano, portanto, foi a porta de entrada para vários membros do movimento *punk* em Recife. O *skate* é um esporte que surge na Califórnia, Estados Unidos, por volta da década de 1960. A origem mais aceita, apesar de carecer de fontes históricas, remete a

⁶⁴ Os dois primeiros pertencem à banda SS-20 e o último, à banda **Realidade Encoberta**.

Há vários trabalhos acadêmicos no Brasil abordando a ligação entre *punk* e *street skate*, que é aquela que podemos chamar de subcultura urbana. Essa modalidade, apesar de existir como esporte oficial no qual se disputam troféus e prêmios de milhares de dólares com amplo patrocínio, também ocorre nas urbes espalhadas pelo mundo como um estilo de vida no qual os praticantes formam comunidades afetivas e realizam várias atividades em favor daquilo que acreditam. É comum que nos festivais de *skatistas* haja a presença do *punk rock*, bem como que nas *gigs* encontremos *skatistas* amadores.

Enquanto prática cultural urbana, o *skate* chegou a ser perseguido pelo aparato policial em algumas cidades. Em 1988, Jânio Quadros, então prefeito de São Paulo, proibiu a prática na capital paulista, que só fora revogada um ano depois quando Luiza Erundina se tornou mandatária da cidade. Janice Caiafa (1985) alerta para o fato de que dentro das subculturas no Brasil dos anos de 1980, provavelmente o *skate* foi aquela na qual a música foi mais importante, por diversos motivos tais como: vários *skatistas* tiveram bandas; esse era um tema frequente naquele meio; além de um gosto musical em comum compartilhado entre seus membros.

André Dranze, quando relata sua relação com o *punk*, afirma que “foi daí que rolou esse primeiro contato, através desse pessoal que andava de skate e da música, né? Até depois conhecer o pessoal punk e os zines pra poder me aprofundar mais ainda”. O depoente deixa claro, como existe desde muito tempo uma interpenetração entre o *skate* de rua e o público *punk*.

O *skate* assim como *punk* vive uma dualidade entre uma prática marginal e sua ligação com o mercado. Isso, claro, divide opiniões entre os praticantes, havendo aqueles que entendem que a visibilidade enquanto esporte olímpico pode beneficiar a prática, e outros que acreditam que essa ligação pode interferir no modo de vida dos *skatistas* urbanos. Roger WebSKT (2018) em matéria para o portal Grito da Rua, baseado em um trabalho de conclusão de curso de Cássia Ferreira para o curso de comunicação da Universidade Federal do Paraná em 2017, demonstrou os resultados da enquête proposta pela autora que mostra resultados interessantes. Utilizando uma escala de Likert, a mesma averiguou que dentre seus respondentes, 87% consideram o *skate* como um estilo de vida, mais até do que os que o consideravam com um esporte 68%.

Por outro lado, 49% de seus respondentes discordaram da relação entre *skate*, liberdade e anarquia. Em alguns momentos, devido as representações negativas que se faziam sobre os *punks*, houve clivagens entre esses e os *skatistas*, porém, ao analisar revistas específicas voltadas àquela subcultura/esporte na década de 1980, Brandão e Machado (2021) afirmam essa

ligação, mesmo reconhecendo que a partir dos anos de 1990, o *punk* perdeu espaço para o *hip hop*, porém, isso não implicou em seu completo desaparecimento entre os *skatistas*.

Em determinado ponto de seu trabalho, Brandão e Machado (2021, p. 104), transcrevendo um texto de Cecília ‘Mãe’, então redatora da Revista Yeah! na década de 1980, em um artigo publicado na Revista Tribo *Skate*, trazem a visão da jornalista para o debate:

A rua é a maior casa do mundo. Sem tetos e paredes, abriga seres de toda espécie. O *skate* e o *punk* viviam se encontrando em lojas de discos, casas noturnas, portas de shows e se reconheceram como parentes próximos logo de cara: a mesma (anti) estética dos rasgos, rebites, bottons e preto; o mesmo som rude, visceral, grosso; ambos eram alvos constantes da violência gratuita dos policiais, professores, pais e demais autoridades incompetentes. Praticamente irmãos.

Portanto, baseado no texto acima referido, é preciso conceber a ideia de que as ruas são (co)habilitadas por diversas subculturas e contraculturas. Jovens, adultos, meninas, meninos que nomadizam no espaço urbano encontrando suas formas próprias de uso para ele. Justamente por não seguirem regras pré-determinadas do que é considerado como um comportamento normatizado e normalizado, vivem entre clivagens com instituições diversas sejam da sociedade civil, sejam do aparato estatal. Nada mais normal do que encontrar um ponto de união entre *skatistas* e *punks* que mesmo mantendo suas ideologias, comungam de condições semelhantes.

Ainda assim, é preciso levar em conta a componente geracional. Esses participantes, tanto do *skate*, quanto do movimento *punk* nos anos de 1980 e 1990, foram amadurecendo, se tornando pais, mães, às vezes avós, e acabaram em muitas oportunidades, se colocando no mercado de trabalho em funções que, de certa forma, impediam sua participação mais efetiva nessas questões. Convém ainda lembrar que o *skate*, enquanto esporte, é uma modalidade de alto impacto para o corpo, que, devido ao próprio envelhecimento passa a ser menos receptivo às quedas, tombos e machucados próprios da atividade.

Vale frisar que existem várias formas de se praticar o *skateboarding*, sendo o *street* (a que permite manobras mais difíceis e plásticas) apenas uma delas. O *skate* pode ser utilizado normalmente como meio de locomoção em grandes cidades, desde que haja espaços que permitam aos praticantes não disputarem com veículos automotores. Os *skatistas*, assim como patinadores e outros acabam por utilizar as estruturas desenvolvidas para bicicletas, que são mais bem socialmente aceitas, fazendo usos diversos do espaço urbano, mas também cobrando do poder público a construção de parques e pistas próprias para a prática da modalidade.

Enfim, como é possível perceber, existem várias dinâmicas e sociabilidades (que ainda serão exploradas no capítulo V) ligadas aos *punks* com seu entorno social. Eles, apesar de seu relativo isolamento, dialogam o tempo todo com outras questões que fazem parte da vida urbana. Mas, no caso do *skate* em específico, apesar de claramente nem todos os praticantes se identificarem como *punks*, eles sempre estiveram muito próximos, talvez pela gênese de liberdade que faz parte da origem de ambos.

CAPÍTULO IV – Identidades *punks* no Recife

O punk é algo que eu vivo, algo que eu sou,
algo que optei pra minha vida, pra minha caminhada
O punk é uma identidade própria do ser vivo.
O que ele escolheu pra ser.
O punk não é só uma música de três acordes
Ou uma roupa estranha.
Ele é um conjunto de várias coisas, de várias identidades
que se tornam uma coisa só.
(André Dranze)

Iniciamos esse capítulo trabalhando a ideia de como é a geografia do Recife, abordando a seguir algumas de suas dinâmicas sociais quando os *punks* e grupos correlatos começaram a aparecer na cidade. Também trabalhamos a ideia de multiculturalidade, pela qual a cidade é hoje vendida, posto que, apesar dessa questão ser utilizada como discurso a partir dos anos 2000, ela não surgiu do nada, mas se assentou numa ideia de diversidade de manifestações existentes na cidade, que possuem influências diversas europeias, africanas e indígenas.

A partir dessas considerações, trabalharemos a questão identitária do ponto de vista analítico, a partir das fontes históricas coletadas visando à construção de nosso estudo sobre identidades *punks* recifenses. Enquanto categoria sociológica, ao utilizarmos o termo identidade, tendemos a procurar semelhanças que a tornem um conceito academicamente operacionalizável. Todavia, entendemos que os sujeitos possuem individualidades complexas, portanto, preferimos utilizar o vocábulo no plural, mesmo que procuremos semelhanças que façam dos *punks* um grupo identificável enquanto tal na capital pernambucana.

Como anteriormente referido, utilizaremos para isso um corpus documental expresso mormente em depoimentos colhidos de músicos, fomentadores e público em geral, que participaram de alguma forma do *punk* em Recife anos de 1980 e 1990, mas também em outros elementos da cultura material, arquivos pessoais e, considerando a presença da internet, arquivos digitalizados acerca do período abordado.

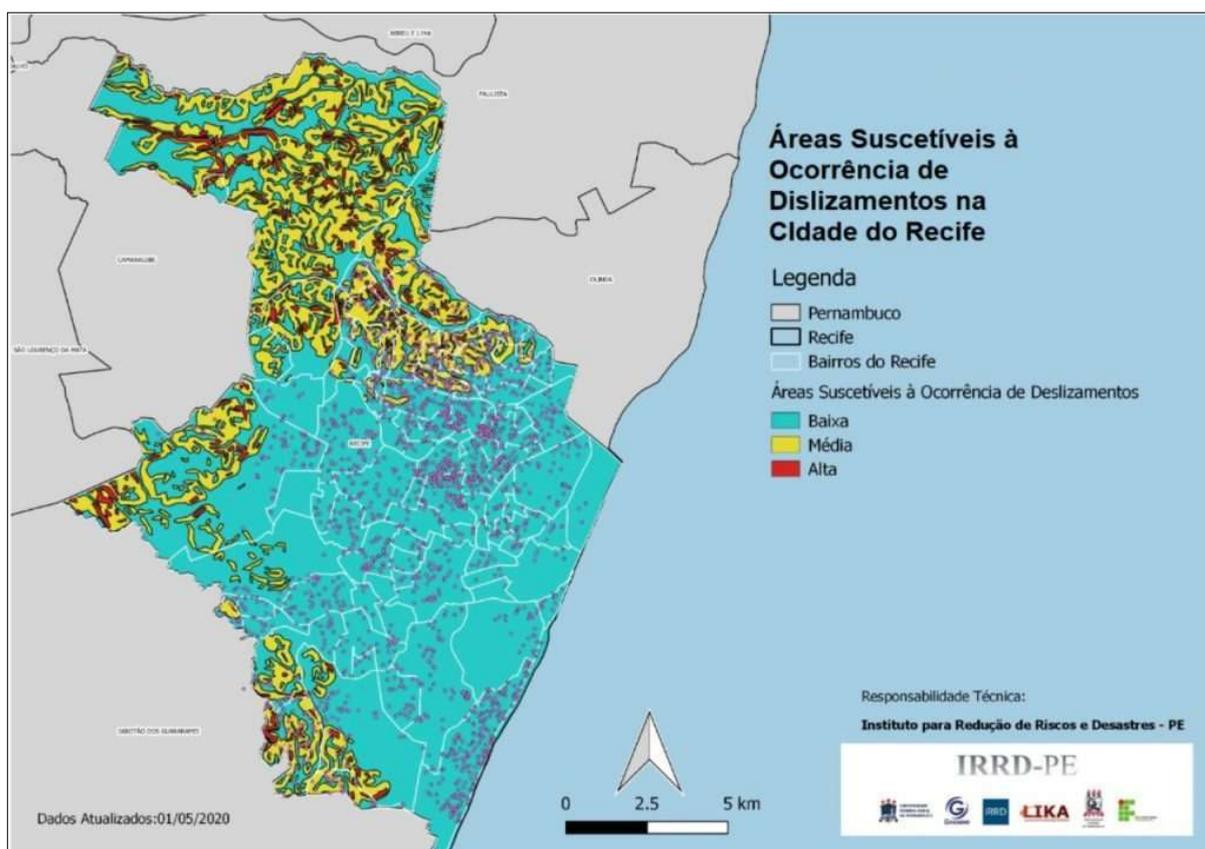
Enfatizamos que nesse capítulo, em especial, haverá em várias ocasiões momentos de ir e vir entre as décadas de 1980 e 1990, eventualmente também das décadas anteriores e posteriores, posto que preferimos organizar desta forma, visando a uma melhor compreensão do texto. Os subcapítulos tratam de questões específicas que julgamos necessárias de serem estabelecidas para entendimento do objeto pesquisado, portanto, esse movimento de regressão e progressão no decorrer do capítulo se mostra uma ferramenta útil para que exploremos a seguir.

4.1 – Um pouco da geografia da cidade

O Recife é politicamente dividido em cinco regiões que apresentam características distintas entre si. Alternando planícies e morros, a cidade é marcada por sua geografia peculiar. O portal oficial da Prefeitura⁶⁵ declara que 67,43% da área da capital pernambucana é composta por áreas de morros, enquanto 23,26% é formada por planícies, além de 9,31% de áreas aquáticas e 5,58% de Zonas Especiais de Preservação Ambiental.

Em geral, os morros são habitados pela população mais pobre, que ao longo século XX foi sendo empurrada para essas áreas devido a várias políticas higienistas e modernizadoras. Ainda assim, a cidade alterna, de forma conurbada, bairros de classe média e classe média alta com favelas, sendo esse um fenômeno comum em todo tecido urbano, dada a forma desornada como se deu a ocupação da urbe.

Imagem 25: Mapa da cidade do Recife com áreas sujeitas a deslizamentos.

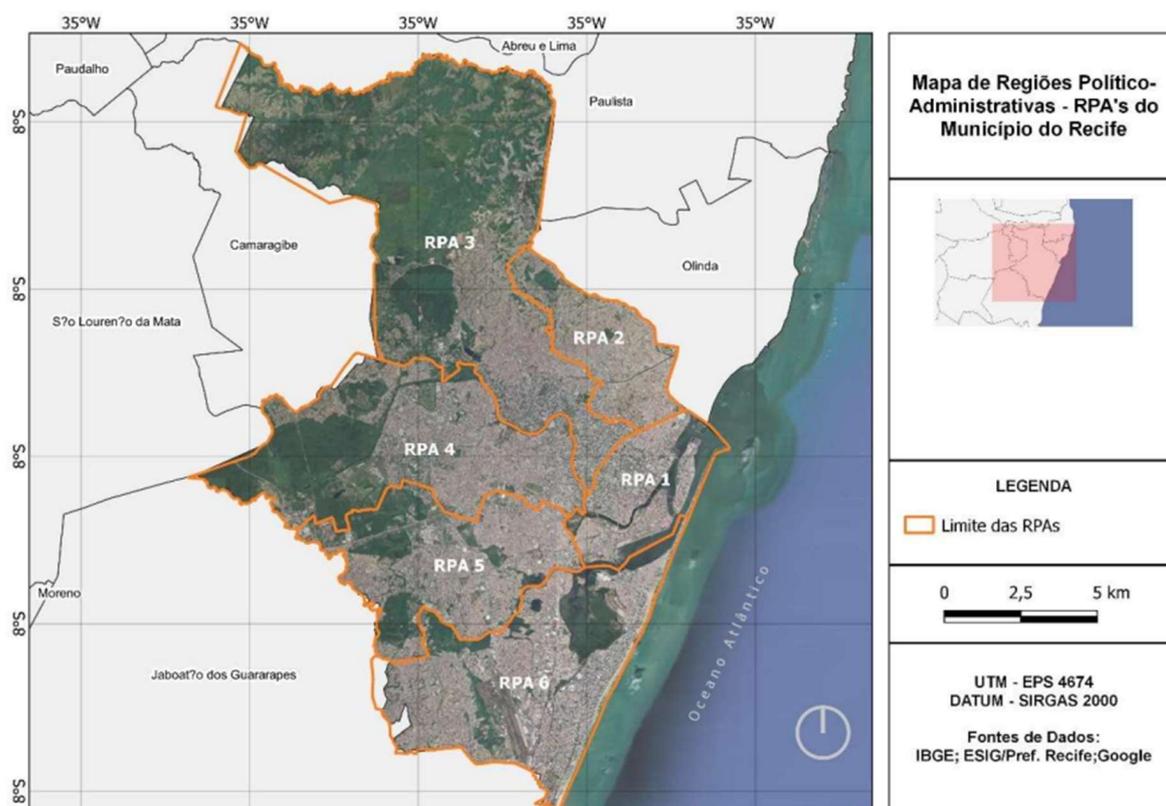


Fonte: Marco Zero Conteúdo. Disponível em: <<https://marcozero.org/para-evitar-novas-tragedias-no-futuro-recife-precisa-reaprender-com-seu-passado/>>. Acesso em 24 jul. 2025.

⁶⁵ Informações disponíveis em <<https://www2.recife.pe.gov.br/pagina/caracterizacao-do-territorio>>. Acesso em 10 jul. 2025.

Como é possível observar no mapa acima, por toda cidade existem várias áreas que estão sujeitas a deslizamentos que ocorrem nas estações chuvosas, o que também é uma realidade em outros municípios com os quais a cidade limita-se como Jaboatão dos Guararapes ao sul/sudoeste, São Lourenço da Mata e Camaragibe ao oeste, Paulista ao norte/noroeste e Olinda ao norte/nordeste.

Imagem 26: Mapa do Recife por RPAs (regiões político administrativas) com seus municípios limítrofes a leste com o Oceano Atlântico.



Fonte: SANTOS, Élide Dias. Mapeamento e quedas de árvores e galhos em áreas públicas no município do Recife. 2022. 60. Monografia (Especialização) em Arborização Urbana. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2022.

No mapa acima, é possível observar os limites da cidade do Recife, bem como o Oceano Atlântico à leste, por onde se iniciou a ocupação da cidade. Para qualquer dos efeitos, o Recife inicialmente após a chegada dos europeus, foi convertido em uma região portuária, sendo dependente de Olinda, que por sua posição elevada geograficamente, era o centro da capitania de Pernambuco. Posteriormente, após a invasão holandesa que durou de 1630 a 1654, a cidade foi ganhando autonomia, sendo elevado à condição de vila em 1709, fato que gerou a Guerra dos Mascates, no qual se digladiaram os comerciantes portugueses e os senhores de engenho de Olinda que enfrentavam problemas pela concorrência do açúcar no mercado internacional.

Após o conflito, mais de um século depois, em 1823, o Recife foi reconhecido como cidade e em 1827, tornado capital de Pernambuco. Porém, demoraria ainda para que tivesse as configurações atuais. Como relatado, apenas no século XX, a partir da influência do modernismo, seu centro passou por políticas higienistas além de uma reconfiguração de local de moradia para centro de comércio, ocasião em que populações pobres, em sua maioria formada por negros e pardos, passaram a ser empurradas para outras áreas que se converteram em territórios com vários problemas estruturais que ainda se apresentam correntes nos dias atuais.

A ocupação de áreas de morros e córregos então passou a ser uma constante na cidade. Tanto a capital quanto seus municípios fronteiriços possuem vários problemas relacionados ao volume pluviométrico, que costuma causar deslizamentos, devido ao fato de que essas áreas são formadas em grande parte por depósitos de sedimentos das bacias Pernambuco e Paraíba, bem como da Sub-Bacia Olinda que se acumularam durante milhões de anos. Isso é ainda agudizado pela ação antrópica sem planejamento, que é a constante de como essas áreas foram sendo habitadas, muitas vezes se acabando com a cobertura vegetal que ajudaria a diminuir os processos erosivos (Villa Verde; Santos, 2019).

Esta descrição, por sua vez, difere do cenário geográfico que ocorre no centro expandido da capital, posto que são áreas de planícies que foram sendo aterradas ao longo do tempo e quase que completamente impermeabilizadas com asfalto e calçamento em praticamente sua totalidade. Apesar do *punk* ser essencialmente periférico no Recife, é pelas áreas centrais que começa a se formar a cena que daria origem ao que se seguiria, como procuramos demonstrar no próximo tópico.

Em todo caso, mesmo que não aprofundemos a geografia da cidade ao leitor, consideramos que é possível a compreensão do quão complexo foi o processo de ocupação da urbe e dos vários problemas que são enfrentados por moradores das áreas periféricas em contextos diversos. Apesar de alagamentos e cheias serem relativamente comuns em toda a cidade, em períodos chuvosos que compreendem o verão/outono/inverno, além de se registrarem influências de outros fenômenos climáticos diversos, os habitantes das áreas de morros e bairros que ficam próximos aos rios da cidade costumam sofrer bem mais.

Durante a história recente da cidade, de acordo com dados obtidos entre 1961 e 2016 pelo Inmet (Instituto Nacional de Geografia), pelo menos em dez oportunidades houve volumes de chuva diários que superaram 150mm, com picos em 1970 (335,8mm) e 1986 (235mm) (Wanderlei et. al, 2018).

Portanto, os moradores de diversos bairros da cidade além de terem que lidar com uma precária estrutura de transportes, falta de saneamento, problemas no acesso à saúde e outros serviços básicos, violência policial, bem como aquela vinda da criminalidade, não raro precisam criar estratégias para sobreviver a um regime climático de extremos. De certo, esta é uma característica muito forte da capital pernambucana que tem marcado a vida de seus habitantes, mas principalmente daqueles que vivem em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

4.2 – Recife: Centro, nascimento de uma cena e consolidação de um movimento

Narramos a partir daqui pontos diversos da história recente da cidade do Recife que influenciaram algumas gerações que estavam entre a adolescência e a juventude no início dos anos de 1980, além das que viriam a seguir. A reflexão deriva em grande parte da observação direta do campo e isso se deve, entre outros motivos, à avaliação de que nosso objeto de pesquisa, enquanto movimento urbano produtor do espaço e de dinâmicas sociais e culturais – continua ativo. É importante dizer que não seguiremos exatamente uma linha cronológica.

Ainda no final dos anos de 1970, quando o *punk* grassava mundo a fora, a imprensa da cidade do Recife não sabia muito bem quem diabos eles eram, muito menos o que queriam. Já se ouvia falar no fenômeno em outras partes do país, mas não era possível identificar ainda do que se tratava. Em 1977, quando já havia movimentação no Sudeste com jovens se reunindo para curtir os primeiros LPs dos **Sex Pistols**, **The Clash** e **Buzzcocks** (Folha de São Paulo, 1994), no mesmo ano no Recife, o Diário de Pernambuco fazia sua primeira publicação sobre o *punk*:

Imagem 27: Recorte do diário de Pernambuco de 17/04/1977, edição 102, caderno Painei.

Objetos extravagantes estão sendo vendidos no elegante "King's Road", de Londres, onde está na "onda" a moda macabra, o "dernier cri" europeu. São blusinhas enfeitadas com manchas de sangue (muito semelhantes à realidade), acessórios feitos com gazes para ferimentos e tubinhos para hipodermolise.

A moda recém-lançada procura tornar mais chocante o exagerado protesto do "Punk", um movimento criado recentemente pelos "teen agers" do Velho Mundo como protesto contra os antigos ídolos da contestação, considerados absorvidos pelo sistema.

O nome da nova bossa é "Survival" (Sobrevivência) que tem como fonte de inspiração a violência que assola as grandes cidades em nossos dias.

Fonte: Diário de Pernambuco, Recife, publicado em 17 abr. 1977.

É possível observar que o texto trazia à tona a identificação do movimento com categorias de protesto, moda, juventude adolescente (*teenagers*) e contestação do 'sistema'. Todavia, de acordo com nossas fontes orais, a chegada efetiva dos *punks* na Mauricéia só dá no início dos anos de 1980.

Algum tempo depois, na sessão Cartas à Redação no Diário de Pernambuco de 2 de fevereiro de 1984, por ocasião da exibição de um filme sobre a banda americana **AC/DC**, no Teatro do Parque, o jornalista Celso Marconi intitulava um texto como "A baderna dos jovens" e falava que os "punks da periferia" – em provável alusão à música de mesmo nome do cantor **Gilberto Gil** – após exibido o certificado da censura "começaram a gritar como verdadeiros possessos medievais, e que queriam que um som de Sala de Cinema cubrisse a balbúrdia que estavam fazendo". O autor relata cenas de vandalismo e continua afirmando que:

Falta equilíbrio a esses jovens (punks da periferia?) para se comportarem numa comunidade. Certamente são pessoas reprimidas, sofridas, e sem uma visão segura do que é a vida em comunidade. O escuro do cinema, o AC/DC,

serviu para uma estranha liberação. Tenho pena desses jovens plim-plim. (Marconi, 1984, s/n).

Coincidentemente, um de nossos depoentes encontrava-se nesse *show*. Elcir Cerqueira relata que, de certa forma, não era só a imprensa que não fazia ideia naquele momento do que eram os *punks*. Por outro lado, ele declara que no caso da matéria supracitada havia muita energia naqueles jovens que estavam vendo pela primeira vez um *show* de *rock*. Não dava para esperar que eles ficassem sentados:

Mas ali no Teatro do Parque, é..., não foi uma coisa só punk, foi geral, naquele show, punk era minoria, foi geral [...]. Naquela época quem tivesse de preto era punk, muita gente confundia roqueiro com punk, qualquer camisa preta, calça jeans, botina, era o mesmo visual, a diferença era que alguns headbangers compravam a jaqueta e colocavam os patches.

Anteriormente, quando nos referimos à questão do visual ou indumentária, já tínhamos alertado para a confusão social (de quem não é daquele meio) em não conseguir definir a diferença entre as tribos. Às vezes elas são bem perceptíveis, principalmente quando os *punks* usam moicanos coloridos, mas para por aí. Caso não se conheça o estilo das bandas cujos *patches* estão colocados em jaquetas, a depender do corte de cabeça, para um desavisado: é tudo igual. Porém *punks* e metaleiros se reconhecem identitariamente, mesmo que em situações de colaboração ou de conflito.

Avançando um pouco no tempo, seres estranhos começaram a aparecer cada vez com mais frequência. Possuíam em comum o gosto pelo *rock* e seus subgêneros mais pesados, como *punk*, *hardcore*, *heavy metal*, *thrash metal* e *crossover*. Esse período, já mais perto do final da década é retratado pelo jornalista cultural Hugo Montarroyos (2010, p. 38) de uma maneira um pouco menos nostálgica, quando afirma que “o Recife era uma cidade cruel com os jovens que gostavam de rock no final dos 1980”.

Hugo foi autor do livro *Devotos 20 anos*, lançado em 2010, e que abordava a trajetória até então de uma das bandas mais conhecidas da cultura *punk* pernambucana, ou seja, a **Devotos**. Lembramos anteriormente ela se chamava **Devotos do Ódio**, nome sugerido por Lael da **SS-20**, que teria sido retirado do livro *Devotos do ódio: Uma profecia camponesa*, lançado em 1987 por Jose Louzeiro. A obra tratava de questões ligadas ao latifúndio e processos criminais no estado da Paraíba.

Voltando ao livro de Montarroyos (2010, p. 13), em seu prefácio, ao ressaltar a história de transformação do Alto José do Pinho por meio de jovens que “cismaram de fazer arte”, ele afirma que:

Não houve quem os ajudasse no começo de tudo. Ao contrário, até o Alto José do Pinho discriminava aqueles adolescentes de calças rasgadas, cabeleiras exóticas e cabeças raspadas. Gente que começava a transitar em uma contracultura roqueira inimaginável até então para um morro, local que costumava ser sempre associado com outros gêneros musicais, jamais com o *rock*, *punk*, *hardcore* e metal.

Podemos afirmar, a despeito das diferenças entre os grupos (*punks*, metaleiros e congêneres), que os entraves enfrentados por eles no campo cultural possuíam vários pontos de ligação. Dificuldades de acesso à música, acessos materiais em geral, espaços para divulgação de seus eventos e manifestações artísticas, preconceitos diversos, ataques da imprensa não especializada, estranhamento social, abordagens policiais truculentas, dentre outras. Tudo isso era comum para os ‘jovens de preto’.

No mesmo livro, Montarroyos (2010) também deixa claro que aquela contracultura que surgira no Recife nos anos de 1980 e 1990, era o que conhecemos como *underground*. O termo, como anteriormente referido, é normalmente utilizado para designar manifestações culturais e artísticas que estão fora do grande mercado. Nos meios ligados ao *rock*, por sua vez, o vocábulo estabelece uma rede de sociabilidades que nem sempre tem ligação apenas com a música, mas também com formas de comunicação e modos de vida que procuram se afastar das lógicas ligadas à cultura mercadológica. Em nossa análise, constatamos que alguns dos participantes, apesar de procurarem autofinanciamento, também passaram a dialogar com o fomento público quando disponível. Em outras palavras, o *underground* não caminha completamente dissociado do mercado e do Estado, mas em parte se opõe às dinâmicas por eles adotadas. Considere-se que apesar do fomento por vezes ser estatal, ele não deixa de ter intervenção dos agentes do mercado, já que não raramente o poder político está a serviço do capital.

Todavia, mesmo com as dificuldades, bares e pontos de encontro diversos foram surgindo, se consolidando e fechando ao longo de décadas. Um dos mais famosos foi o Bar do Orlando, no Alto José do Pinho, que durante um ano e meio da década de 1990, nos dizeres de Ailton Guerra “deu suporte às loucuras do pessoal”⁶⁶. O Alto congrega uma cena musical bastante diversa, conforme Cannibal, em conversa por meio da rede social *Instagram* realizada em 2020, quando assevera lá não tinha um movimento *punk*, mas um movimento de bandas de *rock* que se juntaram aos outros grupos e manifestações populares da localidade, tais como o **Maracatu Estrela Brilhante** e o **Afoxé Ilê de Egbá** (Santos, 2020).

⁶⁶ De acordo com Ailton Guerra, o Orlando Bar acabou precocemente devido à morte de seu dono, por um acidente com sua própria arma de fogo.

De certo, o Alto é uma das localidades na qual surge uma identidade *punk*, que acaba por se tornar um lugar privilegiado de análise sobre o movimento, mas está longe de ser o único no Recife. Em todo caso, ali essa sonoridade aparece mesclada com outras identidades culturais que formavam o tecido social da comunidade.

Entretanto, o *punk* e *hardcore* podem ser localizados em outras cenas diversas no Recife e em sua região metropolitana, além de ter sua organização localizada nas áreas centrais da cidade em sua origem. O Centro, nas décadas de 1980 e 1990, concentrava várias instituições de ensino do antigo ginásio (5ª a 8ª série) e do ensino médio. Esse cenário funcionava como aglutinador de grupos de jovens advindos tanto de escolas particulares, quanto públicas, sendo ainda uma área comercial pela qual circulavam pessoas de várias faixas etárias, ocupações, e com objetivos diversos.

Ailton Guerra, que também é ex-baterista do **Matalanamão**, relata que:

Nos anos [19]80, nos reuníamos no DCE, que ficava ali ao lado do cinema Veneza, em frente às Americanas quase. Ali a gente se reunia, trocávamos fanzines quando não havia internet. Já fui colaborador de fanzine, como falei pra você do Carlos Recifezes. Nos domingos, a gente se reunia onde é hoje a Casa da Cultura, o metrô. Cara, à tardezinha era um negócio impressionante: saía gente de camisa preta e com ideologias diferentes de todos os lugares.

A fala de Ailton demonstra como em algum momento dos anos de 1980, esses jovens já existiam e estavam passando a ocupar locais pelo centro do Recife, porém, eram oriundos de localidades distintas. Seguindo sua entrevista, o mesmo relata os contatos com Cannibal que estava formando o **Devotos do Ódio**, o que nos localiza no fim da referida década, considerando que como anteriormente referido, é em 1988 que a banca começa oficialmente.

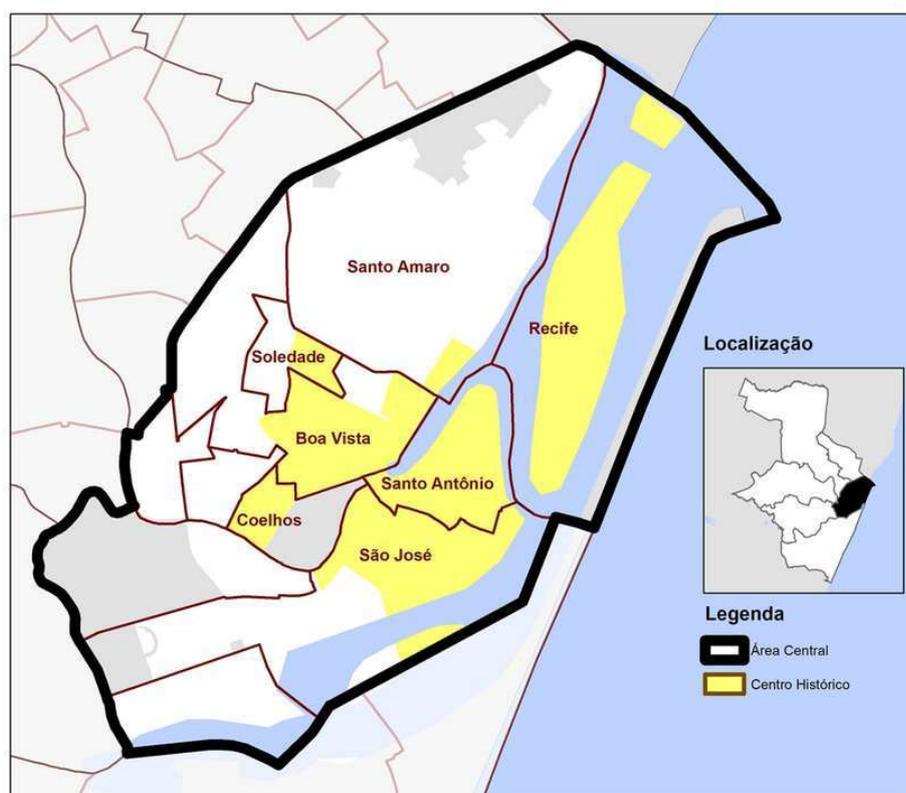
Ailton também relata que nessa época, no Alto José do Pinho, ainda não havia essa movimentação dita por Cannibal acerca de bandas de *rock*. Então, as trajetórias dos jovens de preto estavam imbricadas com o centro da cidade.

Ademais, circular pelo centro, nas últimas duas décadas do século XX, era quase uma obrigatoriedade para pessoas do Recife e de municípios circunvizinhos, considerando que os deslocamentos eram realizados usando aquela área como ‘meio do caminho’, pois diferente dos dias atuais – em que terminais integrados bem ou mal funcionam – as dificuldades no transporte eram ainda maiores. Também se localizava ali, mais especificamente na avenida Conde da Boa Vista, a Empresa Metropolitana de Transportes Urbanos (EMTU/Recife), extinta em 8 de setembro de 2008, após a criação do Consórcio Grande Recife. A EMTU mantinha a distribuição dos talões de controle e junto com o ‘Postão’ do Banco do Estado de Pernambuco

(Bandepe) – localizado na rua Sete de Setembro, extinto em 2006 – a venda de passes estudantis para uso nos ônibus da RMR.

Isso fazia com que um grande contingente de jovens de várias classes sociais e origens diversas utilizasse o centro expandido, mesmo aqueles que não estudassem ou trabalhassem lá. Como havia uma necessidade mensal de se deslocar à ‘cidade’⁶⁷ para adquirir a meia passagem (garantida aos estudantes), esses contatos esporádicos ou frequentes fomentavam fortemente as sociabilidades entre pessoas de várias localidades. E, podemos dizer que no caso recifense, o *punk* em suas origens esteve muito ligado à questão escolar, devido à faixa de idade na qual os jovens começavam a se interessar por aquela sonoridade, visual, valores, dentre outros.

Imagem 28: Mapa do centro expandido do Recife.



Fonte: LACERDA, Norma; BERNARDINO, Iana Ludermir. Ressemantização das áreas centrais das cidades brasileiras e mercado imobiliário habitacional: o caso recifense (Brasil). **Caderno Metropolitano**, v. 22, n 49, p. 913-934, set./dez., 2020.

Como podemos ver na imagem acima, o centro expandido do Recife representa a RPA 1 que é composta pelos bairros Recife, Santo Amaro, Boa Vista, Cabanga, Ilha do Leite, Paissandu, Santo Antônio, São José, Coelhos, Soledade, Ilha de Joana Bezerra. Ainda assim, as

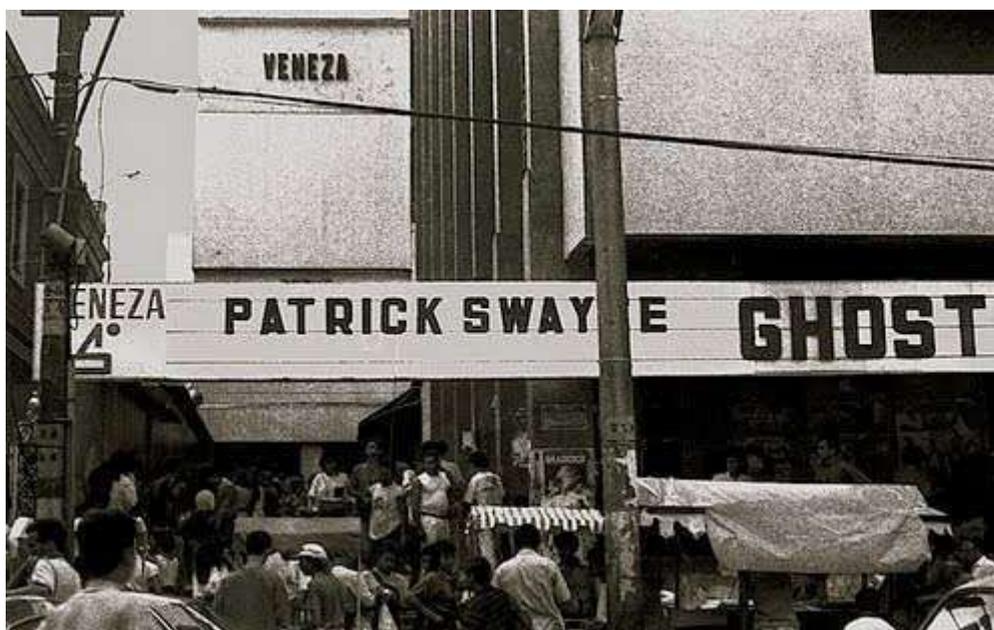
⁶⁷ Expressão hodierna para se referir ao fato de fazer o deslocamento para o centro do Recife.

áreas onde houve manifestação mais forte do *punk* estão em amarelo. Os limites desses bairros, por outro lado, são definidos por políticas públicas, mas na prática, várias localidades são integradas, e, não raro, uma mesma rua ou avenida pode começar em um deles e terminar em outro, a exemplo da Avenida Conde da Boa Vista, que se finda quase no Derby, localidade pertencente à RPA 3.

Continuando, outro ponto que levava aquela área a ser um local diferenciado na dinâmica de análise do *punk*, é o fato de que na época anterior à expansão dos *shopping centers* pelo Recife, havia vários cinemas nos bairros centrais, entre eles o Trianon, Art-Palácio e Moderno (Santo Antônio), o São Luiz (Boa Vista), Cinema do Parque e Veneza (Boa Vista), o Ritz e o Astor (Santo Amaro) dentre outros.

O Cine Veneza, em especial, representa para nossa análise um ponto crucial, pois era no seu entorno que se reuniam alguns jovens da contracultura roqueira que foi se ‘apossando’ da cidade nas décadas finais do século XX. Ficava localizado de lado da antiga Escola de Engenharia de Pernambuco, na Rua do Hospício, que a essa altura era utilizada pela rede estadual de educação básica, pois suas atividades haviam sido transferidas para o Campus da Universidade Federal de Pernambuco em 1967.

Fotografia 17: Cine Veneza, provavelmente em novembro de 1990.



Fonte: JOAQUIM, Luiz. A morte do Cine Veneza (Recife). Crônica amorosa sobre “a morte de um amigo” em 1998: o Cinema Veneza (Recife). Disponível em: <<https://www.cinemaescrito.com/2017/01/morte-do-cine-veneza-recife/>>. Acesso em: 04 out. 2023.

Fotografia 18: Escola de Engenharia de Pernambuco em 2020. Do lado esquerdo localizava-se o Cine Veneza. Também ficava próxima à Escola a sede da seccional União Nacional dos Estudantes (UNE) Recife.



Fonte: Pernambuco Arcaico (Página da rede social Facebook). Disponível em: <<https://www.facebook.com/profile.php?id=61561116752267&sk=photos>>. Acesso em: 04 out. 2023.

Há que se enfatizar ainda que aquela localidade também dispunha de alguns equipamentos gratuitos, que muitas vezes eram as únicas formas de lazer para jovens oriundos das classes mais baixas. Entre eles, o Parque Treze de Maio, localizado no bairro de Santo Amaro, quase no limite com o bairro da Boa Vista, além das diversas praças que acabavam se transformando em pontos de encontro no qual circulavam ideias, memórias e histórias de vida em uma cidade difícil, com altos índices de desemprego e problemas estruturais.

O centro então é um ótimo exemplo para o nascimento de questões contestatórias vindas de uma juventude que temia pelo seu futuro, em uma cidade descrita por Hugo Montarroyos, em escuta realizada em 29 de setembro de 2023, como um “vazio cultural”⁶⁸. A opinião do jornalista, que veio a residir em Recife em 1989, se por um lado contrasta com a visão de um grande centro cultural como a cidade é hoje conhecida, por outro mostra a perspectiva de um jovem que começava a se interessar pelo *rock*, e para quem a urbe no momento não apresentava programações culturais que considerassem aquele público.

Como bem declara Carlos Farias:

Naquela época jovem tinha o que pra fazer? Nada! Ai surgiu algo, algo interessante porque a turma do metal e a turma que escutava som naquela

⁶⁸ De fato, a cidade não era e talvez nunca tenha sido, no século XX, um vazio cultural. Porém, em termos de consumo do *rock* em suas múltiplas acepções, o Recife, de fato, oferecia poucas oportunidades. Principalmente quando consideramos os subgêneros que são abordados nesta tese.

época tinha que ter som em casa: uma vitrola, uma radiola, qualquer merda. A gente punk tinha o quê? Nada. Ai a gente conheceu os roqueiros...

Essa passagem de Carlos demonstra um pouco a diferença entre as tribos do *metal* e do *punk*. Em poucas palavras, os *punks* eram ainda mais paupérrimos em termos de acessos. De fato, o *metal* entrou originalmente pela classe média, enquanto o *punk*, apesar de ter nascido da mesma forma, se espalhou por bases periféricas. Ainda assim, como percebemos no decorrer do texto, muitas vezes algum primo ou amigo abastado acabava levando jovens ao universo do *rock*, porém, aqueles mais pobres, ao travarem contato com as letras e o ideário *punk*, acabavam por perceber uma identificação maior com suas realidades materiais.

Quanto ao centro, Sandra Pesavento (2008) nos lembra que a cidade é um ponto de ancoragem da memória. É um lugar onde as pessoas se reconhecem como sujeitos, no qual vivenciam suas experiências tanto cotidianas, quando excepcionais. Uma interessante questão a ser lembrada, é que nem sempre o que é escolhido pelos poderes públicos como monumentos à memória têm a mesma importância para os habitantes de uma localidade, assim como diversos espaços afetivos para determinados grupos, por vezes, não alcançam nenhum remédio estatal que lhe garantam algum nível de proteção.

Na maioria das vezes, lugares quaisquer simbolicamente importantes para alguns grupos em nada dialogam com os patrimônios oficialmente eleitos, porque o seu sentido afetivo só encontra respaldo em experiências vividas por coletivos marginalizados no tecido social. Nesse sentido, podemos citar o Beco da Fome, localizado no bairro da Boa Vista no centro do Recife, que aparece em diversos depoimentos coletados nesta tese como uma importante localidade para a cena roqueira da cidade nos anos de 1980/1990.

O Beco era é lugar de memória que carrega uma extensa carga sentimental enquanto ponto de encontro de ‘jovens de preto’, como relata Montarroyos (2010), mas que apesar de não ser protegido por nenhum órgão oficial instituído, faz parte da experiência coletiva de uma geração de indivíduos ligados a contraculturas roqueiras da cidade. Consideramos Nora (1993, p. 7) para quem a aceleração da história representa uma oscilação cada vez mais rápida entre um passado morto e a percepção desse desaparecimento. “Há lugares de memória porque não há mais meios de memória”. Essa obra em especial faz com que pensemos na relação da morte da memória, cada vez mais rápida nos tempos recentes, soçobrando os lugares nos quais ela é conservada. O autor vaticina no mesmo texto que “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (Nora, 1993, p. 8).

O local ainda existe, mas atualmente deixou de figurar como ponto de encontro para os roqueiros. Em todo caso, ainda está presente em vários relatos e em algumas obras sobre esse período histórico do Recife. Percebemos então, que a memória aos poucos vai se perdendo, mas a História pode registrar essas vivências, analisar e deixar a contribuição desse reconhecimento para grupos diversos que viveram, nomadizaram e ressignificaram determinados lugares que serviram à formação de suas identidades urbanas.

Se os jovens apareceram como protagonistas dos movimentos culturais a partir da segunda metade do século XX, marcadamente no Ocidente – como afirma Silva (2015, p. 236) ao dizer que melhora econômica no pós-guerra “contribuiu para que uma significativa parcela da juventude com idade entre 14 e 25 anos começasse a participar mais efetivamente da economia tanto na Europa Ocidental, quanto nos Estados Unidos, tornando-se um importante segmento de mercado” –, por outro lado, em países periféricos a situação se guiava por outros conflitos próprios de cada realidade.

No Brasil, a figura do jovem sofreu duras tentativas de controle nos anos da ditadura. Havia uma forte pressão social para que os filhos ajudassem no sustento da casa, principalmente nas comunidades periféricas, e aquele encontrado vagueando pelas ruas era tratado pelas forças policiais como vagabundo ou vadio. Hugo Montarroyos prossegue ao descrever o cenário da seguinte forma:

uma coisa engraçada daqui que é diferente de São Paulo, lá tinha essas rixas entre os gêneros, aqui era todo mundo vítima da polícia. Essa questão é muito forte [...]. Eu, que não me considerava punk, mas andava ali no meio levava baculejo, morria de medo que botassem alguma coisa no meu bolso [...] os eventos terminavam em tiroteio mesmo. A coisa era pesada, além de toda dificuldade.

Questionado sobre se os eventos terminavam em tiroteio por causa da polícia, o depoente responde:

Sim, sim. Pra polícia aquilo tudo era bandido. A polícia não entendia. Se os próprios vizinhos do Alto José do Pinho não entendiam o que era aquilo, e não entendiam mesmo. “O que é que esses malucos querem? Bando de vagabundo”. Chegava a época de fazer 18 anos, ou você ia trabalhar ou ia servir ao exército. Se você não fizesse nenhuma das duas coisas era altamente estigmatizado. E não fazer as duas coisas, andando de preto pra cima e pra baixo com camisa com a bandeira do Brasil ao contrário, com dizeres “desordem e regresso”, aí você era discriminado mesmo. Se fosse negro então, era o tal do “isca” de polícia[...]. Então, você tinha a dificuldade de conseguir instrumento, de conseguir estúdio, de conseguir o mínimo pra ensaiar, pra estruturar um festival e vinha a polícia pra acabar com tudo. E era ditadura né? Tudo bem, tava na época da abertura, mas as pessoas não tinham a cabeça aberta pra essa coisa [...] usar brinco era desaforo, cabeça grande era desaforo,

cabelo raspado era desaforo, sair de preto era desaforo, você não conseguia emprego.

Pelos relatos de Hugo, é possível perceber as continuidades de comportamentos sociais conservadores mesmo na época em que a ditadura havia oficialmente terminado. Portanto, apesar das aberturas que foram permitidas pelo fim da censura, os valores inculcados por aquele período não se desfizeram tão rapidamente⁶⁹. É possível inclusive afirmar em comparação com os dias atuais, que boa parte da população historicamente conservadora assim permaneceu após o período militar. Isso é facilmente percebido tanto nos depoimentos coletados, quanto nas composições de várias bandas de *punk rock*. Enquanto avessos a hierarquias, períodos de exceção são duramente criticados, bem como o conservadorismo arraigado na sociedade.

Ainda assim, as coisas iam se desenrolando e ao término da década de 1980, as duas tribos que hora andavam juntas, hora estavam separadas, ou seja, *punks* e *headbangers*, tinham encontrado um ponto de equilíbrio. Ao tratar da consolidação do fanzine Recifezes na cena *underground* entre fins dos 80s e início dos 90s, Carlos Farias declara que:

[...] depois começou a entrar outra gente (no Recifezes), de outras afinidades. Entrou Jorge Bulldog, que era headbanger, entrou Robertinho, que era *skate punk*, entrou China, Massal, e foi entrando diversas pessoas, todo mundo colaborava. Nessa época foi que o fanzine Recifezes pipocou, coincidiu com a época em que o Beco da Fome pipocou, e coincidiu com a época em que o Prazeirinho tava bombando, então essas três frentes da época foram a Meca da cultura *underground*, e pra completar, nessa época surgiu a Caatinga Produções, que era de Lael e a MaOs Contatos Produções, que eram dois primos Marcos e Osman. Essas duas produtoras, onde você quisesse fazer um show, eles tinham os equipamentos [...]. A filosofia da MaOs Contatos era levar shows pros subúrbios, eles eram do Ibura, enquanto o pessoal da Caatinga era em qualquer canto.

Então, mesmo com pouca estrutura esses grupos iam se organizando de formas diversas, com base na colaboração e iniciativas de seu público. Essa solidariedade vinha de várias frentes, como é possível perceber no depoimento de Carlos. O principal fanzine que circulava na época, mas longe de ser o único, recebia influência de várias pessoas da cultura *underground* recifense. Isso representa mais uma prova de que os pontos de contato entre o *punk*, o *skate*, o *metal* etc. eram maiores que as questões de conflito entre essas tribos.

Ainda assim, Amaral, vocalista da **SS-20**, traz uma colocação que talvez possa dirimir as questões identitárias entre o público do *punk* e o do *metal*:

⁶⁹ Se é que desfizeram algum dia. Dados os últimos acontecimentos do país, talvez apenas tenham permanecido latentes por algum período.

A gente não podia ter um relacionamento de briga, porque a gente também era rejeitado, então já tinha os roqueiros e antes de entrar no hardcore, eu primeiro fui metaleiro. A gente (integrantes da banda SS-20) foi metaleiro, mas a ideologia – não tenho nada contra – mas é mais a questão da música, mas depois de um tempo, eu não me identificava com a agressividade da guitarra, e o vocal que era bom, mas a letra não batia com aquilo que eu queria demonstrar e expor. Aí foi quando eu comecei a escutar o hardcore, e foi aí que eu disse: “eu quero tocar isso aí!”. Queria mostrar pra turma a minha indignação social, tanto impactando com a roupa, quanto com a música.

Fica claro pelo depoimento de Amaral, que a questão residia nos temas abordados pelos *punks*, em relação aos *headbangers*. De forma geral, como dissemos anteriormente, o *punk* era ‘espartano’ no sentido de falar diretamente acerca da realidade vivida e percebida sem rodeios. O *metal*, por sua vez, pode girar por diversos temas, que nem sempre tem relação direta com a questão social, mas não por isso, menos importantes.

Durante o início da década de 1990, porém, a realidade começa a se apresentar de outra forma. O produtor Paulo André Pires, entrevistado para esta tese em 28 de novembro de 2022, nos idos de 1989, inaugurou uma loja chamada Rock Xpress na Rua Amélia, no Bairro das Graças, com objetivo de divulgar aquelas músicas que cada vez mais ganhavam adeptos. Para o autor, havia uma mudança em curso no país:

O underground saindo do underground, caso do Sepultura e do Ratos, da Cogumelo (Cogumelo Records – gravadora) com Sarcófago, coisa muito foda surgindo no país, né? E era o que sustentava minha loja, eram esses lançamentos independentes que a Aky Discos⁷⁰ não compra da Cogumelo, não acreditava que isso teria público[...]. A cena em Recife já era bem madura, por exemplo, o Câmbio (Negro), com o Espelho dos Deuses [...]. O disco tem um defeito muito grande, e que muitas bandas brasileiras também tiveram esse mesmo defeito⁷¹, incluindo Ratos de Porão, que é uma produção artística ruim, então, se fosse os técnicos gringos naquele momento, vendo a banda no palco e ensaiando, o resultado teria sido outro. Isso não anula o disco de jeito

⁷⁰ A Aky Discos, de propriedade de João Florentino, foi uma rede de lojas dedicada à música, que depois se expandiu para outras capitais do Nordeste. Durante muito tempo dominou o comércio de discos de vinil, CDs, e posteriormente DVDs. Passou a investir, depois de algum tempo, em camisetas de bandas de *rock* e outros materiais. A Aky Discos durou até o início dos anos 2000, quando passou a sofrer concorrência tanto da pirataria, quanto dos grandes players do mercado, o que foi uma tendência geral no final da referida década. Cabe ressaltar que esse fato se deu com várias lojas que disponibilizavam música para o público *underground*, tendo elas ainda vinis e CDs à venda, mas tiveram que diversificar seu portfólio incluindo vestuário e acessórios para poderem continuar existindo.

⁷¹ Paulo André, enquanto produtor cultural, consegue ver essa paisagem de outro lugar. Existia e permanece no Recife uma dificuldade para produção artística relacionada ao do *rock* mais agressivo. O defeito ao qual o mesmo se refere não remete à qualidade musical desses artistas, mas justamente do registro desses materiais, feito de forma ‘tosca’. É possível perceber que mesmo atualmente, a gravação de discos em estúdios nacionais ainda deixa a desejar no sentido de capturar o instrumental das bandas e artistas, focando, na maioria das vezes, em gravar o vocal de forma satisfatória. A questão é que para artistas do *rock* e seus subgêneros, a cozinha, como é conhecida a junção de bateria e baixo, bem como a qualidade da guitarra são extremamente importantes para o produto final.

nenhum, nem tira a importância dele [...]. Teve o mangue e tal, mas o Câmbio foi o primeiro registro de uma banda de hardcore do Recife.

Por falar em mangue, 1992 seria um ano chave no desenrolar cultural da última década do século e também do milênio na cidade do Recife. Era lançado o manifesto *Caranguejos com Cérebro*, de autoria de Fred Zero Quatro, da **Mundo Livre S/A**, mas também influenciado por várias discussões que vinham ocorrendo no cenário da cidade. Fred era um egresso do *punk*, mas que desce cedo vinha fazendo experimentações e estava no centro de tudo, juntamente com outros como Francisco de Assis França, o Chico Science, além de Renato L, Mabuse, Héder Aragão (DJ Dolores), dentre outros.

De acordo com informações contidas no documentário *Manguebit* (2021), dirigido pelo cineasta Jura Capela, o nome *manguebeat* pelo qual se tornou conhecido o movimento, foi grafado de maneira incorreta pela imprensa da época. O título escrito tal qual consta no documentário remete à ideia de fusão do mangue – que é uma formação vegetal característica de regiões alagadiças nas quais há encontro de águas doces e salgadas, sendo bem característico da cidade do Recife – com as novas tecnologias, onde *bit* (binary digit) representa a unidade mínima de informação em sistemas binários (podendo ser zero ou um). Na época, início dos anos de 1990, a computação passava a se tornar gradativamente acessível para a população, como retratamos no item 3.2.2 desta tese.⁷²

O movimento mangue, por sua vez, criou uma celeuma na cena *underground*, posto que a convivência de *punks* e *headbangers*, que na maioria das vezes foi pacífica, mas que teve seus eventos de conflito, foi balançada a partir do momento em tinham de lidar agora com uma terceira identidade que ganhava projeção. Para Carlos Farias, do Recifezes, a chegada do mangue mudou todo cenário, porque:

foi a partir daí, inclusive que muita gente deu uma diáspora. Houve uma diáspora, tudo virou mangue, quem era mangue já era mangue, quem não era virou mangue, Devotos do Ódio virou mangue, Faces do Subúrbio virou mangue, todo mundo virou mangue, ou seja, o mangue, no caso a Sony, abraçou todo mundo, quem é que não queria gravar pela Sony? [...]. O movimento mangue veio por isso ser chamado movimento. Porque ele englobou poesia, cinema, arte em geral, moda, música, por isso é chamado movimento, porque engloba uma infinidade de elementos culturais. Mas até o movimento mangue, o *underground* de Recife sempre foi taxado como um *underground* diferente. O pessoal vinha de outros estados para cá e ficava admirado que aqui a gente andava junto[...].

⁷² A música *Computadores fazem arte*, do grupo Chico Science e Nação Zumbi, do álbum *Da Lama ao Caos*, faz um contraponto entre essas novas tecnologias que estavam a surgir, com a ciência e a arte.

Apesar disso, o movimento mangue funcionou como aglutinador de uma cena cultural extensamente diversa e que não era composta só por músicos, mas também artistas, fomentadores, cineastas, produtores de moda, produtores culturais, além de uma gama de técnicos de funções diversas, tanto formais quanto informais e que passaram a fazer parte da cadeia produtiva ligada às atividades artísticas da capital pernambucana.

Ainda assim, houve bandas que não quiseram seguir em uníssono com o movimento, permanecendo em um cenário mais hermético. Paulo André, na época já produzindo o Abril pro Rock, afirma o seguinte:

E aí, então, em 97 [1997] que dá o salto, aí eu puxo o Câmbio e digo ‘não, Câmbio, vem Câmbio, porque, porra, vocês são uma banda foda da cidade, e que optaram por não dialogar com a galera do mangue, de dividir palco como Devotos fez, dividir e tal, mas, velho, ‘vocês’ [...], então o Câmbio entra também ali e tal, né? Como uma banda clássica da cidade, então a gente sempre teve esse olhar, e, cara, eu nunca me senti um *outsider* [...].

Ao mesmo tempo em que narra um momento de conflito, o depoente afirma que nunca se sentiu um *outsider*, porque de certa forma, ele estava procurando formas de produzir essa cena desde que retornara dos Estados Unidos, onde viveu por alguns anos no início de sua juventude. Mas, ainda em 1997, um acontecimento abalaria completamente aquela cena pulsante que se formara, quando um fatídico acidente vitimou Chico Science na descida de um viaduto, no limite entre os municípios de Recife e Olinda.

De certo, não vamos nos aprofundar na força que o movimento mangue teve para a cidade, além de seu reconhecimento posterior como o último movimento inovador da música brasileira nas últimas décadas, mas cabe registrar que recentemente o álbum *Da lama ao caos* foi eleito o melhor disco de música popular brasileira dos últimos 40 anos, em enquete realizada pelo jornal O Globo, por um júri formado por 25 especialistas, conforme notícia publicada em 12 de junho de 2022 (Araújo, 2022).

Os motivos para não seguirmos por essa linha são: 1) o movimento mangue e o manguebit já foram temas de múltiplas teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso, artigos científicos, livros etc., nesse caso, correríamos o risco de soar rasos em nossas análises, além de não ser o objetivo desta tese; 2) o nosso interesse é pesquisar como o *punk* e os *punks* se comportaram nesse cenário, juntamente com outras identidades correlatas no período abordado. Mas, é certo que o falecimento de Chico foi um baque gigantesco, mas que gerou um evento sobre o qual nos deteremos mais à frente, que é o festival Acorda Povo, com uma parceria entre a **Nação Zumbi**, que havia perdido seu *frontman*, e a banda *punk e hardcore Devotos*.

Ainda assim, Paul Sneed (2016, p 94) tem uma interessante passagem afirmando como o movimento mangue fora mais amplo do que seus predecessores na cidade. Para o autor:

Em “Caranguejos com Cérebro”, o texto considerado manifesto do movimento mangue, Fred Zero Quatro apresenta o mangue em termos associáveis ao punk rock – tendência cultural que sempre o impactou profundamente – com seu espírito “faça você mesmo” (do inglês do *it yourself*). Só que no caso o mangue incorporou um espírito mais explicitamente grupal que poderia ser expresso por “ façamos nós mesmos” (ou seja, “do it ourselves”). O individualismo tinha seu papel, mas o enfoque sempre foi em algo mais plural e infinito [...].

Nesse caso, em comparação com o *punk*, o manguebit realmente abraçava de tudo em sua concepção não apenas artística, mas também existencialista. O *punk* enquanto movimento ideológico dialogava em sua grande maioria com o *punk* de qualquer outra localidade do planeta (e às vezes com outros subgêneros do *rock* em menor grau). Mesmo que consideremos as variações e as identidades locais, o *punk* sempre se pretendeu universal, mas não universalista tal qual foi o mangue, que por sua vez, foi capaz de abraçar outras tendências em seu seio, inclusive o próprio *punk*. Mas, com certeza, se pudéssemos fazer uma análise de DNA de um movimento cultural e artístico, o manguebit teria o *punk* como um de seus familiares próximos.

4-3 – As primeiras entradas

Iniciamos essa subseção tentando mapear as entradas da música *punk* no Recife, considerando que no início dos anos de 1980, pouco se sabia o que era ou que representava o vocábulo em termos de ideologia. Como dissemos anteriormente, há várias interpretações para a origem do *punk*, seja entre meados e final dos anos de 1960 ou mesmo na década de 1970 na Inglaterra, essa última foi a que acabou sendo aceita por muitos anos como o marco inicial – até que novos estudos começaram a contestá-la. Contudo, entre os primeiros objetivos dos ingleses de vociferar contra o cenário político, o sistema capitalista, a era nuclear e a exploração da classe trabalhadora; e o segundo momento em que os *punks* começam a se organizar ideologicamente, politicamente e filosoficamente, se passam alguns anos.

Considerando as dificuldades infraestruturais do mercado da música no Recife, a sonoridade *punk* penetrou gradativamente por múltiplas vias na cidade. Uma das que nos chama a atenção está no depoimento de Elcir, na época ocupado como oficial da Marinha Mercante (na qual trabalhou até a sua aposentadoria) e possuindo um gosto musical variando entre o *punk* e o *metal*, e que ainda no início da década de 1980 trazia discos para a cidade, os quais adquiria

países europeus. Também trazia flyers, cartazes e anúncios, que seu irmão Levi Cerqueira espalhava por lojas na cidade.

O mesmo declara que no Recife, a primeira onda do *punk* inglês não teve muito espaço. O som praticado por grupos como **The Exploited**, que o mesmo afirma ter sido o primeiro a trazer para seus amigos escutarem, **GBH** e **Discharge** foi o que vigorou na cidade. Essas bandas já praticavam algo mais próximo do *hardcore*. O *punk* passava então por um processo parecido com o que se deu no *metal* – ou seja, a aceleração dos tempos de bateria e da sucessão de notas de guitarra e baixo. Em realidade, é um fato raro achar bandas com uma batida mais rítmica do *punk* clássico na capital pernambucana. O som que quase sempre foi praticado pelas bandas recifenses esteve orbitando em torno do *hardcore*, que representa uma das versões mais aceleradas e agressivas do espectro.

Voltando ao depoimento de Elcir, acerca do início desse “contrabando” de músicas que não estavam (pelo menos não facilmente) acessíveis pelas andanças recifenses, mas que já circulavam com força em outros países e até mesmo em outras regiões do Brasil, ele declara:

Em 1980, eu comecei a viajar para Europa, antes de viajar para os Estados Unidos e Canadá [...]. Eu viajava para Portugal, Espanha, França, Bélgica, Holanda, Alemanha e, naquela época, eu já era roqueiro, comprava muitos discos de rock progressivo e rock. Em 1981, exatamente no dia em que o príncipe Charles casou com Lady Di, eu tive o prazer de viajar pra Londres [...]. Naquela época, Londres estava 10 anos à frente do resto da Europa. [...] Como já era roqueiro, comecei a comprar discos de heavy metal, Iron Maiden, Saxon, Venom [...] e mandar pra aqui, [...] todo aquele movimento da New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM). Então eu comecei a viajar sempre trazendo disco pra cá [...]. Em 1982, o navio estava navegando, e, naquela época não existia celular, a comunicação era terrível, e meu lazer quando eu não estava trabalhando era ligar o rádio e ficar escutando as rádios dos países. Nesse dia eu comecei a escutar uma rádio da Holanda, ali tocou The Exploited, que eu nem sabia que existia. Uma banda punk inglesa, que eu achei um som tão maravilhoso [...]. O movimento punk começou em 1977. No Brasil em 1978, mas não pegou. Achei o som muito leve. Não comprei discos. Era rápido, mas leve. Não tinha guitarra pesada. Na época, eu lembro que aqui no Brasil não fez diferença.

O depoente relata que nessa mesma época explodiu no mundo os “Embalos de Sábado à Noite”, e que não viu movimento *punk* em lugar algum, além da Inglaterra.

Eu viajava a Europa toda e não vi nada de punk, porque a discoteca tomou conta do mundo [...]. Ai, em 1982 eu descobri esse som, que era pesado como o heavy metal e tinha o punk. Ai, eu comecei a pesquisar. Não era fácil comprar esse tipo de disco, pois eu rodei Londres inteira. Ai, eu comprei The Exploited, GBH, Crass [...] tudo que era punk eu comecei a comprar e trazer. Quando eu cheguei em Recife, foi que os discos chegaram e minha turma toda do rock ficou apaixonada [...]. Eu, como roqueiro, também comprava roupas de rock para o pessoal daqui... jaquetas de couro, como o pessoal do Judas

Priest [...]. Eu saía e via todo mundo me olhando, aquela coisa chamativa... Mas, eu não queria ser o centro das atenções. Então eu pensei, vou comprar mais roupas e vestir meus amigos e minhas amigas igual!

Como é possível observar, além da questão específica do *punk*, devido às dificuldades encontradas para se obter esses itens específicos da cultura material do *rock*, Elcir queria formar um grupo com a mesma estética visual, buscando não ser a única pessoa a se vestir daquela forma em uma cidade que não estava habituada a ver roqueiros do espectro musical mais agressivo. Claro que isso era possível apenas se considerarmos seus acessos facilitados por força da ocupação na Marinha Mercante. Por outro lado, é preciso citar que, para além do depoente, outras entradas ocorreram por meio de parcos lançamentos nacionais desse tipo de material musical; além de migrantes de outras paragens advindos do Sudeste, marcadamente São Paulo, que possuía redes de infraestrutura mais desenvolvidas.

Fred Zero Quatro – que a despeito de praticar uma sonoridade bastante experimental no **Mundo Livre**, começara sua trajetória musical pelo *punk* – relata o lançamento de uma coletânea vinculada a uma revista:

[...] Eu morava em Candeias, mais perto de Barra de Jangada. E ali, por meio da matéria de uma revista (se não me engano) Somtrês, uma revista dos anos 70⁷³, eu tomei conhecimento de uma coletânea chamada New Wave Punk. Se não me engano, quem assinava a curadoria era um jornalista chamado Ezequiel Neves. Eu tinha uns 16, 17 anos quando conheci essa coletânea. Tinha Patti Smith. Era uma noção de punk misturada com new wave já na época, mas era uma noção de punk de Nova Iorque, embora tinha alguma coisa meio inglês também. Mas eu me encantei quando escutei The Tubes, The Saints [...] ai tinha Lou Reed... aquele punk que vem mais do underground de Nova Iorque, mas que mais tarde gerou toda aquela onda do CBGB. Dali foi realmente que surgiu Ramones [...]⁷⁴.

Podemos perceber na fala de Fred, ao citar bandas de diferentes lugares – como no caso do **The Tubes**, originária de São Francisco, Califórnia, formada em 1972, bem como **The Saints**, que por sua vez fora criada em 1974 na Austrália – que o *punk* estava acontecendo em

⁷³ A revista Som Três teve sua primeira edição em janeiro de 1979, funcionando como um periódico mensal até 1989. Em seu lançamento, era voltada a equipamentos de áudio doméstico/residencial, mas eventualmente foi mudando seu perfil se dividindo entre instrumentos musicais e seções dedicadas à música. Era pertencente à Editora Três. Fonte: Portal Audiorama. Disponível em: < <http://www.audiorama.com.br/somtres/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

⁷⁴ CBGB ou *Country, Bluegrass, and Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers* foi um clube de Nova Iorque que iniciou suas atividades em 1965, inicialmente com o público *country* e *blues*, mas que em 1973 passou a acolher o público *punk rock*, sendo reconhecido como o berço *punk* de Nova Iorque. Funcionou até 2006 sob a propriedade de Hilly Kristal que viria a falecer no ano seguinte, aos 75 anos. Muita gente não apenas do *punk*, mas da *new wave* também se apresentou naquele espaço.

diferentes localidades naquela década. Esse fato que remete à noção de sentimento difuso construída nesta tese, a partir do estudo de Marquioni (2021). Também é possível perceber que o fato tomado muitas vezes como início do *punk*, ou seja, a aparição dos **Sex Pistols** em 1977 com *God Save The Queen*, é mais uma questão midiática e comercial do que real, considerando que havia grupos fazendo um som semelhante em outras partes do mundo ocidental.

O depoente ainda relata que a segunda “porrada *punk*” na sua vida surgiu de outra matéria da Somtrês, na qual a jornalista Ana Maria Baiana, especializada em jornalismo cultural, resenhou o disco *London Calling* (1979) do **The Clash**. Como naquele momento o *punk* começara a ser alçado ao mercado, principalmente sua versão inglesa, era comum que esse tipo de material começasse a circular nas revistas que eram então um dos principais meios de informação para se saber sobre música.

Outro dos pioneiros do *punk* no Recife foi Lael Carvalho (Pezão), um dos fundadores da banda **SS-20**. O depoente é pernambucano de origem, porém morou em São Paulo por motivo de trabalho entre 1980 e 1983, tendo travado contato com a cultura *punk* nesse período, inicialmente, como o mesmo relata, numa festa no Sesc Pompéia. Quando retornou à capital pernambucana no início de 1984, ele fala do choque da sociedade com seu visual, afirmando que, em algum momento do ano referido, ao caminhar pela Rua Sete de Setembro na Boa Vista (Centro do Recife), trajado como um *punk*, algumas pessoas correram com medo. Lael é tido por alguns entrevistados como o primeiro *punk* da cidade devido ao seu visual, todavia, em uma narração de Luiz Antonio Neves (Nino) da banda **Câmbio Negro H.C.**, é relatado que no início da década de 1980, quando começou a se interessar por aquela sonoridade, avistou algumas pessoas vestidas com a indumentária *punk* na frente da antiga Mesbla (Avenida Conde da Boa Vista), entre elas, Fred Zero Quatro e Renato L, este último jornalista cultural que já fora secretário de cultura do Recife entre 2009 e 2012, sendo ainda uma das peças iniciais do movimento mangue.

Como é possível ver no fanzine SOS Punk, de 1983, cujo um recorte foi colocado na imagem 04, no subitem 1.1.1 desta tese, são mencionadas algumas bandas como **Serviço Sujo** e **Sala 101**, que juntamente com a **Câmbio Negro H.C.** podem ser consideradas as mais antigas bandas de *punk rock* do Recife, porém, com o passar dos anos, as coisas iam acontecendo para além daqueles.

Havia também, de acordo com o relato abaixo de Amadeus, da **Derriba Tus Muros**, um sebo localizado entre a Rua das Calçadas e a Rua Direita – ambas no bairro de São José e que funcionam como ponto de comércio de rua formal e informal no Centro do Recife – que também

foi referido por outros depoentes. O proprietário, por sua vez, era conhecido apenas como Eduardo, porém não conseguimos maiores informações sobre ele:

[...] Pra você conseguir disco, tinha que ir na rua, na Rua das Calçadas, pra conseguir com um rapaz que vendia, camelô né? Ele ia em São Paulo pegar material pra trazer pra cá. Eram os camelôs ali, isso aqui no Centro do Recife. Aí foi através dele que a gente conseguiu sacar muito som, de muita banda de metal e também bandas punks. Aí foi que eu fui me envolvendo, cada vez mais me aprofundando, querendo ter conhecimento sobre o movimento punk em si, sobre a galera. Foi aí quando eu comecei a dar giro pelo Centrão, pegar aqueles contatos através de zines com a galera, aquele velho point da sexta-feira que era o Beco da Fome, ali no Veneza também o pessoal se encontrava, discutia quando ia ter show, quando não ia ter...

E existência de Eduardo, o camelô, foi relatada como sendo anterior à abertura das lojas que viriam a se especializar no público roqueiro durante os anos seguintes. Esses estabelecimentos que foram surgindo nos anos posteriores também funcionavam como *points* de encontro e consulta por meio da cultura material na qual havia *flyers*, cartazes, fanzines, além da venda de camisetas de bandas e, posteriormente, calçados, piercings, acessórios para compor a indumentária de metaleiros e *punks*, *grunges*, etc.

André Dranze ainda afirma que: “existiam umas lojas mais do outro lado [...]. Nessas lojas ainda vendia muita banda comercial, mas existia também umas bandas do bairro, que o pessoal levava pra lá e eles também conseguiam passar”. O que depoente chama de ‘outro lado’, significa dizer que eram lojas mais voltadas ao mercado *mainstream*. O papel desses estabelecimentos, por outro lado, passa para muito além da divulgação do *rock*. Além de pontos de encontro, elas também serviam como local de descoberta de artistas e bandas do exterior e locais, já que a cena então começava a se diversificar.

Enfim, apesar de acreditarmos que essas são apenas algumas das múltiplas (e nem de longe todas ou mesmo as primeiras) entradas da música *punk* no Recife durante os anos de 1980 – o que nos chama a atenção não é apenas esse tipo de música aportar em uma cidade na qual havia pouca tradição relacionada ao *rock*, mas também começar a gerar uma cultura roqueira que incluía a classe média, bem como as periferias, e por vezes, os arrabaldes da cidade. Não é novidade que o *rock* teve rebatimentos diversos ao longo do planeta, tendo penetrado no Brasil e influenciado movimentos como a Jovem Guarda e a Tropicália nos anos de 1960, e mesmo a psicodelia pernambucana presente no Udigrudi na década de 1970. Todavia, o *punk*, o *heavy metal* extremo e as variações de ambos os subgêneros eram consumidos por um público bem mais distinto: jovens periféricos com pouquíssimos acessos, que na maioria das vezes não

tinham nem dispositivos para poderem audir um som que não era veiculado normalmente em rádios ou programas de TV.

4.4 – A ideia de uma Recife (multi)cultural

Esse subcapítulo parece destoar um pouco do que deveria ser essa tese, pois, oficialmente o Carnaval Multicultural do Recife nasce em 2002, a partir de uma ideia da prefeitura da cidade de fazer um carnaval democrático, popular e diversificado com a descentralização dos polos. Nesse período, a PCR encontrava-se então sob o governo de João Paulo, do Partido dos Trabalhadores. Essa ideia de multiculturalidade é assentada em influências diversas tanto da cultura negra, como indígena e europeia, unindo atrações locais, regionais e nacionais e acabou por perdurar, não ficando limitada ao governo que a oficializou.

Antecipando uma possível pergunta acerca de tratarmos de carnaval em uma tese sobre o *punk*, descrevemos alguns eventos a seguir: na folia de Momo em 2025, houve polo no bairro da Várzea, no dia 04 de março do referido ano, em que foram realizadas várias apresentações, dentre as quais estavam a **Devotos** (em comemoração ao título de Patrimônio Imaterial do Recife) e **Nação Zumbi**, como as principais atrações. Ainda havia *shows* de **Chinaína** (nome artístico de Flávio Augusto Câmara) que fora vocalista da banda **Sheik Tosado**, além de **Karina Buhr**, hoje cantora solo, mas que era figura tarimbada no início do movimento mangue, tendo integrado, dentre outras, as bandas **Eddie** e **Comadre Florzinha**.

Basicamente podemos dizer que nesse dia de observação de campo, havia algumas pessoas que eram “da nata” do manguebit. Mas lembrando, **Devotos** é uma banda de *punk rock* e *hardcore* que aderiu ao movimento. O grupo se apresentou como penúltima atração da noite, ficando a **Nação Zumbi** encarregada pelo fechamento. Já entrando pela madrugada, o *show* foi iniciado com uma quantidade imensa de pessoas. Entre uma e outra música, o vocalista Jorge Du Peixe, que assumiu essa função desde o falecimento precoce do Chico Science, falou que aquele *show* em um polo descentralizado só estava sendo possível, porque em 1999, após a idealização de um projeto entre as duas bandas, ambas começaram a trazer atividades culturais, artísticas e oficinas de profissionalização para diversas periferias da Região Metropolitana do Recife. Também é preciso enfatizar que houve fomento do governo municipal e aquela iniciativa perdurou por vários anos.

O Acorda Povo consistia em levar as duas bandas mais alguma outra convidada advinda dos universos mangue e *punk*, além de iniciativas que incluíam cursos de fotografia, dança,

gratagem, moda, reciclagem dentre outros. Renato L., em entrevista para o trabalho de conclusão de curso do jornalista Ad Luna, registrara naquela ocasião, a respeito do festival, que:

[...] aconteceu tanta coisa positiva nesse projeto. Nas oficinas, por exemplo, sempre havia mais gente interessada do que as vagas disponíveis. Tem gente que já está até trabalhando com o que aprendeu nos cursos de moda, de reciclagem e grafite.

Também deu pra ver como é grande o público da periferia interessado na cena. A integração entre grupos e público era tão forte, que até chegamos a realizar um seis ou sete shows sem nenhuma segurança. Só houve alguns problemas com os funkeiros, pois esses só iam apenas pra brigar. Eles fazem parte de uma cultura baixo-astral... Particularmente, conheci muitos lugares pelos quais nunca tinha andado e foi ótimo passar sete meses junto com a galera das bandas. Por outro lado, deu pra sacar como a cidade é carente em termos de cultura: há vários logradouros públicos subutilizados, locais que podiam ser movimentados com pouquíssima grana (Manguenius, 2001, s/n).

Cannibal corrobora a fala de Jorge Du Peixe, quando afirma:

Fomos a várias periferias. O carro-chefe de shows era sempre Devotos e Nação Zumbi, mais um artista convidado. Fizemos shows com Mundo Livre S/A, Matalanamão, Otto, Eddie, Faces do Subúrbio, dentre outras. O Acorda Povo deu tão certo que o Governo percebeu que seria possível descentralizar o carnaval do centro de Recife e levar para as periferias. Poucas pessoas sabem ou falam sobre isso, mas foi com essa iniciativa da gente que o carnaval pode ir para as periferias e sair do centro da cidade” (Tomaz, 2023, s/n).

Ambas as bandas já expuseram isso em várias oportunidades em matérias na imprensa local, e que já foram analisadas em publicações científicas que abordam o movimento mangue a exemplo de Tesser (2007) e Guimarães e Carvalho (2016). Talvez, a maior contribuição que possamos trazer para essa discussão, seja a de registrar o *punk* dentro desse cenário, nesse caso, a partir principalmente da **Devotos**, mas não só. Maurício Souza, enquanto vocalista do **Ataque Suicida**, morador e participante do Movimento Cultural Boca do Lixo de Peixinhos, quando questionado acerca de como o mangue era visto pelos *punks*, relata que aquele movimento trouxe um nível de projeção muito grande para os artistas da cultura *underground*. Por outro lado, a questão da adesão de *punks*, como anteriormente referido, não ocorreu sem conflitos, porém, as bandas que “se juntaram” àquela identidade, não deixaram de professar seus valores enquanto *punks*.

Ainda assim, é preciso constatar que apesar do que fora exposto pelas bandas, várias outras questões fazem parte da descentralização do carnaval. As pressões do movimento negro e de outros grupos participantes de brinquedos culturais diversos, além das querelas políticas entre o poder executivo e o poder legislativo que também entram nessa equação, a partir do

momento em que essas festas eram organizadas nos bairros por vereadores e passaram a ser oficializadas pelos mandatários dos municípios, dentre outras pressões que envolvem recursos públicos destinados à cultura. Portanto, o *Acorda Povo* figura como uma das influências dessa pulverização de festas, mas longe de ser a única.

Cabe relatar, por outro lado, que as demandas dos *punks* e dos adeptos do *manguebit* estiveram muitas vezes em consonância com outras manifestações de grupos diversos que integram a cultura pernambucana, fazendo-se nesse caso uma forte pressão acerca da diversificação das atividades festivas oficiais, tanto do estado de Pernambuco, quanto de seus poderes municipais, já que essa influência pode ser sentida em outras localidades para além da capital.

Agora voltemos ao tema da multiculturalidade ou mesmo da diversidade cultural, que muitas vezes é usada na propaganda turística ou evoca um pretenso ufanismo no senso comum acerca da ideia de pertencimento. Esse fenômeno começa a se tornar cada vez mais presente no discurso, a partir das migrações provocadas pela globalização. Montero (2012, p. 82), baseando-se em Semprini, entende nesse cenário as “reivindicações multiculturais como um sintoma das grandes mutações em curso nas sociedades pós-nacionais que se veem obrigadas a redefinir o lugar das diferenças no interior de seu sistema social”.

Apesar desse discurso no Recife ser historicamente datado, vamos retroceder algumas décadas na formação da composição dessa cena cosmopolita na cidade, fazendo ligações com o início das identidades *punks*. A questão que nos parece necessária, é definir se a ideia de uma cidade de múltiplas culturas já estava estabelecida quando da criação desse rótulo, ou se foi algo artificialmente imposto para vendê-la como tal. Também é preciso deixar claro que não vamos mais a fundo na raiz de outros ritmos e manifestações que existem na capital pernambucana, pois, para cumprir os objetivos desta tese, vamos nos centrar no *rock*, em geral, e no *punk rock*, em específico.

Enquanto no Sudeste do país o *punk* já dava suas caras no fim dos anos de 1970, nessa mesma década havia uma configuração cultural diferente no Recife, no que tange à música e à arte. O movimento armorial, que já era idealizado por Ariano Suassuna desde 1946, mas inaugurado apenas em 1970 (Nobrega, 2007) buscava dar a elementos da cultura nordestina uma roupagem erudita. Todavia ele não teve grande destaque em expressões musicais para além do regional, sendo mais voltado à literatura, às gravuras, e à cerâmica. Em todo caso, houve alguns músicos destacados tais como **Antonio Madureira, Antonio Nóbrega e Capiba**.

Havia então no Recife um fenômeno cultural chamado Udigrudi em clara alusão ao conceito de *underground*, baseado no cenário que se formara após o *Woodstock* (1969)⁷⁵ com largas experimentações musicais que buscavam unir tanto o cenário internacional – no qual despontavam grandes nomes do *rock* como **Beatles** e **Rolling Stones** – com a Tropicália, Jovem Guarda e regionalismos diversos. Vários grandes nomes da música pernambucana estiveram ligados a essa cena, entre os quais podemos citar **Alceu Valença**, **Geraldo Azevedo**, **Ave Sangria**, **Lula Côrtes**, **Robertinho do Recife** e até mesmo **Zé Ramalho** em uma conexão Paraíba/Pernambuco.

Melo e Vilela (2017), utilizando-se do conceito de psicoesfera⁷⁶ de Milton Santos, afirmam que a música faz parte dessa categoria como uma das produções que representa a cultura de uma sociedade, no qual o espaço é organizado a partir de si mesma, pois ela se materializa formando territorialidades musicais e identidades sociais. Para os autores, o Udigrudi teria sido responsável pela criação de uma paisagem cosmopolita na cidade do Recife, agregando aspectos regionais a outros nacionais e internacionais, e poderia ser caracterizado como fenômeno contracultural, pois denunciava, por meios de suas questões artísticas, os abusos da ditadura.

Apesar de ter sido um importantíssimo para a cena cultural recifense, a questão é que esse fenômeno era claramente ligado a uma classe média intelectualizada, que possuía alguns acessos materiais e culturais diferentes do que podiam galgar os jovens de realidades periféricas da cidade. José Teles (2000) destaca um festival com entrada franca (pois não havia objetivo de faturar) realizado em 1972 em Fazenda Nova – distrito do município do Brejo da Madre de Deus, localizado a aproximadamente 200km da capital – que fora produzido por estudantes da UFPE e da Sociedade Teatral de Fazenda Nova, na qual teriam sido distribuídas grandes quantidades de ácido lisérgico diluídos em Ki-Suco para o público presente.

Porém, mesmo que o Udigrudi conservasse algumas características caras a outros fenômenos contraculturais, se considerarmos apenas a distância da capital, por si, isso já representaria um entrave para a participação dos menos abastados. Ademais, acessar a

⁷⁵ O Woodstock teve participação de 29 atrações entre artistas e bandas. Muitos deles não tiveram tempo de despontar em vida, considerando que morreram extremamente jovens, quase todos de overdose, a exemplo de **Jimi Hendrix** e **Janis Joplin**. Outros artistas e bandas permanecem ativos até os dias atuais, com períodos de interrupção em suas trajetórias.

⁷⁶ Psicoesfera é um conceito criado por Milton Santos, referindo-se a um conjunto de crenças, desejos, hábitos, linguagem, sistema de trabalho e valores culturais que caracterizam uma determinada época (Santos, 1988). Poderíamos utilizar outras analogias com a definição proposta de um autor. Por exemplo, a cultura de uma época, considerando a definição que utilizamos neste trabalho.

universidade pública na década de 1970 era algo intangível para a imensa maioria dos jovens brasileiros. Manter-se nela, então, considerando as dificuldades da população periférica, tornava-se quase impossível. O teatro, mesmo tendo se tornado mais democrático, ainda é uma realidade muito distante dos estamentos sociais mais baixos. Enquanto isso, afirma Teles (2000) que a grande imprensa da cidade vivia meio apartada daquilo – sabia que estava acontecendo algo, mas não fazia ideia do que era.

Os jovens que podiam acessar um conhecimento que lhes daria chance de melhores colocações no mercado ou mesmo aqueles que poderiam se aventurar pela vida artística, em sua maioria, possuíam uma estrutura mínima familiar que lhes podia fazer galgar esses espaços. Não estamos, porém, afirmando que a classe média era um todo homogêneo, porque, longe disso, em muitos casos, um emprego bem remunerado no setor privado garantia certa qualidade de vida à família. O mesmo poderia acontecer caso o grupo familiar fosse proprietário de algum tipo de empreendimento comercial, todavia a perda de qualquer uma dessas ocupações causava uma deterioração quase que imediata nas condições de vida.

Acerca dessa questão, Fred Zero Quatro relata que:

Meu pai foi comerciante nos anos [19]60 e [19]70 e tal, a loja faliu no final dos anos [19]70. Eu entrei na faculdade e eu ia de carona, tinha dinheiro nem pra passagem. Chico Sá me arrumou meu primeiro emprego [...]. Era aquela recessão dos anos 80. Porra, a gente andava no centro do Recife aqui, foi quando veio aquela história de quarta pior cidade do mundo⁷⁷, terra arrasada. Foi um pouco parecido com aquele período da pandemia, onde a gente via as famílias na rua e tal. Chico Sá uma vez, era dia de prova, ele me viu quase chorando numa escadaria do Centro de Artes (UFPE). Ele ficou ali comovido. Eu disse “cara, eu não tenho condições de fazer prova, que eu não tomei nem leite quando sai de casa”. Essa era minha posição de classe média. Meu pai faliu, vivia num emprego de favor porque conheceu uma galera da Câmara de Jaboatão e aí ele virou assessor. A Câmara passava seis meses sem pagar... seis filhos: imagine! Como sustentar seis bocas em casa numa posição dessas? Era tudo fiado, o leite era fiado, o pão era fiado... Era um bairro de classe média, mas, saca? Aí Chico me arrumou um emprego de *freela* como revisor na Comunicarte (Editora). Foi quando eu comecei a ter algum dinheiro[...]. Era uma classe média assim no sentido cultural, mas era um monte de pé rapado, fodido, que não tinha dinheiro pra pagar uma cerveja.

Ou seja, de acordo com o depoente, uma vida relativa tranquila fora transformada numa vida de contingências rapidamente, apenas pela perda de ocupação de seu pai, considerando que na época recaía quase sempre sobre a figura masculina o sustento da casa.

Voltando à questão universitária na década de 1970, aquele espaço era um sonho de consumo distante para jovens que tinham que trabalhar desde cedo para contribuir com a renda

⁷⁷ A história de quarta pior cidade do mundo acontece alguns anos depois, já no início da década de 1990.

familiar, perpetuando-se, em vários casos, nas mesmas profissões que tinham seus pais. Para nós, essa é uma das facetas da condição periférica em países como o Brasil, no qual um sistema colonialista escravista legou um grande contingente de pessoas libertas, mas sem nenhum amparo estatal. Para esses, em sua grande maioria, soçobrou a ocupação de espaços geográficos de difícil acesso, que foram convertidos em territórios paupérrimos, onde o Estado atua de forma ineficiente, quando não se encontra completamente ausente.

No Recife, os subempregos ocupavam a imensa maioria dos moradores das periferias que mal conseguiam garantir a alimentação dos membros de seus núcleos familiares, o que resultava em um grande nível de abandono escolar, além da falta de perspectivas de ascensão social para aqueles jovens que eram alçados ao mundo do trabalho sem preparação intelectual e/ou técnica, restando-lhes seguir o *status quo*, reproduzindo-se, de certa forma, um passado escravocrata nem tão distante.

Em países situados nas bordas do capitalismo, as periferias são ainda mais afetadas pelas relações sociais vigentes. No Brasil do século XX, a modernidade conviveu desde cedo com estruturas arcaicas que se mantiveram, gerando o fenômeno amplamente discutido da ‘modernidade sem mudança’. Quando as relações capitalistas aportaram no campo brasileiro, elas não só não alteraram as questões fundiárias, como também tenderam a causar a dispensa das subocupações que, para o bem ou para o mal, restavam a muitas famílias como única fonte de renda. Esse processo além de adensar o êxodo rural e favoreceu o “florescimento” de favelas nos grandes centros urbanos.

Quanto à história de quarta pior cidade do mundo, algo que tocou muito fortemente o cenário *underground* do Recife, colocamos abaixo um recorte encartado no Fanzine Recifezes de março de 1991, feito, como sempre artesanalmente por meio de colagens para posterior reprodução em fotocopiadoras. A letra da música *Antene-se* do primeiro álbum de **Chico Science & Nação Zumbi** bradava em suas primeiras estrofes:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo

A notícia que foi inicialmente divulgada no jornal Washington Post, após uma análise de uma organização americana chamada Population Crisis Comitee em 1990, rapidamente ganhou as páginas dos jornais locais, sendo amplamente discutida no *underground* da cidade. Interessante perceber que normalmente essa condição está no imaginário desses grupos de forma atemporal, alguns se referindo a ela desde anos anteriores à sua divulgação. Isso

demonstra o quanto foi impactante para aqueles jovens que, para quaisquer dos efeitos, lutavam a seu modo pela melhoria das condições de vida na cidade.

Imagem 29: Recorte do Fanzine Consequência de março de 1991, colando a notícia publicada acerca de Recife ser considerada uma de piores cidades do mundo para se viver.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Voltando às relações sociais no país, mesmo no século XXI, elas ainda são ditadas por costuras sociais de séculos passados nas quais os proprietários de grandes extensões de terra exercem um poder direto sobre as decisões políticas do país. Nesse sentido, a desigualdade se faz um dos grandes fantasmas que nunca permitiu à sociedade brasileira sequer avançar para

um capitalismo estatal menos predatório, que buscasse minimamente a melhoria das condições de vida da classe trabalhadora.

Voltando ao Udigrudi, Teles (2000) diz que ele não chegou a formar um movimento, pois havia pouca troca de ideias entre seus membros. Porém, apesar de dificilmente alguma banda surgida aqui ter emplacado sucesso nacional para além do **Quinteto Violado** e alguns poucos artistas como **Alceu Valença** e **Geraldo Azevedo**, a trajetória de experimentações na musicalidade permaneceu para gerações posteriores. Não apenas o movimento mangue, mas mesmo o *rock* produzido na cidade, seja o *punk*, *metal* ou outros subgêneros, aparece carregado de influências internacionais, bem como da música negra e regional local.

Então acreditamos que a ideia de uma Recife multicultural é sim uma realidade, porém ela tem suas contingências. Para Tomas Tadeu da Silva (2012), a multiculturalidade se apoia num vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito às diferenças e a diversidade. Todavia, é preciso tomar cuidado com naturalização e cristalização de discursos. Para o autor, essa é uma posição liberal, porém o que resta saber é: será que essa tolerância é suficiente costurar para condições de igualdade entre as diversas identidades que compõem um determinado cenário?

Podemos responder abertamente com um sonoro ‘não’. As diferenças de acessos, e não falamos apenas a conteúdos culturais, são gritantes. As condições de vida da cidade multicultural mostram-se extremamente desiguais para quem nasce nas periferias, no que diz respeito a serviços de saúde, saneamento, iluminação pública, mercado de trabalho, educação formal e mesmo atividades culturais.

Ademais, esses melhores acessos também não eram garantia de sucesso no meio artístico. As rádios e a TV brasileira davam pouca ou nenhuma atenção às manifestações advindas da região Nordeste. Nesse sentido, vários dos que tentaram uma carreira musical formando bandas ou se lançando como artistas solo, acabaram descobrindo que o jabá dos grandes conglomerados musicais estava pontado apenas para o eixo Sul-Sudeste, e, mais tarde, na década de 1980, para Brasília.

Nesse período, uma banda conhecida como **Cães Mortos** tentou fazer um som mais pesado na capital pernambucana ainda no final dos anos de 1970, porém, apesar de ter lançado um disco pela gravadora RGE/Fermata, suas músicas foram completamente ignoradas pelas rádios locais (Teles, 2023) que tocavam de tudo menos o que era produzido na própria cidade. Quando artistas locais apareciam no ouvido do povo recifense, eram aqueles que conseguiam alguma projeção nacional, ou em tempos de festas típicas tais como carnaval ou São João, nas

quais o frevo e o forró alcançavam algum espaço. Fora desses ciclos, a imensa maioria dos artistas voltava ao ostracismo, e a programação das rádios era ditada pelas grandes gravadoras.

Como afirma o Teles (2023), nessa época ser músico era ‘viração’⁷⁸ e não profissão. Isso levou vários deles, mesmo aqueles com reconhecido talento, a abandonarem a música e se dedicarem a outras formas de ganhar a vida. O vocalista e guitarrista do **Cães Mortos**, Ibañez, que era paulista de nascimento, mas vivia no Recife, foi um desses. E complementando, mesmo aqueles que continuaram na carreira artística tendiam a dividir o tempo com outras ocupações, ainda que ligadas à cadeia produtiva musical, a exemplo de produtores, técnicos de som e palco, donos de pequenos estúdios, dentre outros.

Alguns músicos da cidade, por outro lado, acabavam por tentar a sorte tocando em bares e casas noturnas, quando muito, conseguiam ser contratados para acompanhar alguma banda ou cantor(a) de relativo sucesso local ou regional. Apesar da música apresentar uma complexa cadeia produtiva, a visão difundida nos casos de grande expressão, acerca de artistas terem vida fácil, é puro romantismo sem nexos com a realidade material.

Ainda hoje, profissionais diversos ocupados nesse segmento no Recife, não raro vivem às penúrias, garantindo por vezes uma parca renda para ser dividida durante o ano inteiro, na ocasião de algum evento financiado pelo poder público, ou, como dito anteriormente, nos festejos de época.

Ainda devemos considerar que mesmo os artistas com alguma projeção local e regional, frequentemente estão a se queixar da perda de espaço nessas comemorações sazonais. Uma continuidade histórica, que pode ser detectada quando se analisa as últimas quatro décadas da capital pernambucana, é que os músicos locais continuam a se digladiar por reconhecimento e espaço. Muitas vezes ‘estouram’ fora do Estado para só depois serem reconhecidos aqui. Vivem às minguas em rádios e eventos locais, e quando são contratados para as festas populares organizadas pelo poder estatal, recebem caches absurdamente menores do que algum grande nome nacional.

É possível observar que essa cadeia produtiva está invariavelmente ligada aos patrocinadores. Já há algumas décadas, várias festas são fomentadas pelas grandes cervejarias do país, sejam elas de origem nacional ou internacional e mais recentemente pelas casas de apostas online, conhecidas bets. São essas empresas que ditam boa parte da programação, ficando por conta de suas indicações os artistas que ocupam palcos principais, bem como

⁷⁸ Termo utilizado para indicar trabalhos informais de maneira geral, sem garantia de continuidade e sem direitos trabalhistas.

aqueles que recebem os maiores cachês. A solução encontrada por alguns poderes públicos (considerando tanto o Estado de Pernambuco, quanto sua capital e municípios diversos) na ocasião de comemorações de época, foi a criação de palcos secundários, nos quais tenta-se acomodar outros artistas, defendendo-se assim a ideia de multiculturalidade. Mas, a dificuldade para se viver como músico é real e mesmo os artistas com certo apelo local e regional acabam por depender do financiamento público para se manterem nessa ocupação e conseguirem pagar a cadeia produtiva necessária para que esses eventos ocorram.

Se em anos recentes essas dificuldades podiam ser sentidas, a década de 1980 pode ser considerada o suprassumo das adversidades. Teles (2000, p. 232) afirma que o caderno C do *Jornal do Comércio* convocou à sua redação, integrantes dos grupos de maior destaque dentro da cena *underground* de então. Compareceram alguns como **Câmbio Negro H.C.**, **Mundo Livre S/A**, **Órion**, **N.D.R.**, dentre outras:

Foi um debate confuso. Mas dele, se não veio a luz, pelo menos deu uma ideia das dificuldades enfrentadas pelos grupos. A falta de espaços foi uma queixa generalizada; a inexistência de produtores interessados em contratar bandas de rock, mais uma. Consultados, os produtores, acostumados a lidar com a MPB ou artistas populares, alegaram que ficava muito difícil conseguir patrocínio para um grupo local porque este não possuía um público definido que garantiria o investimento. “Cantar pra quem?”, perguntavam-se todos. Além da falta de platéia, as emissoras de rádio se recusavam a tocar demos, que consideravam de má qualidade (a bem da verdade, a maioria era).

A despeito dessa passagem relatada pelo autor – que por sinal, enquanto jornalista do referido periódico, sempre fomentou essa cultura roqueira – uma cena começara a se formar. A obra supracitada explora bastante os bastidores do Caderno C do *Jornal do Comércio*, que buscou na cultura local a sua razão de existir, cobrindo vários dos eventos que inclusive servem de base para o livro *Do Frevo ao Manguebeat*, a partir de várias passagens e trechos de publicações do referido periódico.

Pensando o cenário nacional, o que podemos afirmar é que o *rock* recifense – composto pelo *punk*, *metal*, algumas bandas covers de *pop rock/hard rock*, bem como das experimentações que marcaram o Udigrudi e, posteriormente o manguebit – era muito diferente do *rock* carioca e brasiliense preferidos das grandes rádios. Ele se assemelhava, em termos de agressividade e ideologia, com as bandas do ‘baixo clero’ paulista. Não era, de fato, uma música palatável para o que as rádios veiculavam naquele momento.

Ainda assim, já no final da década de 1980 e início dos anos de 1990, algumas poucas radiodifusoras se aventuraram em dar espaço a essa cena, que a duras penas foi angariando público, tanto na classe média – por aqueles que já estavam “de saco cheio” da repetição das

músicas comerciais – quanto nas periferias, onde havia uma gama de jovens insatisfeitos e excluídos, portando uma raiva monstruosa das exclusões às quais eram submetidos diariamente. Nesse cenário, aos poucos passou a se compor um mosaico estranho numa aventura de transformar uma cidade conservadora em um dos mais potentes polos do *underground* nacional.

Nesse sentido, acerca dessa composição, Paulo André relata que:

Eu vendi muito na minha loja [o disco do Câmbio Negro HC – Espelho dos Deuses], porque todo moleque que entrava na loja e a loja era nas Graças, então ia muito moleque de classe média, que morava por ali, mas a galera saía de vários lugares, porque eu tinha escrito pra Rock Brigade. Eles me deram uns anúncios na Rock Brigade em contrapartida porque nunca me pagaram nada pelas fotos nem pelas matérias. Aí, a galera via os anúncios e ia bater na loja. Então ali eu comecei a frequentar tudo, e o Câmbio, qualquer moleque que chegava na loja eu empurrava o Câmbio, uma banda daqui, da cena...

Como é possível ver no depoimento de Paulo André, em 1990, quando havia pouco tempo em que a Rock Xpress tinha sido inaugurada, parte da classe média também passara a se interessar pela cena local *underground*. As diferenças entre os anos de 1980 e a década seguinte são bem marcantes. Podemos afirmar que na última década do século XX, Recife passou por uma verdadeira revolução cultural, em grande parte por causa do movimento mangue, assim como pelo início do Abril pro Rock. Os *punks*, apesar de alijados da primeira edição do festival – que buscava em seu início uma programação mais voltada à cena nascente do manguebit, mas que aos poucos foi se tornando um celeiro para bandas de *hardcore* –, encontravam naquele espaço um meio de divulgação de sua arte. Teremos um subcapítulo dedicado apenas aos festivais como componentes dessas identidades e sociabilidades.

Enfim, respondendo ao questionamento do começo desse subcapítulo, o Recife é uma cidade que apresenta elementos diversos de uma multiculturalidade musical e artística, mas, que por sua vez, encontra-se assentada em um signo de desigualdade que vem de vários pontos, seja nas condições materiais de existência dos artistas, seja no fomento público que eles conseguem ou não acessar, além da quantidade de espaços (in)disponíveis para exibição da sua produção e projeção nos veículos de difusão e, principalmente, em relação ao seu público afetivo.

A cidade, então, pode ser concebida como um *locus* de disputas diversas entre os inúmeros segmentos sociais que a compõem. Portanto, a condição periférica não pode ser entendida apenas pelas concepções de mundo do trabalho, mas precisa e deve ser pensada também no acesso cultural pelas duas vias, ou seja, tanto pela produção, quanto pelo consumo. As condições de produção da classe artística são um campo de lutas que se circunscreve em um

importante lugar de análise para pesquisadores de áreas diversas. Já as relações de consumo tem sido objeto de importantes estudos nas últimas décadas. Algo que precisa ser explorado é como se dão as condições para que o consumo possa ou não ser exercido.

Contudo, nesse cenário, alguns ‘loucos’ cidadãos teimaram em se esgueirar pelas brechas, abrindo gradativamente os espaços para realização daquela odisseia roqueira que ia cada vez mais ganhando adeptos espalhados pelos bairros do Recife. A questão a se dizer é que o *rock* – mesmo tendo um público consideravelmente menor que outros estilos musicais que circulavam na juventude, principalmente periférica – foi galgando ‘na base da porrada’ literalmente o direito de formar identidades que estavam entrelaçadas com problemas sociais diversos.

Por assim dizer, o *punk* e o *metal*, por aqui, caminharam muitas vezes de mãos dadas. Há que se enfatizar que esse *metal* não era o melódico⁷⁹, que começara a ficar famoso mundialmente e tinha no **Viper** e depois no **Angra** seus maiores expoentes nacionais, acabando por influenciar a formação de algumas bandas com essa premissa também em Pernambuco a partir da década de 2000.

Normalmente, o *metal* que por vezes se unia ao *punk* era sempre o mais extremo. Apesar de alguns *shows* que começaram a aparecer nos anos de 1990 no Recife apresentarem um público considerável para uma capital no Nordeste do país, o *metal* ‘made in PE’ seguia na mesma dificuldade do *punk* para conseguir seus espaços. Algumas bandas locais chegaram a abrir shows para medalhões nacionais e internacionais, quando os produtores passaram a entender que havia uma cena roqueira ávida por esse tipo de atração na cidade.

André Loreno relata, por outro lado, que essas situações nem sempre passaram ao largo de conflitos: “Não rolava não, das antigas era punk de um lado e metal do outro, só não tinha treta, mas nem sempre dividia o mesmo espaço, não frequentavam o mesmo espaço, podia se bater por perto, mas hoje é muito diferente [...]”.

Ainda assim, lembramos que, por vezes, os *punks* não começaram a gostar de *rock* pelo subgênero que depois adotaram como sonoridade e ideologia de vida. Nesse sentido, a diáde

⁷⁹ *Metal* melódico é um subgênero que costuma ser menos agressivo que variantes como o *thrash metal* e o *death metal*, sendo muito influenciado pela música clássica. Muitas vezes também chamado de *power metal* é um estilo basicamente europeu, com muitas referências a um passado medieval de reis e rainhas, também sendo calcado, por vezes, na fantasia, evocando obras de fantasia diversas, com dragões, orcs, elfos e figuras mitológicas. Ainda nessa cadeia, podemos falar do *symphonic metal*, por vezes influenciado pelo gótico, por vezes pelo *power metal* e também pelo *death metal*, no qual se destacam vocais sopranos femininos, às vezes divididos em duos com vocais guturais masculinos. Esse último aborda um amplo leque de temas que variam desde problemas existenciais até obras conceituais como óperas. De certo, em Recife, esse estilo foi muito consumido por parte da juventude roqueira, mas pouco praticado como produção artística.

formada por algumas bandas nacionais sendo elas o **Angra** e o **Sepultura**, além de grandes medalhões internacionais como **Slayer**, **Metallica**, **Iron Maiden**, **Judas Priest**, **Black Sabbath**, **Morbid Angel** dentre outros, foram muitas vezes a porta de entrada para o mundo do *rock* de boa parte da meninada cheia de espinhas nos anos 90. Outros grandes nomes do *hard rock*, tais como **Guns n'Roses** (que em seu início apresentava influência do *punk*) e do *grunge* como **Nirvana**, **Pearl Jam**, **Alice in Chains** e **Soundgarden** etc. também apareciam nas camisas pretas mais à frente, nos anos de 1990.

No depoimento de Ailton Guerra, baterista, é possível perceber isso: “nessa pegada também eu passei pelo *thrash metal*, Slayer, porque aí eu tinha relação tanto com os *punks*, conversava com os caras, quanto com a galera que gostava de metal [...]”. Questionado sobre como tomou contato com essas músicas, ele relata que nessa época havia muitas coletâneas e que elas eram melhores do que discos de uma banda única, pois era possível travar contato com várias músicas. O que vai ao encontro do que fora relatado por Fred Zero Quatro, acerca da importância desse tipo de material para os jovens que gostavam de *rock*.

Mas, os que se aprofundavam em sons mais pesados, acabavam por considerar o *hard rock* como *poser*, dada a sua relação consonante com o mercado, e acabavam por procurar nichos menores, inclusive, o *punk* os permitia sonhar em ter suas próprias bandas.

É preciso considerar, para todos os efeitos, que havia desde os anos de 1970 algo se formando na cidade no que tange ao *rock*. Ainda meio desconhecido, principalmente, como afirma Teles (2000), com pouca capacidade produtiva, mas que não era um problema unicamente recifense. Em geral, o Brasil estava muito aquém em relação ao cenário internacional, em termos de qualidade de gravação e na indústria fonográfica como um todo. Além disso, os estúdios não eram preparados para trabalhar e mixar sonoridades com as particularidades de versões mais agressivas do *rock*, resultando em registros com baixíssimo padrão musical.

Ainda hoje, podemos afirmar que em uma cidade com uma potência considerável de gerar talentos nos mais diversos estilos, existe uma dificuldade real em relação à ausência de uma cadeia produtiva profissionalizada, fazendo com que muitos artistas gerados localmente adotem o Sudeste do país como moradia para a partir de lá se irradiarem para outros espaços. A carência vai desde estúdios, até empresários e produtores locais que arrisquem opções diferentes do *mainstream*. Todavia, se considerarmos as regras de mercado, é uma opção compreensível.

A questão da diferença de realidades pode ser notada no depoimento de Ailton Guerra, quando diz que por ocasião da turnê do primeiro disco do **Matalanamão** em São Paulo:

Foi uma viagem da porra, a gente passou três meses em São Paulo, só que quando a gente voltou de São Paulo, a coisa cai né? Você tem uma realidade totalmente diferente de Recife, a gente fez assim, quando voltou pra cá, foi quase uma depressão, a gente passou aqui meses e meses sem fazer porra nenhuma, bicho, a gente foi fazer quatro shows em São Paulo, a gente fez doze, inacreditável isso. A gente tocava em vários lugares para públicos diferentes.

Nesse ponto, podemos nos deparar com um problema um pouco paradoxal: se o *punk* é contrário ao mercado, por que isso deveria ser um problema?

Entendemos essa questão como uma dialética. Os *punks* questionam hierarquias diversas, e o mercado atua como sustentáculo dessas estruturas de poder. Em geral, porém, eles não são avessos ao desenvolvimento técnico, desde que ele possua uma relação de equidade e respeite seus preceitos. Então, podemos considerá-la, como tendo na base uma dualidade. Os *punks* há muito perceberam que a cultura mercadológica pode fazer suas ideias chegarem a lugares mais distantes, mas também há aqueles que se mantêm apartados, pois não suportam essas relações. Algumas bandas, por exemplo, são obrigadas a mudar de nome para se tornarem mercadológicas, por fazerem referência a questões que são tabus na sociedade ou mesmo outros motivos, como modificar o teor de suas letras.

Há aqueles que aceitam, há os que não. Não há juízo de valor quanto à trajetória de cada artista, grupo ou conjunto musical. Essa questão serve apenas para refletir que *punks* não possuem um pensamento homogêneo em todos os níveis. Isso, inclusive, pode ser motivo de atrito entre eles, gerando discussões entre quem é ‘mais ou menos *punk*’. Pensamos que criar uma escala para medir quais atitudes ou comportamentos entre grupos estão mais ou menos dentro de um espectro *punk* parece sem sentido. Preferimos acreditar que dentro daquela cultura há estratégias diferentes para lidar com o entorno social e com o mercado, todas elas válidas.

Para alguns, viver da produção de sua arte musical é um objetivo, para outros, professar uma visão mais hermética em relação ao conjunto social também é uma forma de estratégia dentro de sua experiência. Em suma, como afirmou André Dranze em depoimento, “ninguém tira o *punk* de ninguém”. “Cada um tem o seu universo de *punk* pra poder viver, cada um tem a sua história, a sua identidade como *punk*, ninguém vai mudar isso de ninguém. Um vai ter uma visão do *punk* mais sonora, ou mais radical feito a gente, ou mais artística”.

Então os usos e as estratégias que variam desde a completa aversão à cultura mercadológica, até ganhar cifras extensas utilizando-se da sonoridade – apesar dos conflitos

que isso causa – são componentes que existem desde as origens do *punk* e fazem parte de sua trajetória, que, a depender de quando se localiza seu início, já duram mais de meio século.

Ainda assim, resta a afirmar que ser artista no Recife é ainda nos dias atuais, assim como o era na década de 1970, um desafio. Para o Sudeste, principalmente para a capital paulista, escoam boa parte, se não a maioria dos cérebros que produzem cinema, arte, música na cidade. Como afirma Ailton Guerra, viver de música em Recife é “esperar por um carnaval da vida, por um FIG da vida, um festival de inverno desses da vida, porque se não for isso é uma lacuna”. É migrar ou arranjar outra forma de se sustentar, para inclusive manter a música como atividade secundária.

Considerando o exposto acima, podemos afirmar que no Recife havia uma vida cultural pujante desde os anos de 1970 e início dos anos de 1980, porém, ela era privilégio de poucos, sendo esses alguns abastados e outros que, por conhecimento ou amizade, conseguiam ingressar nesses ciclos, mas às periferias restavam os ritmos locais oriundos da tradição negra ainda que encarados pelo aparato estatal como formas simbólicas inferiores e dignas de serem violentadas.

Ainda assim, como relatado por integrantes da **Nação Zumbi** e da **Devotos**, a ideia por trás do carnaval multicultural teve também influência de uma das fundadoras do movimento mangue, assim como outro grupo do movimento *punk*. Podemos ver que existe uma base real acerca da ideia de multiculturalidade, ainda mais quando levamos em consideração os ritmos advindos de matrizes dos povos que formaram o tecido social do Brasil desde tempos coloniais.

Porém, isso se dá com desigualdades e assimetrias na hora de definir cachês e os tamanhos dos espaços ocupados, principalmente quando consideramos o apelo outras sonoridades advindas do *mainstream* brasileiro, que costumam abocanhar partes expressivas dos recursos destinados ao acontecimento dessas festas. Não deixa de ser interessante, porém, perceber que até o *punk rock* virou carnaval no Recife, que é uma cidade *sui generis*, quando transforma qualquer coisa em parte da sua festa principal.

4.5 – Não somos ilhas

Eu sou quem sou porque somos nós
 Não somos ilhas, não somos nós
 Respeito aos outros, nós somos nós
 Não somos ilhas, não somos nós

Compaixão, empatia
 Respeito aos outros, nós somos nós
 Não somos ilhas, não somos nós
 Sou quem sou porque somos nós

Unidade, conexão
Igualdade, união

Ubuntu, ubuntu
Ubuntu, ubuntu

(Música Ubuntu – Cambio Negro H.C., 2018)

Retomando Hall, identidade é um termo complexo, e que, apesar de potencialmente ultrapassado, não surgiu nada diferente nos últimos anos que possamos usar para tecer esse tipo de reflexão. A identidade é uma tentativa de organizar a caótica vivência humana em grupos que se comportem de maneira pelo menos parcialmente uniforme, ancorados em valores tais como um passado comum, memórias e experiências partilhadas, além de um senso de comunidade. Todavia, o autor entende que no final do século XX, essa questão já não tinha bases fixas, pois era entendida como uma sutura entre discursos diversos que o indivíduo precisava assumir no decorrer de sua experiência.

Ainda assim, é possível perceber, decorrido o primeiro quartel do século XXI, que discursos como nacionalismos e patriotismos continuam fortes e não raro, ainda levam a práticas xenofóbicas e conflitos armados, tal qual ocorreu no decorrer do século passado. Ousamos dizer que a identidade é um conceito mutável de acordo com outras conexões históricas fazem parte do jogo social. Em períodos de crise, a análise tende a necessitar de mais complexidade, pois os parte dos indivíduos parece retornar à necessidade de bases que os mantenham em solo firme.

Então, o tipo de identidade ou (as identidades) que atribuímos aos *punks*, podem ser definidas primordialmente pela ideologia que carregam, e essa, por sua vez, assenta-se antes pela repulsa aos valores tradicionais socialmente eleitos, os quais demais indivíduos de um corpus social tendem a se apegar para se estabilizar quando em períodos de ameaça – do que por uma suposta identidade padrão bem definida e bem delimitada.

Obviamente, um fator primordial que identifica esses grupos refere-se ao gosto pela música *punk/hardcore*, em alguns casos estando presente as diversas variações do subgênero como *anarcopunk*, *crust punk*, *pós-punk*, *thrashcore*, *crossover*, *grindcore* etc. Ainda assim, anteriormente definimos que a sonoridade *punk* pode ou tende a ser usada também muito longe de outros valores propagados por esses grupos. O *hardcore*, principalmente, é um subestilo usado, muitas vezes, por grupos que estão começando sua trajetória pelo mundo da música. Poderia até ser descrito como uma primeira entrada antes de definirem sua identidade musical, que pode ir para bem distante disso.

A sonoridade *hardcore punk* aparece, por vezes, mesclada com *hip hop*, *metal*, *manguebit* e, por mais estranho que possa aparecer, com *MPB* e *samba*. Essas experimentações podem ser melhor observadas nos dias atuais, mas o grupo **Mundo Livre S/A**, de Fred Zero Quatro, já tocava *hardcore* misturado com *samba* desde seu primeiro disco *Samba Esquema Noise* de 1994. Hoje, a banda **Francisco El Hombre**, formada em 2013 na cidade de São Paulo por irmãos mexicanos naturalizados brasileiros, realiza músicas que podem mesclar *pop rock*, *punk rock*, *MPB*, música mexicana e música folclórica em um mesmo disco. Não raro, o grupo abre rodas de pogo em algumas músicas de suas apresentações ao vivo. Isso não é uma exceção, pois grupos como **Planet Hemp** e **Faces do Subúrbio**, ambos advindos do *rap*, usaram e abusaram do *hardcore* em seus primeiros lançamentos, mas estão longe de serem os únicos.

Porém ao definir essa questão, conforme suas ideias, Fred Zero Quatro diz que após o *rock* ser transformado em mercadoria, os *punks* acreditavam que:

Quando os dinossauros do rock tinham aviões próprios, uma galera chegou e disse o rock n' roll tem que voltar a ser underground[...]. Se a gente hoje tem um sentimento de identitarismo muito forte, isso começou lá no rock n' roll, de assumir, empoderar. Então o punk é uma volta ao underground, uma volta a esse sentimento de antissistema, de ser outsider. De ser uma contracultura. Embora tem uma vertente no punk, nesse livro de Antonio Bivar, que o punk tem que ser o veneno na máquina...

Em outras palavras, apesar de boa parte do *punk*, por vezes, negar completamente as o contato com o mercado da música, a posição do depoente é questionar o sistema por dentro. Isso, por outro lado, demonstra o quanto – mesmo que alguns grupos mais herméticos considerem um abuso – ninguém é dono daquele subgênero musical, muito menos de sua ideologia.

Nessa linha de pensar as experimentações realizadas com a sonoridade *punk*, durante os anos de 1996 a 2001, o **Sheik Tosado**, grupo formado na efervescência manguebit, realizava misturas musicais que variavam entre *hardcore punk*, *frevô* e *maracatu*. A banda teve curta duração, porém, chegou a tocar no terceiro Rock in Rio, mas vale lembrar que em uma de suas composições do único álbum lançado, a banda declarava “hardcore brasileiro é frevo!”⁸⁰, nada mais recifense que isso.

Por fim, identificamos alguns grupos identitários, os quais vamos separar por bases geográficas da cidade, por apresentarem características comuns entre seus membros.

⁸⁰ No ano de 2022, o vocalista do Sheik Tosado, China, lançou em seu canal no Youtube, uma versão da música “Hardcore Brasileiro”, com uma orquestra de frevo como instrumental, unindo imagens de *punks* e brincantes de frevo no carnaval olindense.

Obviamente essa é uma repartição apenas para efeito de classificação, mas um indivíduo *punk* de um dos grupos elencados poderia se enquadrar em algum outro sem muitos problemas, apenas pelas posturas adotadas ao longo de sua trajetória.

Em todo caso, essa não deixa de ser uma separação válida, considerando que as relações pessoais e sociais mais próximas entre os coletivos nos quais essas identidades se formaram, na maioria dos casos, era justamente com aqueles cujos contatos cotidianos ocorriam no cara-a-cara. Ainda assim, esses grupos não eram/são isolados, compartilhando espaços, eventos, e também trocando informações entre si.

Para quaisquer efeitos, existe uma política oficial de separação de bairros por Regiões Político Administrativas, portanto, nossa definição de grandes grupos identitários não se guia exatamente pelas RPAs, sendo a divisão baseada nos resultados da pesquisa. É preciso considerar que existia um escoamento para outras cidades da região metropolitana no contato entre esses grupos, principalmente considerando que no início os *punks* se reuniam em três ou quatro locais que eram pontos principais no centro do Recife (Beco da Fome, pátio da Casa da Cultura, Cinema Veneza), além do bairro de Prazeres em Jaboatão dos Guararapes, onde ficava o Prazeirinho.

4.5.1 – Grupo I – Zonas noroeste/norte

Moramos, não esqueça, esse é nosso ninho
 Quem nunca ouviu falar do Alto José do Pinho
 Subúrbio de Recife, Zona Norte, urubu
 Se for discriminar vai tomar no cu!!!

De cultura muito rica, alienação também
 Vadiagem, “papudinho”, o céu é mais além
 Futuro social, as crianças são o caminho
 Falem bem ou falem mal
 Somos do Alto José do Pinho

Queremos igualdade social
 Sabemos que este mundo está um caos
 Mas temos a vontade de viver
 Temos a vontade de vencer.
 (Música Nosso Ninho – Devotos, 2022)

“Não tenho grana não, mas vou te ajudar,
 a mãe de Cannibal, baixo do caramba”.
 (Ailton Guerra).

Um desses grupos estava na zona norte/noroeste (segundo a definição oficial), da qual o Alto José do Pinho era o principal ponto de encontro e lócus de produção, mas que incluía

outros bairros Recife e Olinda. Esses *punks*, por sua vez, estiveram quase sempre centrados em problemas comuns às comunidades periféricas das quais faziam parte, além de questões identitárias, mas que, por outro lado, comungavam com a herança trazida pelos primeiros moradores daquelas localidades.

Voltando à questão das bandas, mesmo que as letras de suas músicas nem sempre girassem em torno desses temas, como no caso do grupo **Matalanamão** – cuja maioria das composições de seus álbuns trata de temas acerca da adolescência e juventude masculina, sendo apelidados jocosamente de *pornô punk* – os integrantes da banda se uniam aos outros músicos do Alto José do Pinho para realização de ações sociais visando à melhoria daquela comunidade.

Neilton da **Devotos** relata que:

Na verdade, a gente começou a ver que o Alto José do Pinho terminava sendo uma síntese do que acontecia nos outros bairros. Um poeta chamado Carlos Cavalcante, que não tem nada a ver com o movimento punk, poeta de Olinda, não muito conhecido, mais recluso e tal, lançou poucos livros – ele fez essa observação. Ele fez um poema chamado ‘Alto José do Pinho’, que coloca que o Alto José do Pinho é uma síntese de outros altos, ou seja, sintetiza outros morros, outros subúrbios, ou seja, o que acontece aqui, paralelamente acontece em outros lugares. A partir daí, a gente começou a enxergar, o que acontece com a gente enquanto morador de subúrbio, acontece com outras pessoas que não têm nada a ver com o movimento punk: sofrer do mesmo mal, das mesmas mazelas, mesmo preconceito e por aí vai. [...]. Aí aconteceu de a gente tomar como influência o próprio bairro. Isso foi massa porque, quando a gente começou a fazer o circuito punk dos anos [19]80, a gente já tinha criado uns seguidores, pessoas que saíam de seus bairros para ir com a gente pra outros bairros tocar e essas pessoas eram do Alto José do Pinho. Saia uma turma. Inicialmente era só nós três, depois quatro, cinco seis, sete, oito, dez pessoas, indo pra outro local para fazer shows do circuito punk e essas pessoas também começaram a se influenciar. Uma delas foi Adilson, que era vocalista do Matalanamão, que era outro contexto. As letras não tinham esse cunho social que nós temos. Já o Faces do Subúrbio também participou, porque já tinha o movimento hip hop, do rap daqui, mas a gente se encontrou e eles passaram a frequentar nossos points e nós os dele, aí começou a ter esse elo. Quando a gente começou a ter contato com os caras do movimento mangue, os fundadores mesmo, do manifesto, no caso Chico, Mabuse, Zero Quatro, Bactéria e todos os outros, a gente viu que tinha uma afinidade sonora e de influência. Eles também tinham a influência que a gente tinha do punk. A gente terminou preservando mais isso, enquanto eles pulverizaram mais.

Como é possível observar na fala do depoente, essas comunidades, favelas, altos, morros e subúrbios compartilhavam dores e angústias comuns. Além disso, eram também locais de manifestações culturais diversas, com influência muito forte da cultura negra, mas não só. Porém eram territórios envoltos em questões ligadas ao tráfico de drogas, pobreza, dificuldades de acessos básicos a serviços de saúde, iluminação pública, transporte, além do preconceito sofrido por ser morador dessas localidades.

Nesse sentido, questionamos Ailton Guerra sobre o porquê do Alto José do Pinho ter se tornado conhecido pelo *punk rock* e não por outros ritmos mais tradicionais da cultura pernambucana, situação na qual o depoente relata que:

Olha, eu vou descrever pra tu o cenário. Primeiro o nosso cenário era miserável. Eu não vou aqui pintar o Alto José do Pinho de bonitinho, mas nem a pau. Além de miserável era um cenário hostil ao que a gente queria fazer. Recebemos preconceito e discriminação da própria comunidade. Eles vinham e chamavam a polícia pra a gente. Várias vezes levei vários ‘baculejos’ cada um pior que o outro [...], mas tem o fato de a Devotos ter nascido lá. Tem um fato engraçado, a gente chegou a ser chamado de Seattle⁸¹ miserável, porque a gente tinha 11 bandas, mas a gente era muito pobre, a gente dividia baixo, guitarra, se um comprasse um prato (de bateria) era uma alegria [...].

Foi tudo conseguido com muito esforço e a gente tinha um cenário tosco, pobre, violento, mas a gente fugiu das estatísticas. O Alto chegou a um tempo, em que todo final de semana era homicídio, e a gente fazendo show. Eu particularmente me sinto triste, quando lembro que a gente fazia um show, alguém chegava no outro dia e dizia “derrubaram fulano”. Às vezes logo depois do show “derrubaram sicrano”.

[...]

Eu acho que eram as nossas ideias, as ideias de mudança, faça você mesmo, a gente trazia as ideias da ideologia punk. Não alimente parasitas, governantes que não fazem porra nenhuma, a gente tinha uma ideia radical pra o lugar.

O que demonstra que a cena que se tornou famosa, vendável aos olhos do público, a mais conhecida em referência ao *punk* e ao *rock* recifense, foi construída dentro de problemas diversos que afetavam a comunidade, mas com uma boa dose de colaboração entre seus membros e entre bandas *punks*, grupos de *hip-hop*, *thrash metal* etc.

Os meninos do Alto chegaram, inclusive, a manter em funcionamento durante mais de uma década uma rádio comunitária, mas que trazia em sua gênese valores vinculados ao *punk*. Como também relata Ailton Guerra:

Quando a Rádio Alto-falante teve seu amplificador queimado, a nossa rádio comunitária, ela passou 12 anos... fazer o que a gente fazia, ela era uma rádio diferenciada. Quando nosso amplificador queimou, aí pintou assim de urubu de vereador pra dar o amplificador pra a gente: “você merecem, tomem aí”, mas a gente mesmo com a rádio avançada, a gente tinha uma ideologia punk. A gente levou pra rádio a ideologia que a gente trazia, então a gente disse: “não”, “mas por que não?”, porque a gente não queria nosso nome na boca de vereadorzinho blá blá blá. E os próprios vereadores falavam no conselho de moradores: “os meninos são foda” [...]. Porque a gente era tosco, punk, a gente carregava isso e isso era nosso escudo!

⁸¹ Seattle, localizada no estado de Washington – Estados Unidos, é o berço do nascimento do grunge, tendo bandas como **Pearl Jam**, **Nirvana**, **Alice in Chains** e **Soundgarden**, mas muito antes, já tinha formado grupos como **Queensrÿche**, que costuma ser bastante citada por bandas europeias de *metal* como influência.

A Rádio Alto-Falante, no momento encontra-se desativada, porém funcionou entre fins dos anos de 1990 e algum momento da década de 2010. Vez ou outra, é reatividade em projetos estudantis. É vinculada ao Movimento Cultural Alto Falante, composto por integrantes de bandas do Alto. Esses roqueiros e *rappers* também atuavam em parceria com o Espaço Cultural Poésis, localizado na rua Vespasiano, mantido por Jailson de Oliveira, e que desde aquela época vem promovendo saraus, rodas de diálogos e também apresentações de bandas diversas da cena *underground*, funcionando ao mesmo tempo como local de gravação de clipes, gigs etc. Vale citar que o Poésis, como é comumente chamado, também dialoga com as outras representações culturais do Alto José do Pinho, tais como *samba*, grupos de *afoxé* e *maracatu*, dentre outros.

Importante ressaltar ainda que, de acordo com o depoente, a rádio foi uma forma deles se comunicarem diretamente com a comunidade, que ainda não entendia qual a proposta de grupos que traziam pessoas diferentes, de outras classes sociais, para acompanhar a cena cultural do bairro, mas que não o viviam em sua plenitude, considerando os problemas com a violência e com as truculentas abordagens policiais, dentre outros vários estratagemas que os residentes dali precisavam desenvolver em seu cotidiano.

Para além da Rádio, um lugar que também deu guarida aos *punks*, foi o estúdio de Lee, primo de Celo da **Devotos**, que ficava na Mangabeira, bairro contíguo ao Alto José do Pinho, só que localizado na parte baixa, no sopé do morro. De acordo com Fábio Seabra, do **Elefante Verde**:

Na época eu tava com o Núcleo Suburbano, então a gente ensaiava num estúdio ali na rua da Mangabeira. Era o estúdio de Lee, primo de Celo da Devotos. A gente ia nos finais de semana pra ensaiar, descobrimos muitas bandas da cena pernambucana e também do Nordeste. Assim, a gente até sabia, conhecia algumas bandas, mas não tínhamos noção do número de bandas. Já encontramos uma cena rolando.

[...]

Ai a partir dos amigos que a gente fez lá, do contato com as bandas que a gente ensaiava, aí a gente descobriu o Câmbio Negro H.C.[...], a Devotos. Inclusive foi Celo quem nos recebeu, junto com um amigo de Nova Descoberta, Jardel. Tava Celo e Cannibal que conversaram com a gente e marcamos um dia fixo para ensaiarmos. Havia muitos posterres de bandas, cartazes de shows. Então tivemos o contato maior com a realidade, com o que o punk sempre pregava, com as ideias.

Depois que a banda **Núcleo Suburbano** acabou, a partir do contato com outras pessoas da cena tais como Mingal (Rosinaldo – baixista/guitarrista), Carlos e Fred, foi fundado o **Elefante Verde**, que completou trinta anos de estrada em 2024. O nome relativamente engraçado faz parte de uma piada interna de amigos, mas acabou por se firmar como um dos maiores expoentes dessa cena *underground* recifense.

Podemos afirmar que, juntamente com o **Ataque Suicida**, o **Elefante Verde** foi uma das bandas que mais fez parte da cena de Peixinhos que é outra das principais formadoras do que intitulamos como ‘Grupo I’. Em todo caso, vamos continuar nos detendo no Alto José do Pinho, tendo em vista que o bairro de Peixinhos será abordado com mais especificidades no item desta tese 4.6, devido a uma situação de excepcionalidade.⁸²

Outro fato inusitado é que apesar do nome, o **Elefante** nunca foi uma banda de escracho, sendo talvez uma das mais politizadas em suas letras, considerando toda essa cena *punk/hardcore* dos anos de 1990 à frente.

Voltando à fala transcrita acima, o depoente demonstra que, para além da música, o contato com a cultura material também se fez importante na consolidação de sua identidade, pois fora no estúdio de Lee, a partir dessas interações auditivas e também visuais, que a ideologia *punk* penetrou com mais força em sua vida.

No que tange à questão da formação identitária, Fábio, vocalista da referida **Elefante Verde**, afirma que:

Eu nunca me vi entre as pessoas que escutam pagode, ou funk, eu nunca me vi entre essas pessoas. Foi com o punk, ouvindo inocentes pela primeira vez e tendo contato com o pessoal do Alto José do Pinho, depois Peixinhos, que eu pensei: “poxa, isso é bom demais”. Eu senti nessas pessoas um calor humano, eu acho que é o que mais me define, essa questão do calor humano. Se não existisse isso, eu não como seria o meu lugar no mundo. É um negócio que moldou a minha vida, moldou a minha personalidade, o que eu sou hoje.

O relato acima, demonstra como a questão da identificação acaba sendo majoritária na da formação da identidade. Além disso, confirma a visão defendida acima sobre a ligação desses dois bairros, como um grupo identitário único.

Por outro lado, Ailton Guerra relata, em seu depoimento, a importância do que foi herdado dos primeiros moradores do Alto José do Pinho em suas formações identitárias. De acordo com o depoente, vários dos pais daqueles garotos atuavam em atividades culturais na localidade, como maracatus e afoxés. Entre eles estavam músicos, costureiras das roupas usadas nos desfiles, dançarinos e dançarinas, cantores e cantoras, mas sempre pessoas envolvidas de alguma forma com a cultura do bairro. Por outro lado, o depoente também destaca que a o *rock*, como música da década de 1980 no Brasil impactou os mais jovens, que aos poucos iam tendo contato com o cenário nacional e internacional, por meio do rádio e da TV.

⁸² Além de Peixinhos estar no limite entre Recife e Olinda, o bairro tem sua área dividida entre as duas cidades. O que causa vários problemas de ordem administrativa, como veremos mais à frente.

O *rock* que estava nas rádios, o *punk* paulista penetrando por algumas brechas e o Rock In Rio de 1985 apresentaram àquela juventude sonoridades diferentes, as quais eles passaram a admirar e foram buscar, mesmo nas contingências, seus próprios meios de consumir e produzir aquilo que começava a inundar o mundo fora de seus locais de origem.

Ainda cabe falar, que para além do Poésis, do já referido Bar do Orlando, e mesmo das ruas e praças, outro espaço que também foi bastante usado pelos *punks* foi o Bom Sucesso Esporte Clube. Outrora conhecido como um clube da ‘elite do Alto José do Pinho’, fora aos poucos, por motivos diversos, se transformando em reduto daqueles jovens, mas também abrigava bailes *funk* que, na época das galeras, gerava verdadeiras praças de guerra após os eventos.

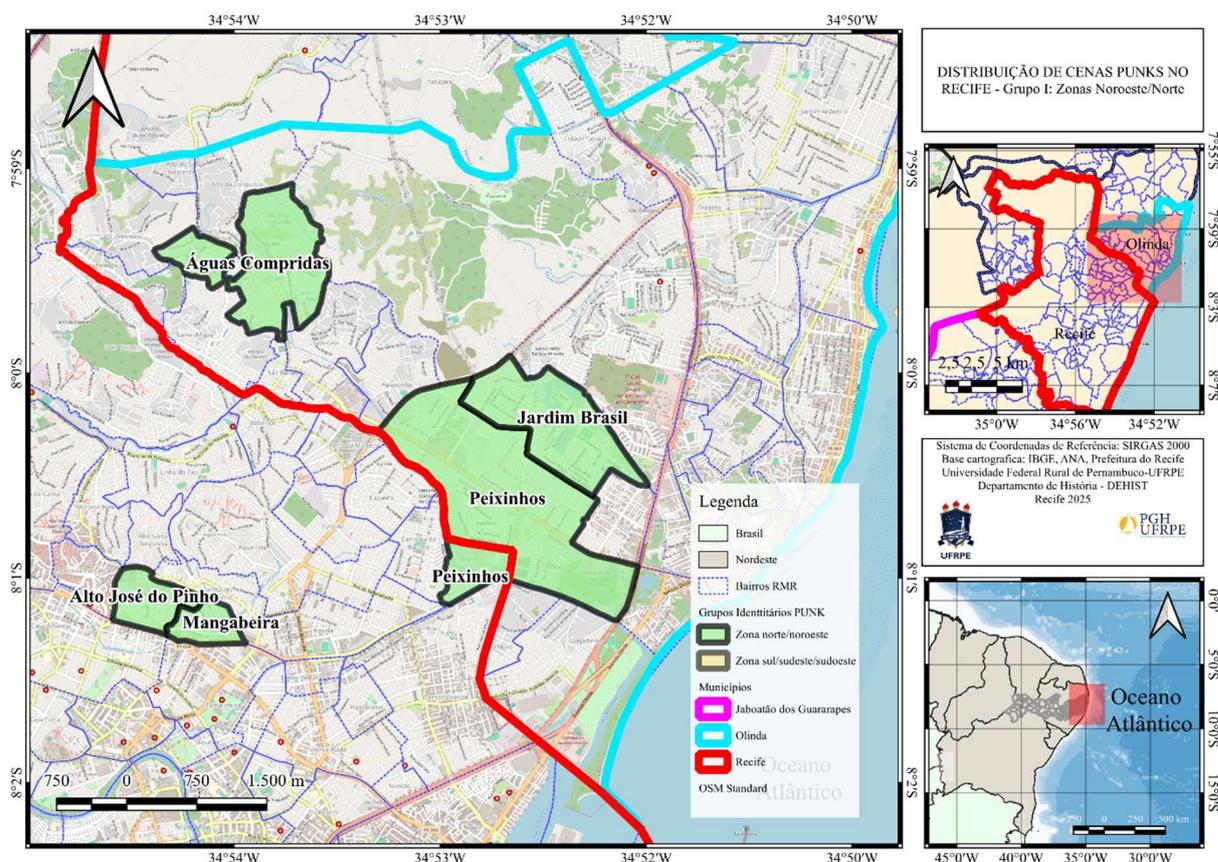
Por vezes é bem difícil separar as dinâmicas que ocorriam entre o fim dos anos de 1980 e a década de 1990, quando falamos de periferia, considerando a coexistência desses grupos diversos que utilizavam seu gosto musical como identidade primária. Nesse caso, uma questão que podia ser observada em qualquer comunidade do Recife eram os jovens das classes mais pobres utilizarem como primeiro marcador identitário o tipo de música que consumiam. Havia roqueiros, *punks*, metaleiros, pagodeiros, funkeiros etc.

No caso do *funk* carioca em específico, ele foi um dos, talvez o maior fenômeno massivo entre os jovens periféricos recifenses no período abordado. Nesses grupos, havia práticas que em alguns casos de assemelhavam aos *punks*, como a pichação só que, nesse caso, sem cunho político. Explicamos que o advérbio de dúvida se deve à ausência de trabalhos mais específicos sobre a influência do *funk* e das galeras dos bairros por eles formadas.

Essa questão, porém, é identificada mais na vivência do pesquisador principal e em um ou outro estudo que cita, mas não explora essa questão profundamente. Todavia, nos relatos coletados no trabalho, não se falou nada sobre a convivência dos *punks* com os funkeiros, o que pensamos então ter sido um fenômeno menos importante para os primeiros, até porque as armas dos *punks* sempre estiveram miradas para as classes média e alta, além do mercado e dos valores conservadores da sociedade.

No mapa a seguir, há a proposição do trânsito que liga as localidades citadas anteriormente, como componentes de um mesmo grupo identitário:

Imagem 30: Mapa das localidades com cenas *punks* nas zonas noroeste/norte do Recife.

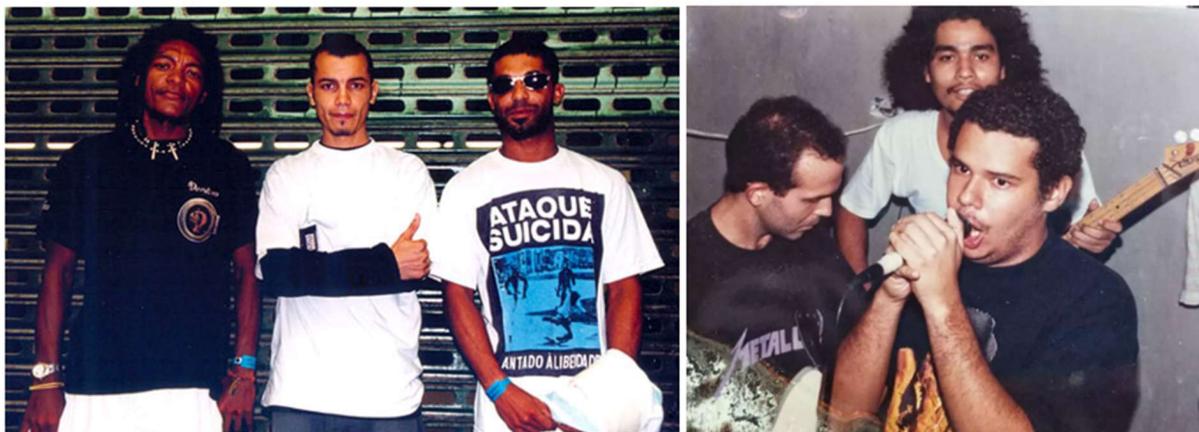


Fonte: Autor.

Como é possível observar, bairros de Olinda como Jardim Brasil, que é contíguo, e Águas Compridas (incluindo seus altos), – cujo trânsito direto a partir da Avenida Presidente Kennedy possibilita um deslocamento sem muitos problemas – costumavam concentrar suas ações no bairro de Peixinhos. Como vamos debater mais à frente, havia uma forte ligação entre esse e o Alto José do Pinho.

Por fim, é preciso falar ainda, que os *punks* deste grupo eram menos ligados nos valores estéticos clássicos. Eram mais identificados visualmente com a cena *hardcore* norte-americana, utilizando-se de visuais mais ‘limpos’, com menos adereços, como é possível observar nas fotografias abaixo:

Fotografias 19 e 20: À esquerda a banda Devotos, no Abril pro Rock do ano 2000; à direita banda Elefante Verde em um ensaio realizado em 1994.



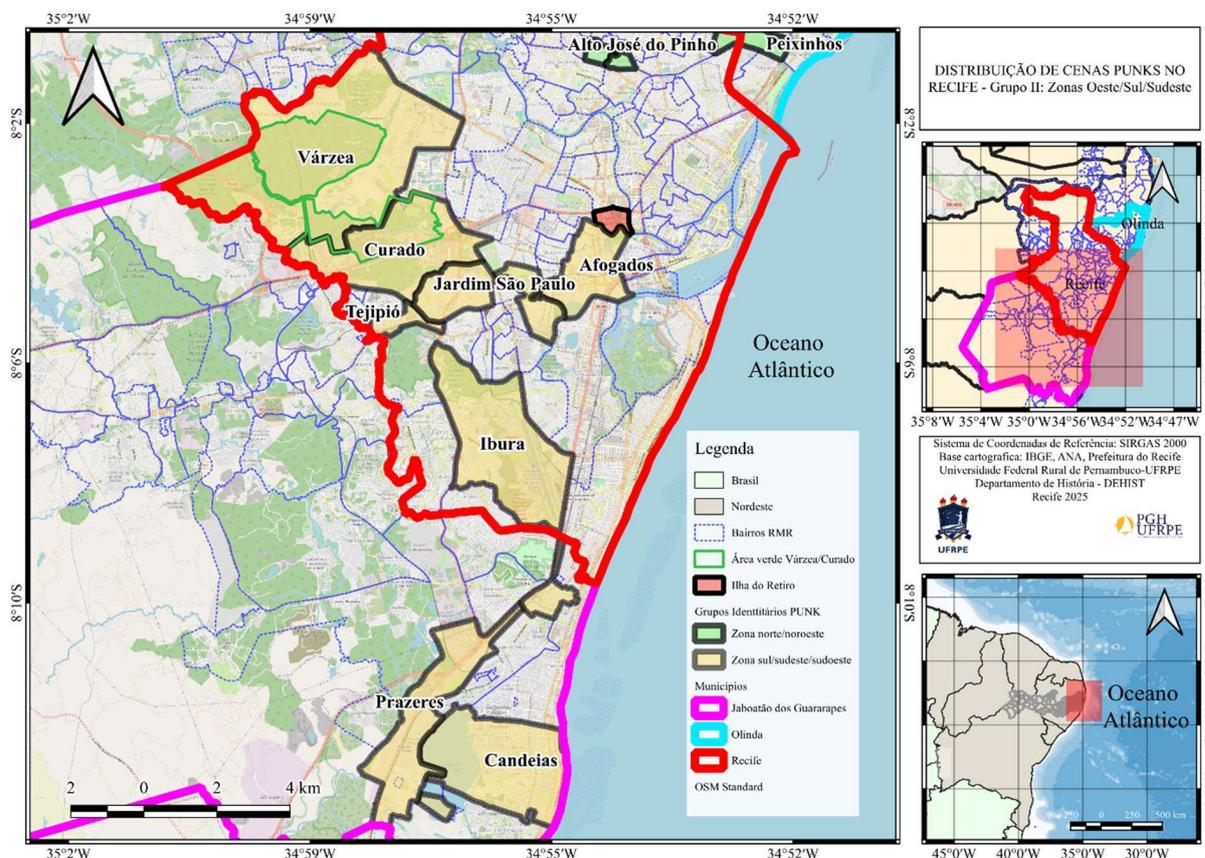
Fonte: Fotografia 19: Portal Rock em Geral. Disponível em <<http://www.rockemgeral.com.br/2012/06/17/devotos-do-odio-7/>>. Acesso em 28 mai. 2025.
Fotografia 20: Página da rede social Instagram da banda Elefante Verde. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CeBgyTOr3B0/>>. Acesso em 28 mai. 2025.

A primeira delas é da Banda **Devotos** na apresentação do Abril pro Rock do ano 2000. A segunda é da banda **Elefante Verde** em um ensaio realizado em algum momento entre 1994 e 1995. As imagens por si demonstram várias questões anteriormente relatadas. É possível observar que Celso, baterista da **Devotos**, está usando uma camiseta da banda **Ataque Suicida** oriunda de Peixinhos, o que depõe sobre a união, trocas e respeito mútuo entre as duas cenas. Na segunda, um ex-integrante do **Elefante Verde** está utilizando uma camiseta na qual é possível ver parte da logo da banda americana de *thrash metal* **Metallica**, o que demonstra que mesmo optando por tocar *punk rock*, muitos dos que compunham esse universo não se afastaram de outros gêneros do *rock*.

4.5.2 – Grupo II – Zonas oeste/sul/sudoeste

O que intitulamos de ‘Grupo II’ era formado por *punks* que residiam/residem nas zonas oeste/sul/sudoeste do Recife, compreendendo ainda bairros localizados no município de Jaboatão dos Guararapes, conforme o mapa abaixo:

Imagem 31: Mapa das localidades com cenas *punks* nas zonas sul/sudeste/sudoeste do Recife.



Além daqueles destacados na imagem acima, não seria incomum encontrar *punks* vindos de outras localidades que estavam nesse entorno, como Jiquiá, Jaboatão Velho etc. A linha em vermelho destaca o limite entre Recife e Jaboatão dos Guararapes. Apesar de a Várzea constar nesse grupo, o bairro em si é separado do Curado por uma área de mata entrecortada pelo Rio Capibaribe, o que impede ou pelo menos dificulta qualquer forma de trânsito direto. Ainda assim, os *punks* da Várzea, em geral, carregam características mais próximas deste grupo no qual foram alocados.

Esses territórios possuem cenas próprias que apresentam características um pouco diferentes dos integrantes do grupo anterior. Eles promovem suas próprias *gigs* e bandas sem apresentarem dependência de outras cenas. De forma geral, são *punks* mais niilistas, conforme definido no capítulo II, e costumam se basear no uso daquilo em que acreditam como uma forma de engrandecimento pessoal, expandindo seus limites individuais, mas, mesmo assim, atuando em grupo.

André Dranze, um dos *punks* que costuma circular por todo Recife, além de outras localidades do país, afirma que:

Nessa praça do Ibura, a gente colava com o pessoal que andava de *skate*, que visitava a associação de Tejipió, aí esse pessoal trazia os fanzines. Esse pessoal começou a trazer os zines da associação de Tejipió. Foi o Marlon (Malo, Mau?)⁸³ que trouxe uns zines de lá e disse: “vocês têm que sacar punk, velho, não é essas bandas que vocês tão escutando aí não!”. [...]. Aí tinha um rapaz de Três Carneiros que também andava de *skate*, Lulinha, que trouxe umas fitas cassete com o SP Punk gravado. Aí a gente já tava indo pro *outside*, pro lado B da história, um lance mais underground e aquilo cativou mais a gente.

Prossegue o depoente, no que tange ao contato dos grupos identitários – que também podem ser mais simploriamente chamados de cenas – dizendo que:

Depois de uns dois anos que eu comecei a conhecer o punk, aí eu comecei a migrar pra conhecer as bandas de lá também (zona norte/noroeste), os movimentos, os agitos que tinham também. Eu tive oportunidade de ir lá pro Nasedouro, pro Alto José do Pinho, os eventos antigos de lá, começo dos anos 2000.

Os bairros supracitados tinham uma colaboração no que tange à difusão da cultura *punk*. Ainda atualmente eles representam um dos bastiões mais fortes do Recife, no que se refere a um *punk* com menos influências da cultura local. Outra questão, que afirmamos anteriormente, reside no fato de que o baixíssimo clero do *punk* paulistano teve grande influência na formação desse cenário.

Por exemplo, o Prazeirinho, casa de shows localizada no bairro de Prazeres em Jaboatão dos Guararapes, foi palco durante os anos de 1980 e 1990 de shows diversos de bandas *punks* e de *metal*. Wilfred Gadelha, autor de um livro e um documentário em vídeo sobre a consolidação do metal em Pernambuco, afirma que “entre 1988 e 1992, ninguém batia o Prazeres Futebol Clube, um clube do bairro homônimo, no município metropolitano de Jaboatão dos Guararapes. Quem era da cena e não tocou lá, não era da cena”. Continua dizendo que “Em 1990, o Câmbio Negro botava 500 pessoas facinho no Prazeirinho. Mas produção e infra eram praticamente nulas. Hoje, nego toca com Marshall, BC Rich e Tama, com divulgação legal, camarim organizado e tal, e dá 100 pessoas. Vai entender...” (Ribeiro, 2015, s/n).

⁸³ Áudio parcialmente inaudível, devido ao fato de ter sido captado em um bar, de uma avenida no bairro de Jaboatão Velho.

Fotografia 21: Show da Devotos do Ódio no Prazeirinho, final da década de 1980.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal.

Parece-nos, nesse caso, que como os eventos eram poucos ou quase nulos, quando havia um deles, o público afetivo dessa cena ‘brotava’ de vários locais da cidade. A partir do momento em que houve uma pulverização, contando com vários locais oferecendo oportunidades ao mesmo tempo, isso se dissipou. O que vem a ser interessante porque, apesar de uma cena *underground* forte no geral, no Recife ela não é grande o suficiente para lotar três ou quatro eventos acontecendo simultaneamente.

O que podemos chamar genericamente de *punks* do ‘sudoeste recifense’ tem, em geral, ideias mais apegadas ao que podemos chamar de *punks* clássicos, inclusive em sua estética visual, porém, como relatou André Loreno, eles congregam valores que são comuns, atribuindo a si a marca identitária de não carregar bandeiras nacionalistas, mas não negam a questão da localidade.

A desterritorialização nacional do *punk* reflete a luta contra formas de preconceito xenofóbicas desde suas bases ideológicas, todavia os problemas locais fazem parte de suas preocupações. Em suma, são movimentos gerais, mas que carregam pautas identitárias de suas territorialidades locais, mas sem esquecer de olhar para problemas maiores.

Nesse sentido, André Dranze afirma que:

Vamos lá, eu conheci o punk. Como eu vou demonstrar o que eu sou? Eu vou demonstrar isso através de várias atitudes de punk que façam com que isso seja expansivo: vou produzir um fanzine, vou fazer um cartaz pra colar, pra montar uma banda, eu vou montar grupos de estudo, vou fazer uma roda de diálogos, vamos fazer um zine, um documentário pra demonstrar a produção de outros punks, vou alimentar a contracultura de outro punk que tá em outra

localidade produzindo[...]. Então, fazer essa engrenagem girar de acordo com o que a ideia de que essa função esteja sempre girando, sempre acontecendo. Porque a cada passo que o punk dá na sua produção, ele vai alimentar outra produção seguinte.

[...]

Pelo menos a minha individualidade, a minha pessoa e o meu ciclo, a gente tá lutando para que a pessoa enxergue que ela pode ser livre, ela não pode ser refém de nada da sociedade não, cara. Tanto mulher, como criança, como idoso, como um punk, como um rapper, como grafiteiro pichador, o cara da capoeira, o cara do taekwondo, ou o carinha lá que faz o metal, ou o pessoal que é do gótico, cada um ali tem o seu direcionamento de luta, sabe? Eu como punk não vou tirar a luta de ninguém, nem vou ser a pessoa que vai colocar isso como supremacia pra cima de ninguém. O meu punk, que eu enxergo pra mim como punk, é libertador. Eu não vou ser mero espectador de sociedade que vai querer me subjugar, ao mesmo em que não quero que ninguém venha abaixar a cabeça ou pagar pau pra mim, nem me dar cortejo, não quero ser lembrado, não quero estátua, placas, só quero fazer o que eu faço por amor mesmo, por sentimento real pelo que eu faço.

Em suma, mesmo os que se reconhecem como mais radicais na defesa de seus valores filosóficos e ideológicos enquanto *punks*, ainda possuem uma lógica de espalhamento daquela forma cultural. Essa visão, de mesmo pensando no engrandecimento pessoal, ainda assim, manter ‘a roda girando’, incentivando outros *punks* a produzirem material informativo e musical é algo bem próprio dessas identidades de maneira geral, mas especificamente forte nos *punks* aqui retratados. Ou seja, não há um ‘proselitismo’ no sentido de catequizar outros possíveis *punks*, a não ser pela própria atitude do ‘ser punk’.

Fotografia 22: Velha e nova geração de *punks* das zonas sul/sudeste/sudoeste, em registro realizado em 2023.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

Para efeito de comparação com as fotografias 19 e 20, demonstramos como a indumentária ou visual é um item mais importante para os *punks* das zonas sul/oeste/sudoeste do Recife, em comparação com os *punks* das zonas noroeste/norte. Como dito ao longo deste item, este grupo é mais apegado a valores clássicos dos *punks* das primeiras gerações, exercendo o niilismo como uma de suas principais afiliações teórico-ideológicas, mas não só. Apesar de tudo, nem todos residem nas zonas evocadas acima, mas o local de moradia, nem sempre representa a afiliação com os grupos.

4.5.3 – Grupo III – Localidades difusas e identidades correlatas

O terceiro grupo que identificamos, apesar de não ser exatamente periférico – ou a maioria de seus membros – estava, de certa forma, relacionado com essa identidade, mas não tinha base geográfica nos subúrbios da cidade. Alguns eram *punks*, outros não, porém não havia cenas em seus bairros. Costumavam acabar por aportar em outras cenas, por vezes, fazendo parte de algum dos grupos anteriores, mas também poderiam ser simpatizantes, que normalmente possuíam uma condição financeira um pouco melhor que seus pares suburbanos e, justamente por esse motivo, conseguiam galgar outros espaços que são mais difíceis para quem nascera em condições socioeconômicas vulneráveis.

Os não *punks*, mas que frequentavam os mesmos lugares, eram outros habitantes do *underground*. Aqui precisamos abrir dois parênteses. Gostar da música *punk*, por si, não faz de alguém *punk*. Há um conjunto de características que foram definidas no capítulo II para essa questão. Outra, é enfatizar que, apesar de o *punk* recifense ter se tornado – como em quase a totalidade dos lugares onde aportou no mundo – um movimento da classe trabalhadora periférica, ele entrou primeiramente pela classe média. Também explicamos, por outro lado, que classe média é um rótulo que abrange uma infinidade de condições socioeconômicas.

Ser classe média significava pelo menos que a família conseguisse cumprir as necessidades básicas da vivência cotidiana, enquanto, ser pobre, do subúrbio, significava quase sempre passar por todo tipo de dificuldade material que se pudesse pensar. Até o conceito de subúrbio, deve ser ponderado historicamente, pois, em seu surgimento, eles foram criados para alojar os trabalhadores das fábricas nos países que avançavam no processo de industrialização. Enquanto isso, aplicar esse mesmo conceito a países periféricos em relação ao capitalismo, significa falar de ocupações sem planejamento urbano, carentes de serviços básicos e de transporte de qualidade.

Portanto, quando falamos em subúrbio e periferia como sinônimos, é preciso esclarecer que o primeiro passou a ser usado no Brasil em alusão ao que ocorrera nos países de capitalismo avançado, sem levar em consideração as profundas diferenças que existem em realidades distintas. Portanto, o segundo, seria de fato uma opção mais acertada.

Camilo Maia, da banda **Subversivos**, que tinha uma condição de vida um pouco melhor que seus pares, afirma que:

A gente tinha como referência que... protestar, era necessário, né? Você ser, ter um estilo de vida que fosse um alternativo de resistência aos valores hipócritas da sociedade. Dos 15 anos de idade até os meus 18, eu vinha em um processo de me desvincular dos valores da classe média de onde eu vim. De cada vez mais não me identificar com ter que seguir esse padrão, com ter que consumir essas coisas, com ter que responder dentro daquele modelo e ter que vestir e prestar contas. Então eu vim me desvinculando espiritualmente dessas coisas sem pensar muito a respeito, mas simplesmente por não me identificar, não gostar, e aí quando o punk foi entrando na minha vida, eu fui injetando como uma raiva extra o meu repúdio a determinados valores.

Existiam, claro, aqueles que pertencendo à classe média⁸⁴, possuíam uma visão crítica daquilo que era a sociedade brasileira. Então, mesmo não havendo essa base territorial dos grupos anteriores, era por lá que residiam a maioria de seus contatos. Portanto, como referido acima, poderiam se enquadrar em alguns dos grupos anteriores, pois era de lá que partiam suas ações. Todavia, também existiam outros, cujo maior interesse era a sonoridade e o agito, não coadunando com outras ações empreendidas pelos *punks*.

Ainda assim, Camilo Maia, ao ser questionado sobre o porquê de sua ligação com o *punk*, mesmo no auge do movimento mangue, relata:

Pois é, eu não... porque foi o punk que me deu uma identidade e uma vontade de ter consciência, cara. Assim de... desenvolver minha consciência. Não foi o mangue. O punk, ele na verdade respondia a coisas que eu gostava desde pequeno relacionadas com a cultura de rock e eu não sabia nomear. De se usar uma porra dessas, usar anel de caveira, a usar uma jaqueta de couro indignada com rebites, essas coisas, meu irmão, era tão no meu imaginário desde criança. Foi quando eu descobri que na verdade existia um movimento, uma cultura que juntava todas essas coisas, com um mínimo de consciência de sentido de ser... Eu disse: “porra, meu irmão, eu preciso demais disso”. [Pergunta: Mas tu poderia ser do metal? Tu escutava metal...]. Depois que eu comecei a escutar o punk eu nunca parei, eu não deixei de escutar outras coisas, eu não parei, salvo um momento ou outro de sectarismo, mas eu não deixei de escutar...

⁸⁴ A ponderação feita nesse parágrafo, diz respeito a vários estudos, que demonstram que a classe média brasileira costuma orientar-se por valores conservadores, atuando em geral, em desfavor dos mais pobres e defendendo interesses das elites econômicas do país.

Para qualquer dos efeitos, o contato com essa realidade que fora descrita nos grupos identitários anteriores, fazia com que muitas vezes houvesse uma mudança de postura em alguns um pouco mais abastados. Cláudio Bastos, do canal Punk PE, relata o seguinte:

Ai a gente conheceu essa banda lá⁸⁵ e então começamos a ligar para essa questão social quando entramos no movimento de Peixinhos, porque a gente vinha de classe média, né? Estudávamos na escola técnica (federal) e não tínhamos essa ideia da questão social da coisa. Foi nessa união que a gente começou a ter com a galera de Peixinhos, com RDA, com Nequinho⁸⁶ que fez com que a gente passasse a ver essa questão de cunho social e foi daí que teve uma mudança radical em questão de letras, em questão de atitude. A gente era muito “foda-se”, não ligava pra porra nenhuma, uns pirralhos já começando a ficar velhos, isso em 1998, aí a gente começou a abrir a cabeça pra isso.

O depoente ainda relata que o contato inicial com o *punk* veio por gostar de *rock*, mas mesmo com sua banda anterior, **Los Miguelitos**, não havia a questão social em suas preocupações. “A gente falava de putaria, palavrão, era aquela época dos **Raimundos**⁸⁷, era tudo muito vago”. Portanto, fora a partir do contato com o universo do *underground*, que o depoente afirma ter atentado para a ideologia que existe no movimento *punk*.

Em suma, o que queríamos dizer com identidades difusas, eram pessoas oriundas de bairros de classe média, como Graças, Torre, Madalena, Boa Viagem etc. Porém, outro ‘porém’ precisa ser explicitado: Recife é uma cidade densamente conurbada, na qual se dizer que mora ou reside em um bairro de classe média, não significa dizer que se mora na melhor parte. Não raro, os grandes edifícios ou moradias luxuosas emparedam comunidades pobres, muitas dessas de moradores mais antigos que foram perdendo espaço para o processo de gentrificação, porém são toleradas porque oferecem mão de obra barata para os mais abastados e, desde que não causem mais ‘problemas’ além de sua existência.

4.5.3.1 – O *underground*

Retrocedendo um pouco, vamos traçar outra discussão necessária: a identidade *underground*, a nosso ver, não pode ser tomada como sinônimo de identidade periférica, assim

⁸⁵ A banda ao qual se refere é **Anhuma** e o local fora um festival no Downtown Pub em 1997.

⁸⁶ Nequinho, ou NK Cumbia como é conhecido artisticamente, sempre fora um dos grandes articuladores sociais e culturais do bairro de Peixinhos. Chegou a ser homenageado no Festival de Inverno de Garanhuns, no qual o Projeto Cultural Cena Peixinhos foi realizado no ano de 2023.

⁸⁷ **Raimundos** é uma banda de *punk rock*, formada em 1987, radicada em Brasília-DF, que fez bastante sucesso nos anos de 1990 e no início dos anos 2000, misturando *punk rock*, com ritmos regionais nordestinos. Suas letras eram o que hoje poderíamos chamar de politicamente incorretas, com várias palavras de baixo calão e temas, que atualmente, talvez não fossem tão bem tolerados quanto foram na época de seu sucesso. A banda ainda está em atividade, porém, muito longe de seu auge comercial.

como a periferia não é sinônimo de *underground*. Como falamos anteriormente, esse é um conceito que se coloca como contrário ao *mainstream*, mas que, por vezes, os dois acabam por se interpenetrar.

Acerca das relações entre *underground* vs *mainstream*, para exemplificar nossa proposição, que inclui oposição e complementaridade, vamos para um tempo histórico mais recente, no qual é possível perceber melhor essa relação.

Uma banda ou grupo qualquer pode, a depender das oportunidades que lhes são oferecidas, adotar, por motivos diversos, mas principalmente financeiros, uma postura de tocar e se apresentar para os dois cenários – que vamos definir aqui pelas letras M (*mainstream*) e U (*underground*) – mas sem necessariamente abandonarem sua origem.

Por esse motivo, vamos colocamos que essa relação de outra forma, considerando que participação eventos M, em várias ocasiões, gera distúrbios dentro do *punk* e do *metal*, mas principalmente no primeiro. Para ilustrar ao leitor, vamos usar alguns episódios relativos à banda **Devotos**.

Em determinada ocasião, o referido grupo fora convidado pelos mineiros do **Black Panthera**⁸⁸, que é uma banda de *rock/punk/metal* negra em ascensão no país, – termo que por acaso intitula um dos seus álbuns de maior sucesso comercial – para abrirem o famigerado dia do *metal* no Rock in Rio IX em 2022. Os integrantes do grupo de Uberaba sempre se intitularam fãs da banda pernambucana, falando em várias ocasiões (vídeos e reportagens) que chegaram muitas vezes a fazer *cover* de suas músicas antes de se lançarem à tentativa de sucesso autoral. O Rock in Rio, por outro lado, continua sendo o maior festival M de *rock* do Brasil, mas longe de ser o único, havendo outros como o internacional Lollapalooza –que possui uma edição brasileira – além de uma série eventos menores (mais ainda sim de grande porte) que ocorrem em várias cidades do país.

Mesmo tendo se apresentado no RIR, as bandas fizeram e fazem regularmente apresentações bem menores. Uma delas ocorreu no palco pop do Festival de Inverno de Garanhuns, no ano de 2023, no qual também dividiram a apresentação e executaram músicas de ambos os grupos.

Pouco tempo depois, a **Devotos** fez uma apresentação sem cachê no Darkside Studio em 2024, casa de *shows* localizada na Boa Vista, que é um dos lugares de excelência do

⁸⁸ Que é a proposta de um de seus palcos, intitulado *sunset*, já que por conta do tamanho do evento e do número de apresentações, existem vários shows ocorrendo concomitantemente.

underground recifense atual. Esse evento visava arrecadar fundos para custear o tratamento oncológico de uma das antigas integrantes da cena do Alto José do Pinho e do Recife⁸⁹.

Já o **Black Pantera** apresentou-se, nesse mesmo ano, no festival Alternativa Preta, no Bar Estelita, localizado no bairro do Cabanga. A apresentação foi organizada por mulheres pretas da cena *underground* atual do Recife com ingresso no valor de trinta reais. O evento tinha, entre outras finalidades, arrecadar alimentos, roupas, brinquedos e *kits* de higiene para a Organização da Sociedade Civil Cores do Amanhã⁹⁰, localizada no bairro do Totó (zona sudoeste do Recife), e que se dedica à atenção de crianças e jovens de comunidades circunvizinhas ao Presídio Anibal Bruno. Ambos os cartazes eventos seguem abaixo:

Imagem 32: Cartaz do Evento Hilda Fest I ocorrido no Dark Side em Recife em 02 de março de 2024.



Fonte: Edgar Blog. Disponível em: <<https://blogedgardhomem.com.br/hilda-fest-role-solidario/>>. Acesso em 29 de dez. 2024.

⁸⁹ Hilda Santos Oliveira infelizmente não pode participar da pesquisa, dado o fato de que a mesma estava em tratamento oncológico durante a fase de coleta de depoimentos. Ela é esposa de Carlos Underground, vocalista da banda de *crossover* **Realidade Encoberta**, que acompanhou sua terapia e por este fato, evitamos colher depoimentos de membros da banda. Hilda é responsável por promover viagens de turismo para que pessoas da capital recifense e regiões circunvizinhas possam se deslocar a outras localidades no agreste e interior do estado, nos quais há eventos ligados ao cenário *underground*.

⁹⁰ O Cores do Amanhã como é conhecido, é uma associação sem fins lucrativos, um grupo comunitário formado por educadores, esportistas, e artistas de diversas áreas, que buscam levar cultura e cidadania através das artes, dos esportes e do hip hop, iniciando seu atendimento na comunidade do Totó/Sancho ao lado do Presídio Aníbal Bruno na RPA 5 uma área com muitas vulnerabilidades sociais dentro do Recife. Descrição disponível em: <https://coresdoamanha.com.br/?page_id=16>. Acesso em 29 out. 2024.

Imagem 33: Material de divulgação do Evento Alternativa Preta realizado no Bar Estelita, Recife, realizado em 03 de maio de 2024.



Fonte: Sympla. Disponível em: < <https://www.sympla.com.br/evento/alternativa-preta-black-pantera-eskroeta-recife-pe-estelita/2307177>>. Acesso em 29 de outubro de 2024.

Então, tanto o **Black Pantera** quanto a **Devotos**, apesar de fazerem parte do cenário U em suas localidades, também aportam eventualmente em palcos menores de grandes eventos, ou mesmo como bandas de abertura de *shows* de outros grupos que transitam com mais regularidade pelo cenário M.

Isso demonstra que a dualidade M vs. U nem sempre pode ser dada por uma questão de oposição, mas, em se tratando do *rock*, talvez em sua maioria, de complementaridade. Estimamos teorizar que quando mais perto das extremidades, esses cenários se tornam mais opostos, mas, quando caminham para o centro, as fronteiras são difíceis de definir com exatidão.

Para complexificar ainda mais essa questão, temos que levar em consideração a seguinte questão: a menos que sejam um produto encomendado pelo mercado, várias bandas e grupos existentes começam geralmente galgando espaços pelo *underground*. Aqui, tomamos como acepção da palavra não apenas os meios ligados ao *rock*, mas fazemos alusão à cadeia produtiva da música em geral. Mesmo bandas que se tornaram grandes ícones do *rock n'roll* mundial, por vezes, passaram por grandes percalços antes de atingirem o estrelato.

O que acontece no *punk*, diferente de outros subgêneros do *rock* – ao passo que acompanhamos a trajetória de várias bandas de designações diversas – é que, mesmo quando atingem algum grau elevado no *mainstream*, elas não duram muito tempo por lá. Como citamos anteriormente, no que tange aos *punks* – de maneira geral, porém não sem exceções – é que as

próprias imposições do grande mercado fonográfico acabam por fustigar as relações que os artistas mantêm com os agentes que promovem música comercialmente.

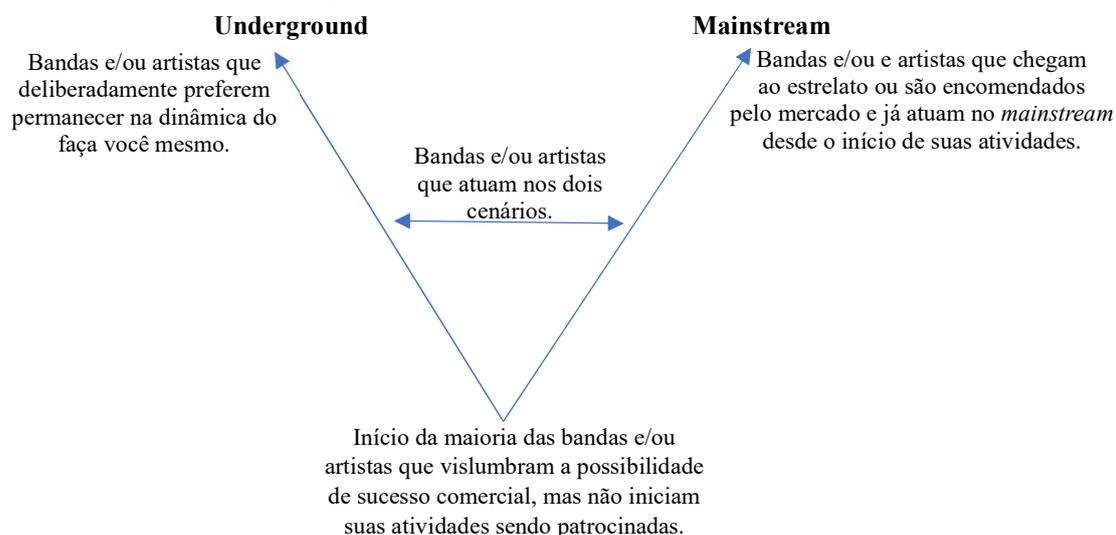
Os *punks* funcionam geralmente em um diapasão diferente. Nesse sentido, cabe um interessante relato de Ailton Guerra, quando fala da primeira vez que **Faces do Subúrbio** e **Devotos do Ódio** foram convidados para ir a São Paulo. Eles tiveram uma ideia para arrecadar recursos, que consistia em fechar o Bar do Orlando com tapumes, porém, essa empreitada não deu muito certo, pois o calor se tornou insustentável:

O bar nunca foi fechado dessa forma, pá pá pá (barulho dos tapumes sendo colocado), aí não deu certo e a gente abriu, a gente abriu mesmo no meio da noite. “Meu irmão, vamo cobrar 50 centavos porra nenhuma não”. Os 50 centavos era pra a gente juntar uma grana pra comprar lanche: mortadela, guaraná e outras coisas para os caras levarem para São Paulo, para a viagem. Era a primeira vez que os caras estavam indo, e as outras bandas estavam torcendo, foi assim que Orlando surgiu de 1993 a 1995.

Lembrando que, no relato acima, havia uma banda que tocou no Rock in Rio décadas depois...

Como podemos ver, mesmo entre os grupos que *a posteriori* tiveram destinos diversos – com a **Devotos** sendo a única banda comercialmente viável desse circuito nos dias atuais, e o **Faces**, que apesar do reconhecimento na cena *hip-hop* nacional, continua tocando apenas esporadicamente em alguns eventos – as relações que circundam o *underground* são por demais complexas em termos de conceituação para serem expostas em uma simplória ideia de contraposição. O diagrama abaixo propõe uma forma de entendimento da relação de artistas, bandas e grupos com o *underground* e *mainstream*.

Diagrama 1: Representação das relações entre underground e mainstream



Fonte: Autor.

Vale citar que mesmo as bandas e artistas conhecidos do grande público, para se manterem ativos, muitas vezes dependem de *merchandising*; captação de recursos por editais públicos de cultura; promoção de festivais em que seja possível juntar uma grande quantidade de artistas visando que o evento se torne comercialmente viável; dentre outras estratégias. Portanto a oposição, de fato, só pode ser vista com clareza nos extremos, quando se trata de música. O que fora referido acima não diz respeito apenas ao *rock*, mas à boa parte dos processos que envolvem essa cadeia produtiva.

Já em outros casos, a exemplo do *funk* ostentação carioca e paulista e do *brega-funk* pernambucano, por seu apelo massivo nas comunidades, eles acabaram por desenvolver estratégias de se lançar por plataformas digitais, fazendo *shows* quase sempre lotados com ingressos a preços acessíveis. Dessa forma, conseguem obter relativo sucesso comercial. Como a ostentação é um dos objetivos desses artistas, a imagem de sucesso financeiro – composta por festas, mulheres seminuas, muita maquiagem, produção, consumo de bebidas caras, carros de luxo, lanchas, iates etc. – faz parte da estrutura que os cerca, tendo importância em seu campo simbólico, mesmo que não sejam os reais proprietários daquilo que exibem.

Portanto, desde o início, quando citamos a oposição entre o **Crass** em sua música *Punk is dead* à participação dos **Sex Pistols** e **The Clash** em gravadoras, até os dias atuais, exemplificando a **Devotos** e a **Black Pantera**, e até mesmo o reconhecimento nacional das bandas do baixo claro paulista – as relações entre *mainstream* e *underground* estão muito longe de se darem por uma simples oposição. O modelo que propusemos acima visa a uma tentativa de organizar essa relação, considerando a realidade caótica que é a trajetória de uma banda em busca de reconhecimento e manutenção financeira ao longo de sua existência.

4.6 – A questão identitária e a condição periférica

Tudo que fora discutido até então, partiu da consideração do *punk* no Recife como um movimento e uma cultura mormente periféricas, procurando pensar como essas conceituações afetam a questão identitária. Como já exposto, no Recife ela começa a se formar no início dos anos de 1980, a partir de entradas diversas que foram ocorrendo pela cidade, seja pela atitude do **Câmbio Negro H.C.** em lançar o primeiro fanzine destas terras, seja pelos sebos, seja pelos discos ‘traficados’ por Elcir, ou mesmo pelas revistas nacionais que começaram a lançar coletâneas como no caso da Somtrês citada por Fred Zero Quatro, ou ainda pelo intercâmbio de pessoas como Lael do **SS-20** que vieram do Sudeste do país – marcadamente do Estado de São

Paulo, no qual, em 1982 já havia sido realizado o festival Começo do Fim do Mundo – trazendo consigo aquelas influências ideológicas e culturais.

Essa identidade primordial assentava-se, antes de tudo, no signo da contingência. Fosse pelas dificuldades de acessos básicos que geravam revoltas – e, nesse sentido, a influência das letras de bandas *punks* do ‘baixo clero’ paulista caíam como uma luva–; fossem aquelas relacionadas à aquisição desse tipo de cultura material que começava a interessar parte da juventude; ou mesmo pelos diversos obstáculos na consecução de locais e espaços para executar *gigs* e, posteriormente *shows*; bem como para os jovens viverem o *punk* enquanto ideologia e filosofia de vida – já que, como não são muito bem quistos pela sociedade conservadora e pelo aparato policial, eram constantemente alvo de violências diversas.

Parece que os *punks* eram, antes de tudo, idealistas e teimosos ao extremo.

Essas identidades difusas, por si, já eram bastante complicadas, tendo em vista serem parcialmente desterritorializadas, calcadas em valores inicialmente desenvolvidos em países nos quais as condições sociais eram bem diferentes das encontradas no Brasil (e enfatizamos o parcialmente), pois apesar de não haver apego à base nacional, existia sim uma ligação muito forte com o local.

Por outro lado, a ideia de um ‘Brasil’ já é uma grande invenção acerca de ser uma República Federativa, pois apresenta realidades bastante distintas em sua dimensão territorial continental. Contudo, o fator de identificação veio da condição periférica para a maior parte da população que aderiu ao *punk*. Essas, por sua vez, mesmo hoje não diferem tanto de uma realidade local para outra: continuam assentadas na exclusão e na contingência, tendo em comum uma população majoritariamente negra ou parda ocupada em subempregos, enfrentando questões ligadas à violência do tráfico de drogas e também policial, possuindo em geral baixa escolaridade, sem (ou parcialmente sem) acesso a serviços básicos de saúde, moradias minimamente dignas e ainda possuindo relações clientelistas com a classe política mais próxima, ou seja, vereadores e prefeitos e, por vezes, o poder legislativo estadual.

Isso a que chamamos de condição periférica – respeitadas as diferenças prováveis – não é um fator apenas brasileiro, mas uma situação em que populações diversas ao longo do planeta compartilham dores iguais em de sua tentativa diária de sobrevivência. Ainda assim, os *punks* cismaram de produzir um tipo de arte agressiva, criativa, visceral, mas também emotiva, colocando pra fora suas dores, amores e dissabores.

Ainda é preciso enfatizar que, independente de o Recife ter passado por uma revolução cultural na década de 1990 e considerando os avanços em áreas sociais ocorridos na primeira

década do século XX, a situação das periferias permanece quase intocada. Ainda antes disso, quando o fantasma da inflação foi finalmente controlado nos de 1990, as medidas tomadas pelo poder público raramente atacaram frontalmente os problemas estruturais dessas áreas.

Em outras palavras, mesmo que olhemos décadas à frente, é possível perceber que a identidade *punk* na cidade continua forte porque a periferia continua periferia. As causas que geravam revolta no país nos anos de 1980 são – guardadas as devidas proporções, principalmente no que diz respeito ao aumento assustador do crime organizado, tráfico de drogas e das relações clientelistas com poderes públicos – continuidades históricas ligadas à condição periférica.

Acerca disso, fazemos aqui uma licença de não usar exatamente o período abordado nesta tese, mas imediatamente posterior – buscando enfatizar que essa opção é apenas uma busca de entender a formação primordial das identidades *punks* dentro de algo que permanece enraizado nas periferias do país.

4.6.1 – O caso de Peixinhos

Karina Zapata, uma intelectual e administradora, com bastante experiência na cidade do Recife, tendo trabalhos em áreas sociais e no fomento a atividades culturais periféricas, relata que enquanto esteve envolvida com a administração do Nascedouro de Peixinhos, se deparou com questões bastante complexas as quais vamos transcrever algumas passagens abaixo, e extrapolar para outras periferias pensadas na elaboração desta tese:

Vamos lá, puxar na minha memória, tá? Eu cheguei no Nascedouro, eu acho que foi 2005, ou 2004 [...] cheguei inicialmente pra representar o Governo, na área social trabalhista. E, tinha curso lá de primeiro emprego, curso de qualificação, ajuda para o trabalhador, acesso, eles faziam o link [...]. No prédio onde tá a biblioteca, tinha um CRAS⁹¹ eu acho, na época [...]. Eu fui na época, botei meu pé lá pra representar essa área social e fiquei duplicada e coordenando o Centro Tecnológico, tendo em vista que lá tem muitos. Um cenário cultural pulsante e que ia beneficiar não só Peixinhos mas toda aquela, aquele ecossistema de Recife e Olinda. Quando eu chego lá, então, é, era... vamo lá, vou puxar a memória aqui, era muita disputa política, eu vou... olha eu vou dizer aqui viu, existia lá um apadrinhamento político muito forte, principalmente pelo PCdoB [...].

Na época, a prefeitura de Olinda era então administrada pelo PCdoB, que passou a governar a cidade a partir do ano de 2001 e assim o fez por quatro mandatos consecutivos. O Recife, por sua vez, era comandado pelo Partido dos Trabalhadores. Era uma época em que

⁹¹ Centro de Referência de Assistência Social.

governos de viés progressista tomaram a frente em algumas cidades do país culminando, pouco tempo depois, com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva para a presidência em 2002.

Como afirma Karina, nesse período Peixinhos já havia gestado várias bandas de *rock*, *punk rock* e *hardcore punk*, bem como aquelas que faziam união de ritmos de matriz africana como *samba-reggae* e *afoxé* com guitarras pesadas. Ali, pouco tempo antes, tinha sido um dos celeiros de origem do manguêbit, considerando que vários músicos das primeiras formações de **Chico Science & Nação Zumbi** tinham sua origem no bairro:

Quando eu cheguei lá quem tava? Era muita banda, tinha Etnia, Cefaleia Titânica, Marijuana, Pádua e Via Sat, Magnatas da Beira Mar, Rogério, Senhora GORK, RDA (Reflexos da África), toda arrepiada ó, RDA, aí do punk rock, estou arrepiada que estou me lembrando, Ataque Suicida. Era ano 2000, Vinicius e Elefante Verde, eram as duas do punk rock, e antes deles, antes deles, na década de [19]90, eu digo porque eu escutava tá... eu não tava lá em [19]90 não, em [19]90 eu tava no manguêbit, mas eu escutei eles dizendo, os meninos, que tinha Sangue de Menstruação e Cuspe Seco, que eram as bandas precursoras do punk rock lá em Peixinhos.

A memória de Karina, a qual ela faz questão de evocar várias vezes pra justificar a possível inexatidão das datas, serve, por outro lado, para situar o celeiro musical que se desenrolava em Peixinhos, bairro que possuía regiões administrativas tanto na cidade do Recife (menor parte), quanto em Olinda. Porém, o equipamento cultural do Nascedouro acabou por se tornar palco de disputas políticas entre as gestões municipais e também estadual.

A mesma chega a afirmar que, excetuando algumas instituições da sociedade civil surgidas dentro do próprio bairro, a partir de suas demandas e contradições, entre elas: o Comunidade Assumindo suas Crianças, Movimento Cultural Boca do Lixo, e Bale Afro Majê Molê, os outros tinham sido politicamente apadrinhados:

tirando esses três, quase todos estavam cooptados. Quase todos e a gente... o meu diálogo era mais esses três. Assim, o diálogo era com todos, mas é com esses que a gente conseguiu construir mais pontes com a visão do território, com a visão integrada. E aí, é, como é que se diz, a gente construía aí vinha [...] e minava, construía, minava [...].

Quando Karina relata sua dificuldade em construir ações mais duradouras. Mesmo com uma posição na busca de construção de um capital social – que segundo suas próprias palavras “é a capacidade dos territórios de se proporem e se organizarem, de saber quem é, pra onde querem ir, com uma visão de cooperação e futuro comum” – era muito difícil levar algo à frente com as condições encontradas.

Karina ainda relata que, a partir de negociações com o Ministério da Cultura, foi proposta a criação de um estúdio de mixagem, estúdio de gravação e uma gráfica para produzir

CDs, ainda visando a produção de cartazes, lambe-lambe (*flyers*) e espaços para os *shows*. Porém, o governo do Estado era de oposição e não realizava o repasse das verbas. Então ela propôs, no esquema *do it yourself*, que a própria comunidade colocasse as mãos na massa, pois:

porque as comunidades tão esperançosas, a gente alimentou um sonho, alimentou uma esperança, uma vontade, porra! Não fazem eles, vamos fazer a gente. Temos o principal, que é o entusiasmo das pessoas, e isso não se compra, não se aluga, não se vende [...].

Essas ações tiveram ampla participação do Movimento Cultural Boca do Lixo que buscava se inserir em uma rede periférica com outros movimentos pelo país, porém tendo mais vontade que apoio político. O movimento produziu eventos como Adote a Cultura e Ajude uma Criança (97 e 98), Festival Pop Rock (1998, 1999, 2000, 2003) e Semana de Cultura de Peixinhos (1995 a 2003), dentre outros (Movimento Cultural Boca do Lixo, 2012).

Várias dessas ações eram realizadas tanto na parte reformada do Nascedouro quanto nas antigas ruínas do antigo Matadouro, e aconteciam na base da força de vontade, gerando uma identidade própria naquela localidade. Ali existiam não apenas *punks*, mas artistas da literatura marginal, educadores sociais, artesãos, além de pessoas da comunidade interessadas em auxiliar de maneiras diversas as ações culturais propostas.

Essa juventude cheia de força permaneceu em alguns moradores da comunidade que ainda lutam pela revalorização do Nascedouro e da comunidade, porém, especificamente no caso de Peixinhos, o movimento *punk* perdeu sua força de renovação.

Ainda resiste fortemente na figura de bandas como o **Ataque Suicida** e **Elefante Verde** que depois de um breve hiato devido ao fato de seu vocalista se ausentar para cuidar da saúde, voltou às atividades. Ainda permanece o Festival Na Tora, realizado no Carnaval, porém esvaziado em relação a meados dos anos de 1990 e primeira década dos anos 2000, na qual o movimento florescia com uma intensidade jamais vista.

Karina acaba por se tornar uma depoente privilegiada nesta tese não por ser *punk*, mas por ter convivido e apreciado aquela paisagem de outro ponto de vista. Ela relata sua visão daquilo que vinha acontecendo na cidade desde os anos de 1990:

Talvez eu gritando me ouçam, porque se eu fizer um sonzinho, é, 'rock n' rollzinho' normal, não vão me ouvir, entendeu? Então esse rock n' roll mais brando não me representa, entendeu? o que me representa é o grito, eu tô cicatrizado, entendeu? Eu tô sangrando, então eu vou gritar, feito no hospital, na emergência, que quem grita mais alto é atendido, entendeu? Então era um grito! E aí eu me lembro, eu anotei aqui, que tinha o bar do Orlando, no Alto Zé do Pinho, tinha o espaço Dionísio, na rua do Apolo, e tinha as calçadas de Peixinhos, entendeu? Eram esses três lugares, que tinham palco pro punk, pro punk rock aqui nesse entorno, eram esses três lugares. Onde pulsou né, e, e assim, é muito, eu acho que foi um momento lindo, sabe Marco? Isso aí, foi

um momento único e de ebulição assim, né, parece que tava represado e aí vem o Movimento Punk e uhhhh! Explode!

A visão de alguém de fora acaba por ser um elemento a mais para a composição da noção de identidade elaborada neste estudo, bem como do mosaico de identidades urbanas, periféricas ou não, que participavam desse grande caldeirão *underground* em uma cidade na qual havia muita dor represada, mas poucos canais expô-la. Porém, foi através do *modus operandi* dos *punks* que as coisas começaram a sair do lugar.

De qualquer forma, a visão de Karina é limitada ao ponto de vista de quem acompanhou a odisseia do *punk* apenas pelo que vinha do Alto José do Pinho, de Peixinhos e do Centro do Recife, que foram os polos que se tornaram mais expostos, ficando de fora outras áreas que geravam essas identidades, mas que apesar de pouco reconhecidos, apresentavam uma dinâmica fortíssima, sendo alguns dos bastiões do *underground* da RMR.

Por exemplo, é preciso citar que Peixinhos recebia público de outros bairros periféricos de Olinda, notadamente Jardim Brasil I e II, além de Águas Compridas com seus altos e córregos que depois se transformaram em bairros, tais como Alto da Bondade, Alto Nova Olinda, Passarinho, Caixa D'água, Córrego do Abacaxi, dentre outros.

Ainda nesse sentido do espraiamento, o *punk* do Recife não é, de fato, restrito apenas ao Recife, pois, de maneira geral, Jaboatão dos Guararapes e Olinda, que são cidades fronteiriças tinham suas cenas próprias, mas não deixavam de colaborar com o que ocorria na capital.

Em todo caso, as questões colocadas por Karina Zapata relativas a Peixinhos, assim como as relatadas por Ailton Guerra em relação ao Alto José do Pinho, demonstram bem a situação das periferias recifenses. Algo que, apesar de parcialmente modificado, permanece em sua maioria ainda como uma tônica de dificuldades.

Seja a Seattle miserável no Alto José do Pinho, seja a potência criativa do bairro de Peixinhos, ambos os casos demonstram a dificuldade de produzir arte, bem como de conviver diariamente com a violência e os percalços dessas localidades. Falar sobre os motivos que levaram o *punk* a florescer nessas áreas – tendo em vista suas próprias dinâmicas – significa pensa-lo como força motriz para as transformações que buscavam os jovens insatisfeitos com o destino de terem que conviver diariamente com a miséria social.

Ailton Guerra ainda faz uma observação, acerca da perda da potência da cena cultural de Peixinhos em relação ao Alto José do Pinho (que pode ser verificada nos dias atuais). Ele atribui esse fato, aos isso aos jovens de lá tentarem interlocução com poderes públicos: “esse é

o nosso diferencial, Marco, de Peixinhos pra a gente (ele se remete ao Alto José do Pinho). A gente era na cara dura, e Peixinhos, muitas vezes, não era na cara dura [...] a gente era punk nesse sentido”. Essa colocação do depoente expõe fraturas que ocorreram na vivência e experiência do *punk*, enquanto, por vezes, tentou entrar pela via do diálogo com poderes instituídos, nos quais as relações de clientelismo são uma das principais marcas da condição periférica.

Por fim, neste capítulo tentamos demonstrar não apenas a formação das identidades *punks* no Recife, mas também como eles foram organizando cenas, que por fim, se tornaram o movimento *punk* da cidade. Estimamos dizer que não existe cultura *punk* de um local. A cultura, dada a definição explorada no capítulo I, no qual a concebemos como algo que envolve todos os aspectos da vida, cabe no modo como os *punks* em geral enxergam e se relacionam com seu entorno.

Como a acepção do vocábulo é por demais extensa, podemos falar de culturas no plural e dentro delas, seus sistemas de conflito, nos quais aquela que se sobressai possui no seu encaixo outras que estão subalternizadas, além daquelas que tentam suprimi-la, ou, pelo menos, caminhar por fora de seus ditames. Caso pensemos no capitalismo como um sistema hegemônico global, ainda assim, haverá em cada localidade as formas culturais adaptadas para lidar com essa realidade, e mesmo nessas formas, haverá os que dominam, os que são dominados e aqueles que criam estratégias, mesmo que pelas brechas para mudar a realidade.

A partir de ideias gerais, influenciadas por questões locais, os *punks* tentam, em geral, envenenar a máquina ou se opor a ela, criando suas próprias formas de autogestão e auto-organização. Seja no Recife, seja em um subúrbio de algum país de capitalismo desenvolvido, a regra normal é não aceitar passivamente o que lhes é imposto por um sistema que tenta controlar todos os aspectos da vida. Às vezes eles têm sucesso, às vezes continuam nadando contra a maré, e se sentem identitariamente bem com sua forma de lidar com a realidade.

Capítulo V – Sociabilidades dentro do universo *punk* recifense

Neste último capítulo, teceremos algumas questões abordando temáticas diversas sobre as sociabilidades tanto espaciais, quanto sobre as formas que os *punks* interagem com outros grupos em suas trajetórias no Recife. Essa separação é uma questão metodológica para não tornar o capítulo anterior mais extenso do que o mesmo já se apresenta. Mas representa de fato uma continuação de outras questões que estão relacionadas a esses grupos na capital pernambucana.

5.1 – O álcool e outras drogas

Algumas questões paradoxais surgem quando falamos de *punks*, e uma delas diz respeito ao uso de entorpecentes em seus espaços de sociabilidade. Se por um lado, em diversas localidades eles buscaram realizar ações que podiam minimizar a entrada dos mais jovens para a violência a exemplo de projetos sociais tais como o festival Acorda Povo, ou mesmo as ações no sentido de revitalizar o antigo Matadouro de Peixinhos, transformado em Nascedouro, por outro, é possível observar que à exceção dos *straight edge*, os *punks*, em sua maioria, não eram avessos ao consumo de psicotrópicos lícitos ou ilícitos. A questão é que eles defendiam a ideia de liberdade irrestrita, que também estava ligada aos usos do próprio corpo, mas, em geral, não faziam apologia às drogas⁹², à exceção do álcool e da maconha.

De acordo com Guerra e Moreira e Silva (2016, p. 37), falando em relação a Portugal, mas que podemos encontrar algumas semelhanças entre os *punks* brasileiros:

É sabida a associação da cultura *rock* à experimentação e consumo de tais substâncias. O que se inscreve na mais longa tradição dita boémia dos círculos artísticos (que remonta, na versão moderna, ao século XIX), mas apresenta também características novas. Entre estas encontra-se a sua integração num mais amplo posicionamento anticonvencional por parte de juventudes urbanas, desafiando explicitamente normas sociais; assim como a orientação para o experimentalismo, forçando os limites do conhecimento consciente e desbravando novos caminhos de experiência sensorial, fundando o sentido da vida numa aceleração do tempo, na vivência intensa, rápida e tanto quanto possível sem barreiras de si próprio e do mundo.

⁹² Em geral, pode ser entendido aqui como, no volume total, talvez drogas o tema das drogas fosse ínfimo, mas nem de longe inexistente. Músicas diversas, de todos os subgêneros do rock trataram de temas como heroína, cocaína, ácido lisérgico, e claro, do álcool. Isso está presente também, claro, em composições brasileiras. Um ótimo trabalho para quem se interessar pelo tema é Paulo Gustavo da Encarnação, disponível em <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/963/pdf>>. Acesso em 20 mai. 2025.

Em suma, o consumo dessas substâncias, principalmente o álcool, geralmente de qualidade ruim ou duvidosa, dificilmente pode ser separado da identidade *punk*. Apenas os *straight edges* (SxE) se colocavam abertamente contra drogas, pois, para esses, o consumo ativo de psicoativos contribuía para uma certa conformidade, indo de encontro às ideias políticas de contestação. Em todo caso, esse movimento não apresentou no Brasil a mesma força que teve nos Estados Unidos, sendo pontuais os artistas e bandas que declararam apoio irrestrito ou se identificaram como tal.

Quase quarenta anos depois, seja por questões pessoais ou mesmo familiares, vários participantes do *punk* recifense não apresentam o comportamento de outrora, no qual, inclusive, suas memórias são relativamente afetadas pelo consumo de vinho ruim, cachaça ou cerveja (esta última quando se tinha um pouco mais de dinheiro). Alguns deles, em todo caso, não consomem mais nenhum tipo de bebida alcoólica, enquanto outros pereceram pelo caminho, se transformando em alcoólatras e vivendo pelas ruas da cidade.

Como relata Ailton Guerra “Ai depois que o Redoma acabou (banda de *thrash metal*), eu comecei a colar com a galera do metal, a gente passava noite tomando vinho, tomando cerveja, escutando cassete, tome *metal*, tome *punk*, aí tinha uma galera do Túmulo (outra banda *thrash*), era lá na casa do atual vocalista do Realidade Encoberta – Carlinhos”.

As falas de Ailton demonstram bem a construção dessas sociabilidades mediadas pelo álcool e pelo *rock* pesado, ainda em fase de formação. Depois disso, cada um decidira seus caminhos, variando entre os gêneros anteriormente escutados e suas opções valorativas para a música.

De toda forma é preciso falar que o corpo ou mesmo os usos que se faziam dele também serviam ao intento da formação identitária. O consumo alcoólico nessa época era uma maneira de desafiar as convenções estabelecidas. As primeiras gerações que adentraram ao *punk*, sejam os *baby boomers*, a geração X ou os *millenials* geralmente utilizavam o álcool como uma forma de socializar, mediar encontros, realizar trocas e partilha de experiências. Todavia, cada organismo lida com essa questão de forma individual. Não foram raras as histórias de artistas que morreram em decorrência do uso desenfreado de bebidas alcoólicas e consumo de psicotrópicos, não apenas no *punk*, mas no *rock* de maneira geral⁹³. Para qualquer dos efeitos, o álcool é uma marca dessas gerações.

⁹³ Acerca daqueles que morreram jovens, como no trecho da famosa música *Ideologia* de Cazuza “meus heróis morreram de overdose”, em uma das mais viscerais aparições do *punk*, que foram os **Sex Pistols**, Sid Vicious morreu em 1979 pouco tempo depois de sua namorada Nancy Spungen (em 1978) ambos por overdose de heroína,

A maconha também era também largamente consumida nesses grupos, sendo usada tanto quanto o álcool como uma forma de socialização, nas quais rodinhas de 4, 8 ou até mais de 10 presentes compartilhavam um único “beck” ou uma “coisinha” – como era comum nas gírias locais serem chamados os cigarros de cannabis. Um de nossos depoentes (o qual vamos suprimir o nome por questões de preservação da vida íntima), em seu depoimento, relatou em tom de brincadeira, que no final das contas, “quem unia todas as tribos era a coisinha”.

A maconha, por outro lado, era um problema que causava prisões e embates com a polícia. Caso as tribos de *punks* encontrassem com o aparato policial nas ruas, geralmente levariam um ‘baculejo’⁹⁴, e como declarou Hugo Montarroyos em seu depoimento, nem sempre (ou na maioria das vezes) as drogas não eram encontradas, porém, poderiam ser colocadas pela própria polícia nos bolsos dos abordados, fazendo com que os jovens fossem humilhados, agredidos fisicamente ou mesmo fichados em alguma delegacia. E, se pessoas da pele escura ou afrodescendentes então a situação era ainda mais complicada.

Em todo caso, não é possível dissociar o consumo de psicotrópicos lícitos ou ilícitos desses grupos. A questão é que, sendo considerados como alvos em particular por causa de sua ojeriza ao militarismo, além da contestação frequente de questões sociais ligadas ao conservadorismo e aos costumes, qualquer motivo seria suficiente para pôr os *punks* em rota de colisão com a polícia entre as décadas de 1980 e 1990. Quanto à situação das pessoas de pele parda ou escura, ela segue a ótica geral do que ocorre no país. Uma pessoa branca, de classe média ou alta, pega com um cigarro de maconha pode até ter alguns constrangimentos, mas não mais que isso. No caso de negros, suburbanos, favelados e pobres, a probabilidade de perder a vida pelo mesmo evento não é nem de longe desconsiderável.

Ainda assim, outras drogas como heroína e cocaína que marcaram o *punk* norte americano e europeu, dificilmente foram consumidas aqui, considerando os altos custos para sua aquisição, bem como a situação econômica dos *punks* brasileiros. O consumo quase sempre orbitou em torno de drogas cuja possibilidade de aquisição fosse menos custosa, a exemplo de álcool ruim, maconha e, por vezes, o crack já na década de 1990.

o que originou a música *Sid Vicious was inocente*, da banda **Exploited** que atribuía a culpa a Nancy, considerando que ele fora preso pela morte da então companheira, mas fora colocado em liberdade condicional. Outra obra bastante famosa que aborda a relação do *punk* com heroína é a história de Chistine F., que foi transformada em filme em 1981 e aborda o consumo desenfreado de drogas pelos jovens, tendo a própria retratada feito parte do submundo do *punk* em sua juventude.

⁹⁴ Abordagens policiais nos quais os jovens eram postos de costas para a parede com os braços e pernas abertas, para poderem passar pela revista.

5.2 – Não somos ilhas, parte II

Uma percepção que temos, depois de quase três décadas de vivências nesses espaços, é que se em algum momento da juventude os *punks* recifenses eram mais herméticos e radicais, a passagem do tempo se encarregou desfazer um pouco essa ideia. Em 1997, a **Devotos** já declarava na letra de *Tem de Tudo*, do álbum *Agora tá Valendo*, que lá no Alto José do Pinho a coisa funcionava da seguinte maneira:

Vamos fazer, vamos viver,
vamos detonar e botar pra fuder!!!
Tem afoxé, tem punk rock,
tem rock'n roll, tem samba e tem pagode.

Enquanto o público dos *shows* subvertia o último verso entoando “tem rock n’ roll, e a porra do pagode”. Todavia, a partir da convivência no bairro, na escola, na família e mesmo nos equipamentos culturais que eram meios de acesso compartilhados, aquela juventude – hoje beirando a casa dos quarenta, cinquenta ou sessenta anos – aprendeu com o passar do tempo a conviver com outros públicos.

Atualmente é possível encontrar *punks* em um terreiro de candomblé, em alguma apresentação de afoxés, ou em programações diversas que acontecem no centro do Recife, como nos polos instalados pela prefeitura nos eventos de Carnaval e São João, para além de outras festividades.

Nem sempre fora assim. *Punks* e *headbangers*, no início, enxergavam outros grupos musicais da cidade como conformistas. Mas, já há algum tempo, parecem ter compreendido que mesmo os ritmos pernambucanos ditos tradicionais como o *frevo*, *forró*, *caboclinho*, *maracatu* e *afoxé*, e aqueles de massa, como o *brega* e sua variante *brega-funk*, travam diariamente suas batalhas para poderem viver a música e ‘de música’ na cidade.

Carlos Farias, do Recife, afirma que:

Cristiano, que era um amigo nosso, ele headbanger daquele doente, e na casa dele, a mãe dele escutava Carlos Alexandre, e quando Carlos Alexandre morreu – um cantor de brega do Rio Grande do Norte – ele comprou a coleção de Carlos Alexandre na época e deu pra mãe dele. Aquela coisa, você ter a sua opinião, a sua formação cultural etc. é uma coisa, você negar que existe um mundo ao teu redor, e até dentro da tua casa, é outra coisa, né?

A despeito de se referir a um metaleiro, Carlos exemplifica bem o que foi ocorrendo com esses grupos da cena *underground* no Recife. Como a cultura, nas palavras do depoente era “muito forte”, tornava-se quase que impossível que os membros dessas cenas vivessem alheios ao que ocorria. Carlos relembra que foi ao Galo da Madrugada algumas vezes, mesmo que para vender cerveja, e encontrava amigos diversos do *punk* e/ou do *metal*. Não apenas o

Galo, mas os Amantes de Glória e alguns outras troças da cidade. Em suma, esse público podia ter suas predileções, mas a própria natureza das manifestações culturais da cidade ia colocando-os em xeque, e, de certa forma, os ensinando ou forçando a conviver com a diferença.

Cláudio Bastos, do Punk PE, por sua vez, entende essa relação com outros movimentos musicais da cidade da seguinte forma:

No meu caso, não tinha muito problema não com a questão do brega, do samba e do forró. Eu nunca tive muito problema, mas eu conhecia pessoas que em sua maioria eram “eu só escuto metal”, “eu só escuto rock”, “eu só escuto punk”. Tinha muito isso. Eu não, por conhecer gente de outras realidades e vivências. Mas existia isso, não sei se a palavra era preconceito ou outras coisas, mas hoje em dia ainda tem isso, mas a gente encara com mais humor. Quando eu vejo uma pessoa muito bitolada que só escuta uma coisa, eu acho até mais engraçado...

[...]

Eu também acho que ver punks em lugares diversos é dada a facilidade de se receber informação hoje em dia. Antigamente, você só recebia a informação que você ia atrás pra receber. Um jornal, um fanzine, um programa de rádio, você que ia atrás. Agora não, agora a informação é o tempo todo chegando a você, por mais que elas venham ‘algoritmizadas’, mais voltadas para a pessoa, mas você começa a receber outros tipos de informação sem querer.

[...]

Mas na época, a gente pirralho, achava que isso era uma coisa massa, mas depois você envelhece e passa a perceber que deve ter respeito pelo trabalho das outras pessoas, por mais que você não goste, mas existe uma vida fora da sua bolha. Demora um pouco a você entender quando é pirralho, mas depois de mais velha a pessoa vai pro xangô, vai pro coco, vai pro Bela Vista⁹⁵...

É importante perceber que a questão do amadurecimento etário também aparece como uma das forças motrizes de práticas sociais. Ao lidarem com o diferente, mesmo que não gostassem ou não consumissem os outros ritmos – algo comum na maioria dos casos – foi que os *punks*, *headbangers*, e outros habitantes do *underground* passaram a respeitá-los, ou pelo menos tolerá-los. Além disso, por vezes, “músicos do rock” passaram a dar chance a outras empreitadas, seja por motivos diversos, como viver de música, ou até mesmo pelos contatos do entorno.

Com relação aos artistas de outros ritmos e designações, a máxima é que para cada um que estoura ou consegue fazer relativo sucesso, mesmo que local, existem milhares tentando conseguir algum lugar. Nesse caso, os habitantes do *underground* passaram a aceitar a divisão de palco em eventos públicos, a colaboração e até mesmo o apoio mútuo com o passar dos anos.

⁹⁵ Bela Vista é uma casa de shows, localizada no bairro da Bomba do Hemetério, bastante conhecida no cenário cultural do Recife pela música cubana.

Atualmente, é comum, por exemplo, ver apresentações mistas com bandas e cantores de outras designações que não o *rock*. Além disso, os *punks* circulam por vários lugares em suas localidades, sendo reconhecidos como tais, mas também respeitados em suas opções. O que é uma síntese da vida nas periferias da cidade, pois o Recife não apresenta coletivos e/ou ocupações exclusivas de *punks* como é possível encontrar em algumas cidades do Sul/Sudeste do país, tal qual aquela descrita por Ivone Gallo (2008; 2010) em sua pesquisa com grupos anarcopunks em São Paulo. Como bem afirma a autora (2010, p. 7), a “a disseminação do punk [...] em cada contexto histórico e cultural do seu surgimento e trajetória [...] nunca se deu como imitação das matrizes originárias e procurou responder também a inquietações necessidades específicas”.

Ao consideramos um país de dimensões continentais, com realidades culturais bastantes distintas em suas formações, as diferenças podem ser facilmente identificáveis. O Recife, sua região metropolitana e suas periferias dificilmente permitiriam um isolamento ou fechamento cultural em torno de determinada matriz. Os *punks*, os *headbangers* e os roqueiros, de maneira geral, foram obrigados desde cedo a conviverem entre si e com outras realidades urbanas, o que acabou por moldar uma série de identidades próprias pois, mesmo que considerassem suas afiliações originais, precisaram se adaptar às realidades locais. Não raro, inclusive, é possível ver alguns músicos do *underground* tendo que exercer sua ocupação como acompanhantes de artistas de massa para poderem sobreviver naquilo que decidiram como ocupação principal.

Ainda assim, mesmo dentro do espectro *punk*, existem grupos diversos com ideias distintas. Citando alguns exemplos para efeito comparação, enquanto o **Devotos** apresentou desde cedo uma preocupação com o bairro, o **Ataque Suicida** por vezes atacou formações religiosas, o militarismo e guerras, enquanto o **Subversivos** apresenta uma veia bastante socialista em sua gênese e seus princípios. De outro lado, a **Drunk of War** celebra o *punk* niilista e pessimista, sendo mais hermética⁹⁶ ao contato com outras cenas musicais da cidade. Tudo isso depõe sobre o fato de que em cada grupo ou banda *punk* da cidade haverá, para além das suas inspirações, todo um *background* pessoal, social e cultural em suas escolhas.

Ainda nessa linha, o **Câmbio Negro H.C.**, primeira banda de hardcore da cidade, em seu primeiro álbum expõe claramente questões que ainda incomodavam a juventude dos anos de 1980, como a ditadura, as memórias, o conservadorismo religioso. Já em seu álbum mais recente (de 2020), permanecem temas como o militarismo, a radiatividade, a religião, mas

⁹⁶ Por herméticos, não falamos aqui de uma visão fechada, mas um direcionamento mais ligado aos valores originais dos *punks* de outras cenas que conseguem fechar-se em comunidades mais isoladas, adotando um modo de vida mais calcado naquilo em que acreditam.

também se mostra ligada ao regionalismo nordestino contra o preconceito, além de ecologismo, consciência de si, entre outros. Há temas se repetem, mas também existem aqueles que são adicionados à medida em que os *punks* vão amadurecendo em termos ideológicos e identitários.

Cabe falar, que neste estudo, não abordamos nem de longe todos os grupos musicais de algum espectro *punk* na cidade. Existem muitas bandas que se formaram no fim dos anos de 1990 e início dos anos 2000 que, por delimitação do tamanho do estudo não foram abordados ou mesmo citados.

5.3 – Lugares e espaços diversos

Tudo era muito difícil, tudo era muito raro
Existia um faça você mesmo,
mas existia um faça você mesmo juntos.
(Carlos Recifezes)

As contingências diversas acerca da produção e da execução do *punk*, descritas principalmente em relação à formação das primeiras identidades na década de 1980, começam a mudar parcialmente na cidade a partir do momento em que grupos que consumiam e produziam *rock* e seus subgêneros vão galgando, à duras penas, o direito de existir e de serem respeitados como arte. No depoimento de Neilton é possível ver que entre o final da década de 1990 e começo dos anos 2000, a situação começava a se modificar:

[...] quando começou a gente a entender os editais, estava chegando no ano 2000 já, entender que era possível apresentar um projeto pra algum edital público né? Isso já era 2000, ou seja, até meados dos anos 90, ou melhor quase final dos anos [19]90... A gente foi galgando as coisas poucas, foi subindo de degrau em degrau saca? Meio que juntando como eu te falei... O primeiro cachê, não sei que ano foi, mas isso foi antes do disco, esse foi gravado em [19]96, a demo em [19]94, a segunda demo em [19]95, eu acho que foi [19]94 ou [19]95, que a gente fez esse show saca, e ganhou o primeiro cachê.

Há algumas questões que são catalisadoras do *rock* na cidade, mas que não necessariamente tem origem nas dinâmicas daqui, dado o contexto da época. Em todo caso, a ‘nomadização’ dos *punks* e outros grupos identitários relacionados ao *rock* mais agressivo foi criando espaços de sociabilidades nos quais se passava a explorar as possibilidades diversas, para além dos jovens escutarem discos em seus quartos (quando eles existiam) sozinhos ou em grupo.

Alguns dos primeiros eventos ocorreram na Mansão do Fera, localizada na Boa Vista, onde, por sinal houve o Segundo Encontro Anti-Nuclear. O Beco da Fome aparece várias vezes no decorrer deste estudo, porém, lá não era possível executar apresentações, mas dava para

tocar cassetes e discos ou mesmo utilizar radiolas de ficha que a esta altura já tinham música pesada. Seguem-se a ocupação de outros como a República Etilica no Pina, além de bares e outros locais em subúrbios diversos como o Orlando Bar, no Alto José do Pinho e o CAIC (Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente) de Peixinhos, no qual ocorreram várias apresentações de bandas olindenses e recifenses. Já nos anos de 1990, mais especificamente a partir de 1993, funcionou, durante algum tempo, o Underground Bar, que ficava no bairro da Madalena, na avenida Visconde de Albuquerque e também acolheu tanto o público do metal, quanto do *punk*. O local servia tanto para *shows*, quanto para ensaios, já que ainda era bastante difícil a existência de estúdios especializados nesse tipo de sonoridade.

O Beco da Fome, era tão famoso que mesmo não sendo possível realizar apresentações no local, participa coletivamente da memória do público *underground* recifense como um dos locais para importantes para o *underground punk* e *metal* recifenses. Carlos Farias declara que:

Tanto é que a gente levou pro Beco da Fome O Cólera [uma das bandas punks mais famosas do país], a gente levou Dorsal Atlântica [banda de thrash metal] pro Beco da Fome, na época, toda banda que fosse de metal ou de punk que viesse tocar em Recife batia o ponto no Beco da Fome. João Gordo [vocalista do Ratos de Porão] chegou a fumar lá na Praça da Faculdade de Direito. Ele não sabia nem onde tava fumando. Então, todo pessoal que vinha, tinha essa aculturação⁹⁷, no centro do Recife. [...] O Beco da Fome era também um local de troca de informações.

Para além disso, havia a famosa Rua da Moeda, reduto *underground* por excelência da década de 1990, localizada no Bairro do Recife – ou Recife Antigo, como é comumente conhecido – no qual se reuniam *punks*, *bangers* e toda sorte de boêmios do público alternativo. O bairro também continha casas que atendiam a classe média como o Downtown Pub e o Burburinho Bar. Esses últimos eram mais dedicados ao *pop rock/hard rock* e bandas de maior sucesso internacional, com apresentação de grupos *covers*, mas que acabavam por reunir em seus arredores outras identidades que dificilmente acessavam seus espaços internos. Ainda havia uma espécie de *after*⁹⁸ que era realizada na barraca de Tim Maia⁹⁹, que acabava por encerrar a noite (já pelo amanhecer) dos boêmios.

⁹⁷ Aculturação, conforme utilizado pelo depoente, não tem o sentido de negação, conforme correntemente usado na academia, mas um objetivo de que os visitantes entendessem e participassem da cultura da cidade.

⁹⁸ Festas depois das festas.

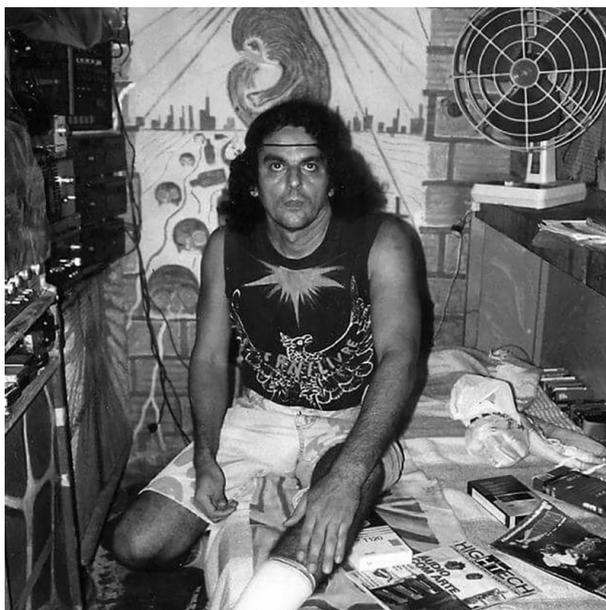
⁹⁹ Tim Maia era um sujeito corpulento, de pele em tons escuros, com uma longa barba branca, que foi apelidado desta forma em alusão ao cantor homônimo. A preferência musical daquele *trailer* era o reggae, mas, no fim da festa, era um dos únicos locais que permanecia aberto até o amanhecer, fazendo a festa dos ‘inimigos do fim’.

Também estava na cena o Prazeirinho, anteriormente referido, além das várias lojas de discos dedicadas a esse público. No centro da cidade, entre meados dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, surgiram várias lojas como a Mausoleum Discos e Representações, Disco de Ouro, Blackout Discos, Abbey Road, Vinil Discos e CD's e mesmo a Aky Discos que passara a vender discos de *rock* nessa época. Havia também lojas em outros bairros como a anteriormente referida Rock Xpress de Paulo André. A Mausoleum fora uma das primeiras, como relata Amaral, da **SS-20**, ao afirmar que “ali eu adquiri **Dead Kennedys**, **G.B.H** e também bandas brasileiras como **Olho Seco** e **Ratos de Porão**, **Inocentes**, dentre outras”. Esses estabelecimentos, de fato, contribuíram inexoravelmente para o espalhamento do *punk* na cidade.

Ainda há outros dois locais que devem ser citados nesta tese, ainda que não digam respeito apenas ao *punk*, mas aos roqueiros em geral. Um deles, é a famosa Casa de Humberto (Brito), que ficava na rua da Matriz, no centro do Recife, pois, segundo Siqueira (2020, s/n) “tornou-se referência, em se tratando de coletividade e convergência de tribos”. O autor afirma acerca do local que “compramos discos de Sex Pistols, Patti Smith...”. “O primeiro álbum de David Bowie que tive foi comprado em Humberto, lembra Renato L., ex secretário de Cultura do Estado e um dos cabeças da cena Mangue”.

A casa de Humberto é frequente referida como um local para comprar discos e alimentos orgânicos/macrobióticos, coisa que era bem difícil na época. É mencionada por vários depoentes em várias outras histórias sobre a cidade como um dos primeiros locais da capital pernambucana nos quais os roqueiros em geral, desde fãs do **Black Sabbath** até dos **Smiths**, podiam se reunir. E, claro, havia a presença de *punks*. Caso alguém se questione... sim, Humberto era um *hippie*. Se em outras paragens, como menciona Ivone Gallo (2010), talvez os *hippies* e os *punks* entrassem em atrito, aqui estávamos no Recife.

Fotografia 23: Humberto Brito.



Fonte: Acervo de Levi Cerqueira (irmão de Elcir Alves de Cerqueira, nosso depoente). Disponível em: <<https://kurumata.com.br/2020/04/17/humberto-soparia-e-garagem-tres-geracoes-de-rock/>>. Acesso em: 31 dez. 2024.

Fred Zero Quatro relata que havia na casa de Humberto uma sessão que ninguém ligava muito, e que “eram discos vendidos a centavos”, mas que tinha muita coisa de *new wave* e *punk* em 1980, ocasião em que conheceu Renato L.

Além disso, outro local que faz parte da cena Recifeense, principalmente após o fechamento da Soparia de Roger, foi o Garagem 27, que, por sinal, já foge um pouco ao momento de nossa pesquisa, já que sua maior atividade se deu na década de 2000. Porém o bar funcionou, primeiramente sob o nome de Galletus, até o final dos anos de 1990. Na curadoria do estabelecimento estava Evandro Sena (Siqueira, 2020) que hoje é dono de um dos mais famosos inferninhos do Recife: o Iraq. O Garagem era localizado nas proximidades da Ponte da Torre, bairro nobre a zona oeste da cidade.

Evandro Sena é uma figura conhecida nos meios do *underground* recifeense e sempre teve uma *veia punk*. Inclusive, hoje encontra-se dando guarida a exposições, apresentações e outros eventos organizados por essas tribos. O Garagem, do qual o mesmo foi curador, era quase um faça você mesmo em forma de bar. Funcionava até o dia amanhecer e durante os anos 2000¹⁰⁰ foi um dos *points* mais badalados do Recife, unindo ao mesmo tempo a classe média e

¹⁰⁰ Siqueira (2000) ao abordar a casa de Humberto, a Soparia e o Garagem atribui que o destino dos três locais tenha se dado por causa da especulação imobiliária, e também da mudança de padrões de consumo. Ler mais em <<https://kurumata.com.br/2020/04/17/humberto-soparia-e-garagem-tres-geracoes-de-rock/>>. Acesso em 31 dez. 2024.

o submundo da cidade. Evandro esteve por lá até o ano de 2002, mas o bar continuou existindo com outra administração até 2009, quando foi demolido pela prefeitura da cidade.

André Dranze relata que:

A partir desse primeiro contato (entre meados e final da década de 1990), a gente começou a procurar onde tava tendo agitação *punk* na cidade, e não era mais em show de prefeitura aberto, nem megashows como PE no Rock, como Abril pro Rock, já era o Garagem, Afogados, associações de bairro que rolava as bandas mais *underground*, tanto na Zona Sul, quanto na Zona Norte[...];

O Galletus/Garagem, guardadas as devidas proporções, tem a mesma importância para os jovens de 1990/2000 que o Beco da Fome teve para a geração dos anos de 1980, como foi possível ver no relato anterior de André Dranze, que mesmo residindo no Ibura, zona Sul do Recife, se dispunha a frequentar outras localidades devido à programação veiculada. O Garagem reunia, por vezes, centenas de pessoas nos fins de semana. Evandro também teve uma banda chamada **Garapa Nervosa**, e que segundo Nascimento (2014, s/n):

participou ativamente da mudança de paradigma do antigo Matadouro de Peixinhos, situado num bairro estigmatizado pela violência, uso de drogas e, principalmente, pobreza. O músico integrou o Movimento Cultural Boca do Lixo. Tempos depois, aos 21 anos, realizaria um de seus primeiros sonhos, abrir um estúdio, o Panaceia. O local funcionava na Rua Gervásio Pires, no Bairro da Boa Vista. Nele, passou a ter contato mais frequente com a cena musical da cidade, conhecendo instrumentistas de vários gêneros. Devido a problemas financeiros, o estabelecimento não vingou, mas os equipamentos musicais passaram a ser alugados por artistas e bandas.

Mas, um pouco antes desses agitos da virada de século, ainda havia uma infinidade de locais nos quais os *punks* se reuniam, considerando aquela ideia de nomadizar e ocupar o centro do Recife. Lá nos primórdios do *punk*, rolavam os encontros na Casa da Cultura, que fica no bairro de Santo Antônio e atualmente funciona como um centro de venda de artesanato, mas que fora uma casa de detenção, inaugurada em 1867, desativada em 1973, e reconfigurada em 1976, por ideia de Francisco Brennand.

De maneira geral, no centro expandido do Recife podia se encontrar *punks* em vários pontos. Uma característica desses grupos era de ocupar todos os lugares possíveis e esses mudavam a todo momento. Os encontros dependiam principalmente de se poder escutar as músicas – o que nem sempre era permitido dado o baixo apelo comercial daquela sonoridade. Então, esses grupos eram avistados em bares, praças, vãos e espaços públicos desocupados, dentre outros. O que importava era poder se reunir e exercer sociabilidades e partilhas.

Acerca dessa nomadização, Elcir afirma que no Cantinho das Graças, bar que já não existe, era um dos locais onde ele se reunia com amigos, e em determinada ocasião ele:

já tinha gravado em casa fita cassete, fazia uma coletânea de rock, punk e falava meu amigo: “como é pra a gente ficar bangeando¹⁰¹?” Ai o cara rolava, ai o bar começava a encher, porque era uma coisa tão diferente para a época. Agora imagina hoje, em 2023, aquelas meninas andando de preto não chamam atenção? Pensa misso em 1983, cara, era coisa de parar a cidade. Não se vendia nem roupa preta em Recife. Você não conseguia comprar uma calça preta em Recife...

O relato é bastante interessante, e demonstra que qualquer lugar no qual o som pudesse ser tocado era um *point* onde roqueiros, *punks* e/ou metaleiros poderiam estar.

Havia ainda, na zona Sul do Recife, o espaço Arte Viva, inaugurado em 1985 por Lourdes Rossiter. Inicialmente pensado como espaço cultural, foi aos poucos sendo apossado pelo *rock*. Era localizado na Avenida Conselheiro Aguiar, um dos metros quadrados mais caros da cidade do Recife, e acabou por dar espaço a diversas bandas nascidas entre meados e final dos anos de 1980. Como afirma Fred Zero Quatro:

1987, eu acho que chegou a ter um movimento em Boa Viagem. Tinha uma mulher que era dona de uma academia de dança, Arte Viva, e que nessa época aquele rock Brasil tinha crescido de uma forma que se tornou a principal música brasileira. Aqui em Recife, por exemplo, surgiram Santa Boêmia, surgiu Vã Filosofia, surgiu algumas bandas inspiradas naquele boom dos anos [19]80, do rockbr. Aí, essa moça que chamam de a ‘Bruxa do Rock’ que era uma antiga professora de dança, tinha uma academia, eu acho que precisava dar uma agitada na academia, era Lourdes Rossiter, tem muita coisa na imprensa sobre ela. Ela começou a criar o festival Arte Viva, aí era só banda autoral, aí a gente tava lá mostrando junto com outras bandas, então essa coisa foi crescendo. O que mudou foi que o festival Arte Viva conseguiu criar espaço na TV Jornal, porque começou a ganhar as páginas dos jornais e a TV Jornal estava investindo em renovar e reformular o equipamento, restaurou o antigo auditório e uma das primeiras produções desse auditório novo foi o Festival Arte Viva. A gente tocou na TV Jornal, foi filmado e tal junto com outras bandas lá.

Não havia, por sua vez, apenas bandas influenciadas pelo *brock*, pois grupos como **N.D.R, Orion, Persona, Realidade Encoberta, Câmbio Negro H.C.**, dentre outras também passaram pelo espaço de Lourdes. O fato de Fred Zero Quatro falar da participação de sua banda

¹⁰¹ Bangeando ou Banguendo são termos que se referem a outra forma de dança típica de versões mais agressivas do *rock*, que junto com a roda de pogo e com a simulação de tocar instrumentos complementam o arsenal das formas de expressão corporais desses grupos. Especificamente, o bangear/banguer se refere a bater cabeça, movimento que varia da posição normal de uma pessoa em pé, que joga a cabeça pra frente em um movimento brusco e a retorna para a posição inicial repetidas vezes. Indivíduos e mulheres com cabelos grandes, por vezes, também fazem movimentos circulares com o pescoço pendulado para a frente, buscando girar as longas cabeleiras em um movimento de 180° ou 360° em torno do próprio corpo.

no Arte Viva também mostra que a gênese do movimento mangue é anterior aos anos de 1990. As ideias que dariam origem aquele que, de fato, se tornaria um divisor de águas na história recente da cidade do Recife ocorria em paralelo ao *punk*, ao *rock nacional* ou *rock Brasil*, ao *metal* e uma profusão de outras derivações do *rock*.

Cabe falar também da Academia de Kung-Fu e Tai Chi Chuan que ficava na Avenida Conde Boa Vista, 1270. Nado, do **Realidade Encoberta**, hoje já falecido, era um dos que lá trabalhavam. Ela abrigou um dos Encontros Anti-Nuclear, que fora interrompido precocemente pela Polícia. Carlos Farias, relata que:

O pessoal colava muito na academia de caratê... kung-fu, Academia Sino Brasileira. Nado da Realidade Encoberta trabalhava lá. E lá era um point, todo dia tinha gente lá, e muita gente que era de outros estados, de outras cidades, que não tinha onde dormir, dormia lá. Teve até um Anti-Nuclear lá, o último foi lá. Agora, a cama lá era o tadame (tatame). E muita gente, o pessoal do Ataque Epiléptico foi pra lá, banda Nada, Dejetos da Humanidade, várias bandas que não tinham onde dormir, dormiam lá e no outro dia seguiam viagem. Às vezes eu tava até sem passagem, passava por lá e pedia passagem a Nado, mas era uma realidade da época, uma carência de tudo...

Na década de 1990, tivemos também a icônica Soparia de Roger de Renor, que surgira bem no início da ascensão do manguebit e durou até início dos anos 2000. Mas o público ia ocupando lugares diversos que pudessem abrigá-los:

Além do lendário bar Soparia, verdadeiro quartel-general da época, os mangueboys e manguegirls ocuparam boates gays, como a Misty (onde funciona hoje a Metrópole), puteiros e até realizaram baladas em um barco abandonado após incêndio. Sem opções de contrato, a turma, no melhor estilo punk de "do it yourself" (faça você mesmo) e em clima de cooperativa, produzia as próprias festas e impulsionava o surgimento de um pequeno circuito de endereços culturais para receber os shows das bandas (Lins; Maia, 2016).

Interessante que os *punks*, enquanto habitantes por excelência do submundo urbano, podiam ser quase sempre encontrados nos mesmos lugares, afinal, como registrado no documentário Manguebit (2021), toda cena mangue se aproveitava do caminho trilhado pelos *punks*, fato reconhecido por Fred Zero Quatro ao afirmar que identifica no segundo um sentimento semelhante ao que gerou o primeiro no Recife.

Voltando a falar das influências da cultura roqueira na cidade, citamos anteriormente a chegada da MTV por essas bandas. Isso, posto, vários apresentadores da emissora acreditaram naquela cena nascente, a exemplo de Fábio Massari, que divulgou fortemente o manguebit, a **Devotos** e outros artistas pernambucanos na emissora. Isso chegou a gerar críticas de alguns *punks* à banda, como relata o próprio Cannibal em seu depoimento:

Ainda tem essa galera que, oxe, isso aconteceu com o Devotos, pô, quando o tava dentro do Movimento Punk. Ainda me lembro muito bem, a gente dentro do Movimento Punk, não tinha gravado disco, não tinha gravado nada, aí a gente grava um clipe, o 'Punk Rock Hardcore', o clipe começa a passar na MTV, começa a rolar na MTV, e aí, velho, quando eu tava andando pelas ruas do Recife, eu recebia panfletos com "Devotos do Ódio Não". Assim, e os punks divulgavam, velho, que a gente era traidor do movimento por causa disso, porque a gente tava tocando na MTV. Eu até brigava assim, eu dizia, "oxe como é que tu sabe que a gente tá tocando na MTV, tu tá assistindo é?" Eu até tirava essa onda porque era muito louco isso, era, inacreditável assim, porque eu nunca pensei de ter um tipo de arte, que era a arte que a gente fazia, sendo punk ou não, a música, é arte. Você fazer pra uma pessoa só, pra um público só, você tocar só pra aquelas pessoas. Eu nunca, nunca, não entra na minha cabeça uma parada dessa, entendeu? Eu acho que música arte é pra todo mundo tá ligado? Não tem classe social, não tem cor, é pra quem quer ouvir, pra quem se propõem a ouvir, pra quem se propõe a se desconstruir! Então eu achava aquilo absurdo, você não se juntar com outros movimentos, não ir pra outros shows, não ir pra... e era, foi um bom tempo assim cara, um bom tempo muito louco assim.

Essa questão da **Devotos** na MTV, sendo uma banda oriunda do mais baixo *underground punk* do Recife em uma emissora de difusão nacional, gerou impactos não apenas no Recife, mas também nos *punks* espalhados por outras paragens. Em 1994, o quadrinista Joacy James, também conhecido como JJBizarro relata em uma comunicação com Carlos Farias – quando afirma que queria mais demos das bandas recifenses – sua surpresa com a **Devotos** em exposição midiática na emissora. Em tom de humor, Joacy questionava Carlos sobre algum membro da banda ter alguma relação de cunho sexual com alguém da emissora:

Imagem 34: Carta de Joacy James¹⁰² (JJ Bizarro) de São Luis-MA para Carlos (Recifezes) em dezembro de 1994.

R E C I F E Z E S SDM
 central - recifeze-pe 50.001.970
 SL' dez. 994 -

Olá, grande Carlos!
 Você não sabe como é muito bom receber seus fanzines.
 Agradeço por não ter esquecido de mandar este, apenas
 esqueceu do 13º RECI.
 Não mandei a carta antes porque estava esperando o SDM
 sair e segue o tal. Espero que goste e mostre ao amigos.
 Deu um phsta trabalho mesmo.
 Mas valeu.

A ESTRAGO está com uma grande divulgação no exterior,
 sendo distribuída na França, Alemanha, República Tcheca,
 Japão, Lithuania, alguns países latinos... estamos com
 três demos e quando tiver "solto" lhe mandarei uma có-
 pia. Ah, poderia enviar seis selos e mando as demos.
 O nosso batera saiu. Já entrou outro.
 O RDP esteve aqui. Andamos juntos.

Gostei muito da capa do RECI nº14 e de todo o seu inte-
 rior, Diagramação muito caprichada, isto é muito bom
 nos zines e o seu lembra os antigos, que eram preocupa-
 dos com os efeitos gráficos, espontaneidade e sutileza.

Cadê as demos daí? Já tenho só do DEVOTOS, estes caras
 vivem saindo na MTV... alguém tá comendo alguém de lá?
 (Tô de brincadeira). O Gastão/MTV esteve aqui e bebemos
 juntos e conversamos sobre altos lances.

S. Luís foi uma das primeiras cidades a possuir MTV.
 Vou terminando. Felicidades e acabando ao som do grande
 MISSIONARIOS...junkabillyalcoholicoise.

abraços,
 JJBizarro

Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo Pessoal.

As cartas, como é possível observar, ainda representavam um poderoso instrumento de comunicação entre os *punks* em uma época imediatamente anterior à internet. Além disso, várias delas costumavam ser divulgadas em fanzines de ambos os lados, servindo não apenas como meio de troca de informações pessoais, mas também como ferramenta informativa. Muitas vezes, a resposta às cartas era feita dentro de alguma edição do fanzine de quem a

¹⁰² Joacy James, falecido no ano de 2006 vítima de um derrame, foi um dos grandes divulgadores do movimento *punk* em São Luís do Maranhão. Carioca de origem, radicou-se naquela cidade desde a adolescência. Tornou-se quadrinista conhecido nacional e internacionalmente no *underground* devido ao seu trabalho e atitudes revolucionárias, tendo ganhado prêmios ao redor do Brasil e do mundo. Foi vocalista das bandas **Estrago**, **Terror-Terror** e **Última Marcha**. Tinha planos de divulgar seu material na editora independente americana Dark Horse Comics, porém veio a óbito antes de poder tocar seus planos. Fonte: < https://whiplash.net/materias/news_904/050662-estrago.html>. Acesso em 03 abr. 2025.

recebeu, tornando essa comunicação aberta para outros membros do movimento em localidades distintas. Portanto, esse tipo de recurso possui uma importância ímpar, em termos de cultura material, para a formação das identidades *punks* no país.

Voltando à questão dos conflitos com o mercado, nesse momento, cremos sem fontes para comprovar, que essa ojeriza às bandas que tinham algum sucesso comercial tenha, de fato, nascido com os *punks*, posto que foram a primeira tribo urbana a declarar-se abertamente contra os grandes conglomerados musicais. Qualquer grupo que estourava em algum veículo era automaticamente taxado de traidor das bases do movimento, pois existia uma cobrança de parte do público pela permanência das bandas no cenário *underground*, como é possível ver na próxima imagem.

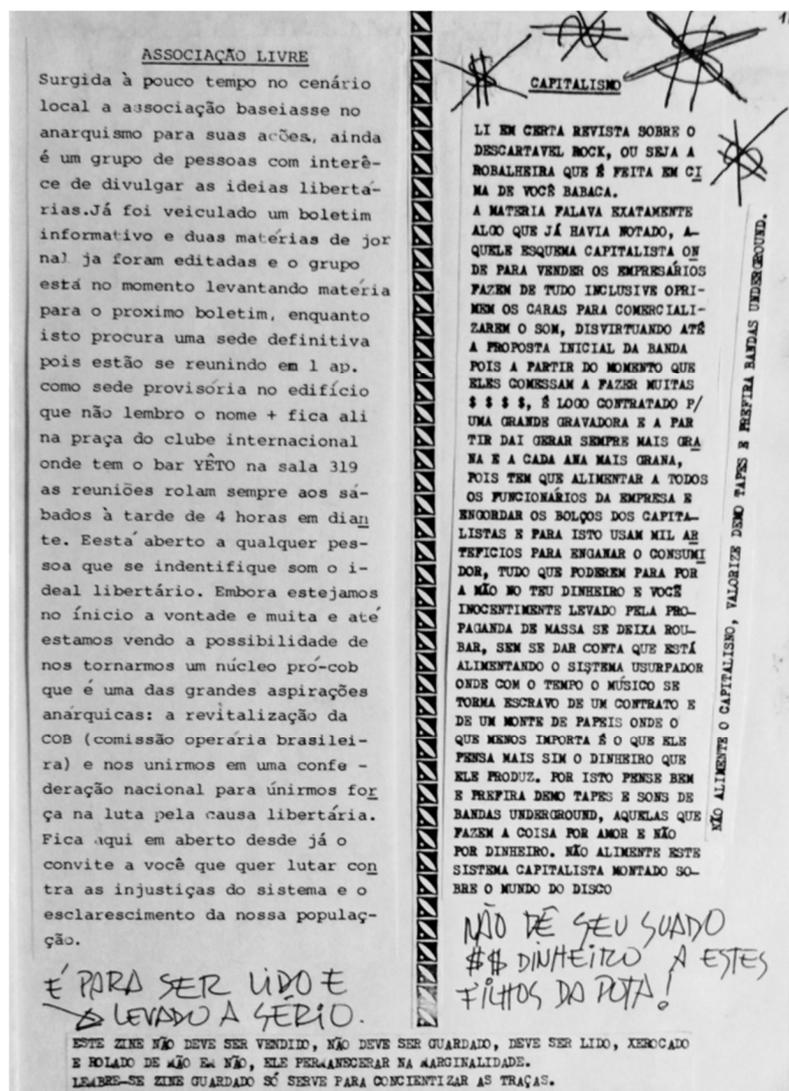
Não estamos falando apenas do *underground*, mas manter-se no último andar, no local mais baixo do que assim se podia chamar, porque mesmo lá existem as variações. Esse tipo de comportamento ainda existe no movimento. Um contrato com uma gravadora, um apoio estatal ou exibição em algum programa de TV gera reações mistas, porém, é possível identificar que isso permanece enraizado em alguns membros mais velhos daquela cultura, considerando que a juventude atual – acostumada desde cedo com exposição em redes sociais – costuma dar menos importância para essas questões.

Não obstante, como podemos observar na imagem abaixo, no texto da direita intitulado “CAPITALISMO”, um chamado para que não se compre discos, considerando a exploração da indústria capitalista em cima dos músicos, havendo ainda um apelo para o consumo de demotapes e bandas do cenário *underground*.

Por outro lado, atualmente ainda restou uma parte radicalizada do *underground* que leva ao extremo essas questões. O que hoje conhecemos nas redes sociais como ‘cancelamento’ de alguma celebridade, artista, cantor, ator, etc. existia de certa forma na cena *punk* desde seu início. Mais uma vez, retornando ao **Crass** e à música “*Punk is dead*”¹⁰³, é possível perceber que a principal crítica era relativa à contratação de bandas inglesas, entre meados e o final da década de 1970, por gravadoras. Esse fato poderia ser considerado o início do movimento de ódio generalizado contra grupos que se aproximavam do mercado.

¹⁰³ Lembramos ainda que a ideia de o *punk* estar morto parte tanto de uma parcela dos *punks*, pela teórica cooptação de bandas pelo mercado capitalista, como posteriormente do próprio mercado, ao apregoar o fim do subgênero como moda do momento.

Imagem 35: Recorte do Fanzine Consequência, nº 11 de 1990 com crítica ácida ao mercado da música.



Fonte: Francisco Carlos Farias de Santana. Acervo pessoal

A mesma questão pode ser identificada anos depois com relação às bandas norte-americanas **Green Day** (1986) e **Offspring** (1994), que estouraram mundialmente na década de 1990, sendo odiadas por muitos *punks*, posto que eram exibidas na MTV e nas rádios em todo mundo.

Com relação ao *emocore*, então – que já apareceu no Brasil e na América Latina como ritmo comercial – o ódio era ainda maior ao ponto de, em algum momento, bandas como **My Chemical Romance** fazerem um apelo, em um *show* no México, para que *punks* e outras tribos como *skinheads* parassem de praticar violência contra os emos (Ariani, 2008). Esses conflitos, longe de existirem apenas no Brasil, foram uma das grandes questões do *punk* no final dos anos de 1990 e durante boa parte da década seguinte.

No Recife, por sua vez, não se viu essa movimentação violenta contra os emos – que eram uma das últimas formações identitárias ligadas ao *punk* a entrarem no jogo – posto que a cidade já era bem diferente daqueles dias difíceis dos anos de 1980. Não registramos notícias veiculadas com relação a embates na cidade nesse sentido. O *emocore* é um movimento complexo, sobre o qual não vamos tecer maiores considerações por dois motivos: a) ausência de uma pesquisa embasada em fontes; b) por ter existido nacionalmente durante o tempo em que o manguebit tomara Recife de assalto, logo, não havendo aqui uma cena forte como em outros locais. Ainda assim, durante esse período, era possível identificar a estética visual de alguns jovens com maquiagens, cabelos cortados com franjas, lápis preto nos olhos, etc., além de outras tribos urbanas como *clubbers*, mas que não estabeleceram algo duradouro na capital pernambucana.

Voltando à questão da MTV, era difícil ter acesso à rede por funcionar em UHF no Recife, exigindo uma antena específica a ser acoplada às TVs. Ainda temos que considerar que naquele momento, a televisão era um item normalmente disputado por toda a família. Era muito raro um adolescente possuir seu próprio aparelho no quarto, havendo na maioria dos casos, apenas um para todos que residiam na mesma casa. Então, eis que entra no ar a Rádio do Rock. Paulo André, em seu depoimento, afirma que:

Aí cara, tem duas coisas que eu digo que tocou fogo na cena, que mesmo a galera do underground, pela falta de dinheiro pra comprar disco, escutou muito a Rádio Rock, a 89 FM, durante um ano que ela foi ao ar, que foi entre [19]91 e [19]92. Eu lembro que ela saiu do ar em setembro de [19]92, e ela virou um ano, então foi mais ou menos de agosto a setembro de [19]91 até agosto setembro de 1992. E aí logo que chegou no Brasil a MTV em [19]90, meses depois ela chega em Recife. Então quem gostava de música correu pra comprar, então tipo, a galera do Devotos, BU (Bonds of Union), a Ostenta do Alto, pô, eu lembro, todo mundo pegava a MTV porque era no Alto, e pegava, e aquela informação. Independentemente de tu gostar de punk e hardcore, era em tempo real, e ali no meio tinha Nirvana, outras bandas que as gravadoras lançaram em torno do Nirvana, né? E aquilo ali chacoalhou muito, né? Foi uma coisa meio paralela ao manguebit!

Essa cultura roqueira difusa, onde se misturavam o *punk*, o *grunge*, o *metal*, o *hard rock* e o *manguebit* ia então ganhando adeptos pela cidade. Ainda assim, as tribos mantinham seus próprios grupos, identidades e referências. Nesse sentido, muitas vezes essa identificação era mais ligada à questão do gosto musical do que propriamente aos valores filosóficos e ideológicos das diversas subculturas. De alguma forma, nesse amalgama de ritmos, cores, posturas, conflitos, etc. uma questão iria ainda mais catalisar o *rock* na cidade: os festivais, sobre os quais nos deteremos no próximo item.

Nesse sentido, acerca das misturas diversas, Fábio Seabra relata que:

Eu assim, quando o manguebit surgiu, eu quando ouvia essa questão do coco, do maracatu, eu não dava uma importância, não é que eu não gostasse, mas aquilo, pra mim, era irrelevante. A partir do momento em que eu escutei, que Chico Science apareceu com a Nação Zumbi, com toda aquela mistura de ritmos regionais com a guitarra pesada, o Mundo Livre S/A fazendo um samba misturado com hardcore, aí, a partir daí, eu acho que não só eu, mas outras pessoas, muitas pessoas começaram a ver a cultura regional de uma forma diferente do que via antes. Pessoas que de repente não gostavam e tinham até um certo preconceito com o tambor [...] até porque associavam com o candomblé [...]. Mas é uma questão também de exaltar as religiões de matriz africana, até porque o rock é música negra.

O relato do depoente coloca como fora complexa a questão da aceitação do manguebit por diversas tribos, inclusive pelos *punks*. A ligação dos tambores com a religiosidade negra e também ameríndia, como no caso da umbanda, levava a um certo preconceito com manifestações culturais da cidade. Questões, claro, que estão longe de serem superadas, mas que, naquele momento, pela inclusão do *rock*, tornaram-se um pouco mais aceitáveis para o público *underground*.

O que tratamos a seguir tem influência direta na formação e consolidação da identidade cultural de vários grupos da cidade, entre eles os *punks*, os *headbangers*, os mangueboys e manguegirls, e por fim, o público roqueiro em geral. Se o Abril pro Rock foi primordial nessa relação, nos anos seguintes na década de 1990, os festivais de *rock* se tornaram uma marca da cidade, desde os grandes, até os independentes como *gigs* organizadas pelas próprias bandas nas ruas e praças da cidade.

5.4 – Os festivais

Firmemente podemos dizer que o Abril pro Rock inaugurou uma temporada de grandes eventos ligados ao *rock* no Recife, coisa até então impensável para uma cidade que registrava poucos *shows* nesse sentido menos de uma década antes. Mesmo em relação ao *brock*, que inundava as rádios do país naquele momento, apresentações de bandas eram ínfimas na cidade. Houve, por exemplo, um *show* de **Legião Urbana** no Ginásio de Esportes Geraldão, ainda com seu cantor original Renato Russo em 1987 e depois outro em 1990, sendo essas únicas as vezes que a banda tocou na capital pernambucana até a morte do vocalista em 1996.

Engenheiros do Hawaii, outro grupo dessa geração, tocou a primeira vez em 1988 no Clube Português do Recife, só voltando à cidade em 1990 e 1991, ambas as apresentações realizadas também no Geraldão, que fica na zona sul da cidade, no bairro da Imbiribeira. A questão é que esses eram eventos que ocorriam com uma baixa frequência, em detrimento de

um público ávido pelo *rock*, que a essa altura era uma febre no país. Uma apresentação internacional, nesse cenário, era quase impensável, mas mesmo assim ocorreram.

Bandas com uma sonoridade mais agressiva, mesmo nacionais, eram ainda mais difíceis de se ver pelas bandas do Nordeste. Porém, um fato engraçado é que houve uma inusitada apresentação do Sepultura em 1987, em Caruaru (cidade localizada no interior do estado), organizada na base da raça pelos jovens de lá, principalmente Wolney Queiroz, empresário e político brasileiro, na época com 14 anos, mas que por meio do contato telefônico presente no encarte do disco – que fora adquirido em Recife – conseguiu promover a apresentação. Nessa oportunidade, *punks* e *headbangers* estavam juntos e sofriam com essa falta de espetáculos, então não era incomum que ambos estivessem em um *show* de uma banda de *thrash metal*.

A cena, então, era mormente formada por bandas do Recife, algumas tentando fazer cover dos artistas nacionais e internacionais, outras tocando músicas autorais, mas com quase ou nenhuma estrutura à sua disposição. Por outro lado, produtores como João da Blackout Discos, Levi Cerqueira da Abbey Road e Paulo André Pires da X Press, conseguiram trazer alguns *shows* de bandas internacionais para a cidade durante a década de 1990. É nesse momento que em 1993, o Abril pro Rock surge transformando em definitivo a cara do Recife para o público roqueiro ou simpatizante.

Ainda assim, temos que citar a existência dos festivais de menor porte que ocorreram ainda na década anterior. Um deles fora o Mauritzstadt, realizado entre 1985 e 1989, na concha acústica do Sítio da Trindade, porém relativo ao *metal* (Bezerra; Ferreira; La Barre, 2011). Apesar de termos poucas informações sobre o evento, Ailton Guerra relata também a apresentação de bandas *punks* às quais não conseguimos enumerar. Além disso, houve também os já citados Encontros Anti-Nuclear I, II e III (entre 1987 e 1988). Em todo caso, esses eram eventos tinham pouca estrutura, mas são citados como formadores da identidade musical daquela juventude em vários depoimentos.

Nesse momento, surge uma história bem conhecida do público *punk* recifense, acerca de como Paulo André Pires conheceu a **Devotos**. De acordo com Paulo, um belo dia eles apareceram na loja, falando que eram uma banda de *punk rock* do Alto José do Pinho. Nas palavras do depoente:

Aí chegam os Devotos, lá na loja, é Canibal, Celo e Neilton, e aí Canibal diz: “Mermão, a gente é o Devotos do Ódio, lá do Alto Zé do Pinho, tá ligado? A gente veio divulgar um show”, e aí mostram um panfleto de um show: ‘Não Papai Noel’, que depois Osmã comentou que foi ele que fez o desenho de um Papai Noel enforcado. O show ocorreu no Ibura de Baixo. Aí eu falei “pô, vou botar agora”, já peguei ali os grampos, já pendurei o flyer, e foi amor à primeira vista, véi, eu com os caras. Aí eu pirei e falei, “meu irmão e aí velho,

“você são de onde e tal?” Porque eu, tudo me interessava naquele momento né? E aí, eu tinha feito um álbum de fotografia com as fotos da cena do thrash metal, e do funk rock pesado de São Francisco, que eu tinha feito, né... vai ser a próxima exposição do Abril pro Rock, essas fotos do underground da baía de São Francisco. Aí quando eu mostrava, a galera: “caralho, véi, foi tu que tirou e tal?”, já era uma amizade imediata. Assim os caras viam que eu tava ligado nas coisas e tal.

Vale frisar que Paulo André já produzia *shows* antes de fundar, juntamente com sua irmã Sonally Moraes Pires, o festival Abril pro Rock. Ainda assim, produzir algo na cidade trazendo bandas de fora do país, exigia um esforço hercúleo:

E aí cara, vem a, vem a história né? Eu fecho a loja, tem os shows, é, esse mesmo ano, [19]90, outubro de [19]90, no mesmo dia do último show da Legião Urbana, no Geraldão, eu falo isso no meu livro. 300 pessoas pra ver o Cólera, Nino (do Câmbio Negro H.C.) queria, ele sonhava em fazer um show com Cólera em Recife. O Cólera nunca tinha tocado em Recife, talvez nunca tivesse tocado no Norte/Nordeste, naquele momento. E a gente traz o Cólera e o prejuízo fica exatamente nas três passagens da banda. O show foi massa apesar da turma da lama ter dado um banho de cuspe¹⁰⁴ em Redson (Redson Pozzi), e ter tentado bater nele só por pirraça e tal, dar porrada. É, aí tinha as tretas, tinham matado um punk de machadada num show do Sepultura aberto ao público em São Paulo. Aí proibiram show de rock aberto ao público em São Paulo, tava naquele momento. Rolou um documento especial da TV Manchete ou Globo Repórter: as tribos, tem um momento bem escroto ali acontecendo e mostrou o cara do Toy Dolls em São Paulo tocando em uma casa noturna pequena e vai um punk que não gosta do Toy Dolls e dá um tapão na cara dele... E aí, isso é mostrado nacionalmente nos telejornais, então a gente tinha um momento meio escroto assim, nesse sentido!

Não bastassem as dificuldades de infraestrutura, custos de passagens de avião ou de ônibus, o próprio público, por vezes, não ajudava muito. Mesmo assim, uma cena vai se formando com a teimosia de produtores que só tinham à sua mão no máximo um telefone e bastante força de vontade. Lembrando ao leitor, que ainda nos encontrávamos na era pré-internet no país. O ponto mais alto da comunicação era um aparelho de fac-símile que, pelo custo, era pouco acessível naquele momento.

Como discutido anteriormente, naquela época ainda era difícil separar o *punk* do *metal* enquanto tribos urbanas, apesar de suas identidades distintas. O **Morbid Angel**, uma das mais

¹⁰⁴ O cuspe é um ato simbólico que denota ojeriza. Porém não deixa de ser uma questão engraçada (depois que nos afastamos historicamente do fato para reconstituí-lo) e ao mesmo tempo causava de várias brigas entre *punks* e entre eles e outros grupos. Havia realmente o costume de cuspir em algo ou alguém que fosse um desagradado. Poderia ser uma banda, um produtor de *shows* ou até mesmo alguém que estivesse na bilheteria de um evento. Várias das querelas que se deram entre esses jovens durante boa parte dos anos de 1980 e 1990 eram resolvidas aos socos e pontapés com rebites e coturnos, que causavam banhos de sangue, ou, por outro lado, em banhos de cuspe. Não à toa, o famoso personagem *punk* de Angeli (Arnaldo Angeli Filho), um dos mais famosos cartunistas do Brasil, era chamado de Bob Cuspe.

conhecidas bandas de *Death Metal* do mundo, formada em 1984 na Flórida (EUA), fez uma apresentação no Recife em 1991, sendo o *show* aberto pela banda de *hardcore* **Câmbio Negro H.C.** Também em 1992, houve *show* do **Kreator**, uma das bandas mais relevantes bandas do *thrash metal* alemão, então, a duras penas o Nordeste ia tentando formar um circuito de música pesada.

Ainda assim, era um período em que havia muita violência no *rock n' roll* de maneira geral, no Recife, uma 'galera' específica se destacava. Era a chamada "Turma da Lama".

Ai cara, nessa situação, da transição dos anos de 1980 para 1990, por essa violência que rolava, briga nos shows, quebra pau e sempre tinha alguém 'tretando' [...] não, só eles (a Turma da Lama), as outras confusões eram menores, alguém que bebeu, um punk que cuspiu na minha irmã na bilheteria do show do Cólera, sei lá o porquê, tinha essas tretas pequenas, mas, em alguns dos shows, tinha confusão e não era só a Turma da Lama não, tinha outra galera que fazia confusão. Então, por essa vibe, eu comecei a produzir outras coisas, aí eu conheci Lula Côrtes (sim, aquele do Udigrudi) em 1992, troquei uma ideia sobre o que ele produzia na década de 1970, e na década de 1990 ele tinha um selo, estava tentando produzir shows e ele me deu essa guarida. E, o manifesto Manguê, que está fazendo 30 anos esse ano, também é de 1992.

Paulo André chega, inclusive, a afirmar que na primeira edição do Abril pro Rock em 1993, não houve bandas de *punk rock* e *hardcore*, porque ele queria evitar a presença da Turma da Lama:

Mas cara, eu tinha medo de no primeiro Abril pro Rock, em um domingo à tarde, se eu colocasse o Devotos ou o Câmbio Negro H.C., a Turma da Lama colar pra tirar onda, aí eu ia pirar, velho, que eu ia juntar os amigos pra dar um pau, ia ser uma briga generalizada... Então não quis correr esse risco, porque eu via os dois lados, e a *vibe* da cidade já era outra. Então, o máximo que eu fiz foi convidar uma banda de hard rock farofa, que os integrantes eram uma playboyzada da classe média, e que eu também ia ver eles tocando cover de Van Halen, de não sei o quê, e eles tinham músicas próprias em inglês e uma demo. Eu tinha certeza, e aí tem a história da experiência na cidade, que eles iam levar 100 mauricinhos e patricinhas pra pagar pra vê-los, e depois iam embora. E assim foi! Tem uma galera que foi no primeiro Abril pro Rock que caiu de paraquedas por que foi ver as bandas dos amigos, então...

A Turma da Lama, como fala Paulo André, eram os *punks* de Boa Viagem. Os playboys que não se coadunavam com os *punks* periféricos, porém, marcavam presença em vários eventos.

[...] a galera da Turma da Lama, que é de Boa Viagem, então pra galera do subúrbio, esses caras eram uns playboys de Boa Viagem, né? E eram os playboys alma sebossa, maconheiro, surfista, isso aí, mas que gostava de tirar onda nos shows, e a galera do subúrbio não engolia né? Então, eu conhecia

essa galera de vista, do Acaiaca, como point de surf, da praia que eu frequentava antes de ir pros Estados Unidos, e na volta também era onde tinha as meninas bonitas da praia e tal, e eu via essas almas lá.

Em outro momento, Paulo ainda relata que essa galera era tolerada porque levavam meninas pros *shows*, e, assim como Elcir Cerqueira afirma, era muito difícil que os pais autorizassem as meninas a andarem por esses lugares nos anos de 1980. Lembrando que Paulo André fora morar nos Estados Unidos em 1986, e sua experiência adquirida e vivenciada, enquanto acompanhava a cena *thrash* e *funk metal* norte-americana, lhe permitiu se tornar um dos, se não, o primeiro produtor de *shows* internacionais de música pesada no Recife.

Mesmo com todas essas dificuldades e com a violência – que não pode ser dissociada como um signo presente nas tribos urbanas brasileiras do período – a cena recifense ia se modificando. O grande entrave entre a Turma da Lama e os *punks* do subúrbio, em parte, se assentava no tratamento que receberiam da polícia caso houvesse alguma intervenção. Como as periferias recifenses são formadas, em sua grande maioria, por negros e pardos, e mesmo quando de pele clara, pobres, os habitantes de Boa Viagem, que na época já era um bairro de classe média alta, com certeza não sofreriam o mesmo tratamento que era destinado aos não abastados.

Sonally Pires, coprodutora do Abril pro Rock, juntamente com seu irmão Paulo André, afirma que havia uma verdadeira problemática, nos anos de 1980, de tudo acabar em briga:

As festinhas, os assustados acabam em briga, era assim, como se tudo mundo fosse para esperar a briga, mas a briga não era uma coisa violenta. Não se dá pra dissociar briga de violência, era como se fosse assim: “vamo lá acabar com a festa”. Até os pais sabiam que isso iria acontecer em algum momento e aí vinha essa ‘galera da lama’ pra brigar com a turma da zona norte. Enfim era essa coisa e nos *shows* acontecia isso. Essa galera vinha e quebrava tudo. Então a gente só ficava esperando...

O que a depoente afirma era de fato uma das características do fim dos anos de 1980. Fosse em bailes *funk*, fosse em *shows* de *rock*, fossem em *gigs punks*, a briga era uma das componentes das ‘festas’. Até hoje é meio difícil pensar esse fenômeno da violência entre tribos urbanas. Talvez o fator juventude, talvez o fator revolta contra as condições sociais sem o direcionamento correto, fossem algumas das forças motrizes. De certo, apesar de Recife ser considerado por muitos como uma cena diferenciada pela união das tribos – como relata Amaral da SS-20 “só tinha a gente mesmo pra dar força um ao outro” – não era incomum que um evento terminasse com o local destruído e algumas caras sangrando sem motivo aparente.

Em todo caso, como dissemos, o público do *rock* não era nem de longe tão agradável com os de fora. Paulo André, em uma explicação acerca do ainda inexperiente mercado brasileiro, fala de quando artistas como **Lobão**, **Carlinhos Brown** e a **Bateria da Mangueira** foram rechaçados em apresentações do Rock in Rio, atribuindo isso a erros de curadoria:

E outro erro de curadoria: Lobão entra com a Mangueira depois do Sepultura, velho, não vai dar certo, vai dar merda, aí eu uso uma frase no livro: a experiência é uma merda! Vai dar merda e deu! E Lobão reclamou. Porra, Lobão que é que tu tá fazendo aí velho? Tenha bom senso de não exigir da molecada ouvir samba depois do Sepultura, meu velho! Não dá, sem condições.

E a terceira cara, minha filha tinha meses de idade, que foi em 2001. Eu tava vendo ao vivo pelo Multishow com ela no braço, no fim de semana, e aí tocou Oasis e Guns n' Roses, eu não me lembro quem tocou primeiro, mas na mesma noite, com Carlinhos Brown¹⁰⁵ no meio, E Carlinhos Brown sem camisa com o corpo pintado que remete à Timbalada, ao axé music, é querer demais, que fã de rock, e claro, muitos deles alienados em relação à música brasileira infelizmente pela juventude, pela falta de maturidade, mas é querer demais respeito de uma plateia rock n' roll, que foi ver Guns e Oasis, respeitar Carlinhos Brown. E aí deu aquela merda e ele desce pela passarela afrontando, e cara tem uma hora que eram copos e garrafas plásticas de água mineral né, não tem vidro nem lata, mas, ele, é tanta garrafa voando, que ele se perde no meio de uma chuva de garrafas e tal, então isso pra mim são erros de curadoria, e a gente foi aprendendo com isso, por isso que eu te relatei o primeiro sem [Abril] sem o underground, sem metal, sem hardcore.

O depoimento acima, poderia figurar no item 5.2, quando falamos de como esse público era hermético em relação aos 'de fora', mas com o amadurecimento etário, foram 'aprendendo' a se comportar. O que depõe também acerca da historicidade como um fator identitário, pois, a partir de certa idade, o movimento de pensar sobre sua própria existência, provoca mudanças comportamentais, mesmo que não identitárias.

Há ainda que se dar o reconhecimento de que esse radicalismo por parte de *punks*, metaleiros e congêneres, por vezes jogou contra eles na cidade. Como o próprio Paulo André explica, muito disso ainda se devia à forma como eram encarados pela população em geral, bem como à juventude, que por si, funciona como um fator de distinção. Era muita energia não direcionada, além de uma certa ojeriza ao que não era *rock* e ao que representava o nacional, já que nesse momento, a identidade se formava mais como repulsa e como não identificação com o país.

¹⁰⁵ Engraçado que anos depois, em 1996, Carlinhos Brown e a Timbalada viriam a gravar com o Sepultura o clipe da música *Roots Blood Roots*, que é provavelmente o disco mais conhecido internacionalmente do grupo, e que ditou sua produção musical a partir de então, cada vez mais incorporando elementos da cultura nacional indígena e afro-ameríndia.

Acreditamos que isso, em parte, tem relação com o trabalho feito pela grande mídia em cima de colocar tudo que era ‘carnavalizável’ como símbolo de alienação. Essa imagem foi vendida durante muito tempo: a festa e tudo relacionado a ela era midiaticizada como uma forma cultural inferior. O trabalho de historiadores, sociólogos e antropólogos ao longo dos anos ajudou na desconstrução dessa ideia que fora pautada para a sociedade desde os tempos da ditadura militar, quando os civis eram encarados como seres inferiores aos militares. Maziero (2015, p. 1) afirma que

regime militar, instaurado por meio de um golpe em 1964, no período compreendido entre os anos de 1965 e 1979, se apropriou da defesa da moral e dos bons costumes como uma das justificativas para ampliar o seu controle sobre as diversões públicas, entendidas como prováveis meios de difusão de comportamentos imorais e subversivos.

Uma pesquisa rápida em qualquer buscador de notícias atual ainda revela que ainda existe uma longa batalha moralista contra o carnaval e outras manifestações culturais populares. Essa aceção parece ter vigorado durante muito tempo na cabeça de várias tribos ligadas ao *rock*, entre elas os *punks*, que demoraram algum tempo para entender que essa era a mesma narrativa a eles aplicada.

Voltando ao Recife, esse comportamento – que foi se modificando com o passar dos tempos – fechou algumas portas, pois como relata Cannibal, o circuito que fora feito nos Centros Sociais Urbanos (CSU), no final dos anos de 1980, foi parcialmente desfeito pelos próprios *punks*, que, muitas vezes, deixavam um rastro de banheiros destruídos, mobiliário quebrado etc. por onde passavam.

Todavia, se na primeira edição do Abril pro Rock o manguebit foi quase uníssono em sua programação com bandas e artistas como **Mundo Livre S/A**, **Chico Science & Nação Zumbi**, **Lula Côrtes** e **Má Companhia**, dentre outros, em sua segunda edição a **Devotos do Ódio** foi chamada. Ainda assim, o mangue foi de novo o grande beneficiado. Porém, a partir da terceira edição, em 1995, o Festival passou a ser dividido, alternando desde então, a depender do ano, a quantidade de datas e locais em que era realizado. Tanto em 1995 quanto em 1997, houve dias em que o *punk* e a ‘porradaria sonora’ correram solta, com bandas como **Devotos** (Recife), **Detrito Federal** (Brasília), **Planet Hemp** (Rio de Janeiro), **DFC** (Brasília), **Terceiro Mundo** (Recife), **Câmbio Negro H.C.** (Recife), **Ratos de Porão** (São Paulo), **Sheik Tosado** (Recife), dentre outras¹⁰⁶.

¹⁰⁶ A programação completa de todas as edições do Abril pro Rock está disponível na Wikipedia. Site: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Edições_do_Abril_Pro_Rock>. Acesso em 06 nov. 2024.

Aos poucos, o Abril foi demonstrando, mais uma vez, que havia público ávido por esse tipo de sonoridade na capital pernambucana. Com o decorrer dos anos, o *heavy metal* e o *thrash metal* também passam a compor a programação do evento. Saindo do nosso espaço de pesquisa, ao adentrar pela década de 2000, o evento começou a receber patrocínio do governo federal, podendo trazer grandes atrações nacionais e internacionais tanto de *MPB*, quanto de *pop rock*, *hard rock*, *metal* ou *punk*. Essa é uma situação que muda radicalmente em meados da década de 2010, quando esse patrocínio é retirado e o festival se volta fatalmente para o público *underground*, que ‘sempre esteve por lá’, mas isso é tema pra outra história.

Sonally Pires afirma que:

Desde o Centro de Convenções, a gente tinha a sexta pop, o sábado rock, onde entrava o som pesado, e o domingo raiz, no qual entravam artistas locais da cultura popular. A gente instituiu por ali, em 1999, o dia do som pesado, mas antes já tinha bandas[...]. O público era extremamente diferenciado. Você encontrava pessoas na sexta, que jamais veria no sábado, e vice-versa.

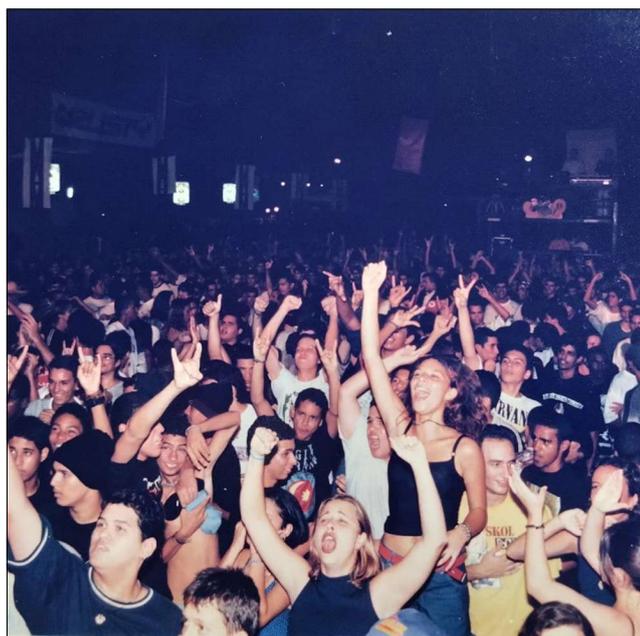
Após o APR demonstrar a viabilidade financeira, por meio daqueles que sentiam afeto pelo *rock* em suas múltiplas sonoridades, a cidade do Recife explodiu em festivais diversos. Essa é uma mudança tão repentina em pouco mais de uma década, que a cidade nunca mais seria a mesma, a ponto de incorporar essas musicalidades em seu Carnaval, uma festa que, até então, era dominada pelo *frevo*, *maracatu*, *afoxé* e *caboclinho*, além das atrações de música baiana que faziam parte, eventualmente, do carnaval recifense, pois Olinda, durante a folia de momo, segue sendo um reduto dominado quase que completamente pela cultura pernambucana.

Aqui abrimos um parêntese: a essa altura: o *punk rock* passou indelevelmente a fazer parte da cultura do Estado. E é possível fazer essa afirmação, pois para além das cidades da Região Metropolitana do Recife, existem diversas bandas oriundas do interior que marcam presença na RMR, como a **Mennarca** (*hardcore* de Surubim-PE), **Irmandade Punk** e **Sistema de Protesto** (ambas de Arcoverde), dentre outras. Ainda nesse sentido, Caruaru e Garanhuns são duas cidades em que a cena *underground* é forte, sendo possível identificar lugares onde *punks* e *headbangers* se reúnem semanalmente – marcadamente bares – a ponto do Festival de Inverno de Garanhuns ter um palco dedicado a esses artistas (palco pop) com diversas apresentações de bandas de *punk* e de *metal*. Não obstante, o município de Caruaru também é um grande palco para *shows* de bandas estrangeiras, que inclusive, muitas vezes, aportam por lá e não passam pela capital.

Voltando à questão dos festivais, após o Abril, entre a segunda metade dos anos de 1990 e a primeira metade dos anos 2000, vários eventos foram realizados na cidade. Entre eles,

podemos citar o Skol Rock (festival nacional patrocinado pela cervejaria Ambev, que aportou em Recife em 1997 trazendo grandes nomes do *rock* nacional), o PE no Rock (produzido localmente, ocorrido com algumas pausas entre 1998 e 2007), Rock na Praça (2000 a 2007), realizado por vezes em Olinda, por vezes em Recife); Recife Rock Mangue, Rock na Veia, Acorda Povo, dentre vários outros.

Fotografia 24: Público no Festival ‘PE no Rock’ em 1998, realizado no Circo Maluco Beleza.

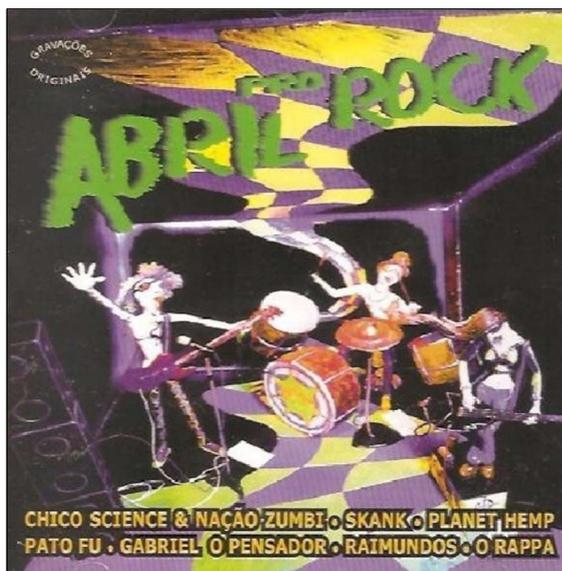


Fonte: Página do evento na rede social Instagram. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CxX4Uzbuggs/>>. Acesso em 28 mai. 2025.

O próprio carnaval de Recife passou a contar com um festival chamado de Rec-Beat, ainda no final da década de 1990, tendo suas primeiras edições em Olinda, o evento foi recentemente reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Recife em 2023 e transformou um pouco do carnaval da cidade, já que ocorre nos dias da folia de momo no Recife Antigo, sendo um lócus de experimentações musicais vindas de diversas parte do mundo.

Uma questão interessante é que esses festivais, por vezes, geravam CDs (ver imagem abaixo) com compilações que divulgavam canções selecionadas de várias bandas tanto de manguebit, quanto de *punk rock* e metal e, claro, as que realizavam fusões de diversos ritmos, estando o *punk* e o *hardcore* quase sempre presentes. A essa altura, já não era preciso um grande aparato tecnológico para realizar a gravação, prensagem, edição gráfica e pós-gravação de um compact disc: o que resultava também em materiais, cuja qualidade não era das melhores, mas que, como itens da cultura material daqueles grupos, ajudavam na divulgação desses artistas.

Imagem 36: Capa de compact disc da edição de 1999 do festival Abril pro Rock.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

Esses produtos não possuíam uma grande tiragem, sendo em sua maioria comercializados apenas durante os próprios eventos que passaram a ocorrer com frequência cada vez maior. Como abordamos anteriormente no item 3.2.2, as fitas cassete gradativamente perdiam espaço para os CDs, pois os aparelhos no mercado iam se tornando mais baratos, havendo, inclusive, a opção de comprar apenas o leitor de *compact discs* e acoplá-los aos aparelhos de som já existentes, por meio das entradas RCA¹⁰⁷.

O fato que merece ficar registrado é como esses festivais de *rock* mudaram completamente a cara do Recife. É um fenômeno, então, sem precedentes para a cidade, pois mesmo considerando a existência de algumas bandas do *rock* pesado no Udigrudi tais como **Phetus** e **Cães Mortos**, mesmo considerando a nascente cena *punk* dos anos de 1980, com **Câmbio Negro H.C.**, **SS-20**, (citada quase sempre como uma das maiores influências da **Devotos**) dentre outras, e mesmo com as apresentações realizadas no centro do Recife e em subúrbios diversos – quase sempre havendo confrontos com a polícia – na segunda metade da década de 1990, havia se formado um verdadeiro circuito que passava a projetar bandas locais para fora do Estado e fazia o mesmo com grupos de fora, a partir do momento em que eram

¹⁰⁷ Os cabos padrão RCA é daqueles casos que podem ser considerados um sucesso industrial. Tendo sido inventados no início da década de 1940, pela Radio Corporation of América (de deriva o acrônimo pelo qual se tornaram conhecidos), continuam sendo usados em muitos aparelhos disponíveis no mercado ao consumidor final, mesmo considerado as opções mais recentes. A RCA foi adquirida pela General Electric e liquidada em 1996, porém seu invento ainda é largamente utilizado na montagem profissional de palcos, estúdios, mesas de som, etc. pois minimizam a interferência de sinais de baixa amplitude, melhorando significativamente, quando blindados, a qualidade do produto final. Ainda podem ser utilizados em câmeras de vídeo, sistemas de vigilância, projetores de vídeo, e mais uma infinidade de aparelhos.

apresentados à cena recifense. Apesar de boa parte das realizações serem feitas ainda na base da força de vontade, já era possível notar investimento e patrocínio de lojas locais e Secretarias de Cultura aqui e acolá.

Enquanto essa empreitada tomava corpo, por sua vez, ia-se exigindo profissionalização em algumas áreas, que, na imensa maioria das vezes, ocorria por experiência prática.

Amaral, da **SS-20**, relata que:

Meu pai consertava microfones, ai eu pegava os microfones, consertava também autôfalantes, ele [Lael] fazia as caixas com amplificador, Márcio tocava baixo e arranjava os amplificadores, Zaia saia montando as ‘bateras’, a gente não tinha auxílio financeiro nenhum.

Porém, ao mesmo tempo em Amaral fala de ter que pôr as mãos na massa para produzir seus próprios instrumentos, havia as colaborações entre membros de outras bandas, e mesmo de outros movimentos, como no caso do *metal*. Seu companheiro de banda, Márcio, afirma que “mas aí era uma boa que quando a gente chegava no show, os metaleiros diziam que a gente podia tocar com os instrumentos deles”. Lael, também da **SS-20**, exemplifica, por sua vez, que se começara a se tornar torneiro mecânico juntamente com um amigo, profissão que exerce até os dias atuais, inicialmente por causa de um *skate*, por volta dos seus 17 anos. E com essa ocupação, passou a sustentar avó e tia.

Por outro lado, os primeiros produtores de *shows* não tinham graduação em marketing ou publicidade, e em alguns casos, como o de Paulo André, haviam inclusive abandonado o ensino regular em busca de seus sonhos. Fato parecido ocorreu mais recentemente com Diego Nepomuceno, do Darkside, que deixou uma carreira de administrador de sistemas com boas projeções salariais para se dedicar ao seu estúdio/bar/casa de shows. Nesse caso, encontra-se outra face do que chamamos de *do it yourself*.

E eu sou formado em administração, trabalhei sete anos com sistemas administrativos, pegando helicópteros para ir resolver problemas de software em indústrias no Sertão. Recebi proposta pra trabalhar em indústrias de Suape (Porto de Suape) pra ganhar bem, mas eu tava me vendo ali, perdendo minha vida naquele meio, trabalhando todo dia num escritório fechado, no computador, pagando pau pra ricão, engolindo sapo, ai eu disse “pô, não quero viver disso não” [...] se eu for pra esse emprego nunca mais eu vou viver de música. Eu tava tão bem estabilizado que eu não teria coragem de sair [...]. Eu vou pedir demissão pro meu chefe atual, e fazer um acordo com ele de demissão [...] e investir no meu primeiro estúdio, “agora é vai ou racha”, se der tudo errado, eu volto...

Portanto, a necessidade e a vontade iam se transformando em habilidades e essas iam se conformando em experiências profissionais e técnicas. A própria opção e/ou possibilidade de

lidar com o campo da música fez com que muitos se especializassem e passassem a ter algum sucesso financeiro, sendo donos de casas de *shows*, produtores culturais, donos de bares que davam suporte à cena, além de técnicos do setor audiovisual e, ainda, músicos – que, por vezes, era uma ocupação dividida com outras, já que viver apenas de música era e é uma missão bastante difícil na cidade.

Posteriormente, esses aos quais nos referimos foram aprendendo a falar a linguagem do estatal, visando à consecução de recursos em editais diversos, gerando, de certa forma, uma cadeia produtiva com algum retorno, por vezes, suficiente à sobrevivência diária de si e suas famílias.

Para além do mercado de serviços gerado pelos próprios eventos, também era possível encontrar expositores de arte autorais (tais como quadros, peças de vestuário, acessórios), havia a contratação de seguranças, montadores de palco, incremento no setor de deslocamentos por transportes públicos e concessões de taxi (atualmente também por aplicativos) e ainda se formava um mercado paralelo nas cercanias dos festivais. Esse, composto pelos vendedores de comida e bebidas industrializadas ou manufaturadas como as famosas bebidas alcoólicas Axé de Fala, Axé de Oyo e Pau do Índio – produzidos em Olinda e largamente comercializados em quase todos os grandes eventos do estado de Pernambuco por vendedores independentes – além das barraquinhas de cachorro quente, coxinha e salgados diversos, comerciantes de camisetas de bandas e outros adereços, bem como outra parte formada por um mercado informal e desregulado, no qual havia desde entorpecentes ilícitos até mesmo o cambismo de ingressos.

Por fim, os festivais que foram iniciados pelo APR se tornaram peças fundamentais na consolidação de uma cultura roqueira no Recife. Nesse caso, em específico, sobra difícil conseguir separar os *punks* das outras tribos no momento. Resta claro, por outro lado, que sempre existiram *punks* mais fechados a esses novos contatos. Apesar de algumas vezes tocarem em festivais ou se misturarem com outros grupos, esses mais radicais mantinham uma postura apartada tanto ideologicamente quanto identitariamente. Enquanto mais herméticos, se comportavam ou ainda se comportam de forma mais próxima aos ideais iniciais do movimento, inclusive em sua indumentária, na forma de produção musical e em suas relações com o entorno social.

É preciso considerar também que várias das bandas formadas por esses grupos mais fechados jamais se apresentaram em algum festival de médio ou grande porte, preferindo ideologicamente manter-se em um lado mais *baixo* do *underground*, ocupando pequenos bares, fazendo *gigs* em seus bairros, e, principalmente, adotando estratégias mais ligadas aos primeiros

punks. Enquanto isso, outros grupos aderiram a estratégias diferentes, misturando-se no caldeirão de identidades e tribos urbanas do Recife, participando e apoiando, inclusive, outras manifestações da cultura local, principalmente, mas não somente, aquelas desenvolvidas pela luta da negritude.

Como dissemos, às vezes esses grupos entram em conflito, alguns inclusive dando a si mesmos o direito de julgar outrem sobre o pertencimento ou não ao *punk*. Porém, como fora colocado anteriormente, um dos objetivos desta tese era mapear as identidades que surgiram a partir daquela musicalidade e atitude, não havendo aqui nenhum tipo de juízo sobre as trajetórias vividas. Mesmo porque, adotamos desde o início o pressuposto de entender a sonoridade, a ideologia e a filosofia como fatores complementares, porém não excludentes, considerando uma das afirmações contidas no livro de Craig O'Hara, confirmada por Ivone Gallo (2010), acerca de como, mesmo que de forma paradoxal, os *punks* conseguem, na maioria das ocasiões, achar consenso onde aparentemente ele não existe.

Ainda assim, Sonally Pires relembra que, a despeito das primeiras edições do Abril pro Rock terem um público mais voltado à classe média, para eles:

[...] uma coisa, que eu preciso dizer, e que eu sou muito fã desse público. É que eles são muito fiéis, e eles vão pra ver o show, isso é muito legal, eles vão pro show. Eles não vão pensando na menina, não vão pensando na cerveja, eles vão pensando no show. Se tiver a menina, se tiver a cerveja, massa, mas se só tiver o show, é isso que eles querem e é isso até hoje, é nosso público mais fiel, desde 1991¹⁰⁸.

Como colocado pela depoente, em sua propriedade de coorganizadora de um dos maiores festivais de *rock* independente do país, o público que frequenta esse universo é, de fato, aquele que a adere à música mais por ideologia do que curtição. Ela faz parte de suas formações identitárias no tecido social. Os festivais, por sua vez, são a última componente que podemos abordar acerca das questões ligadas à identidade do público *undeground*. Não apenas o Abril, mas vários deles que passaram a fazer parte da paisagem urbana da capital pernambucana. Esses eventos, poderíamos dizer, eram a cereja do bolo de um público que puxou do nada uma cena e um movimento ligados ao *rock*. Uma 'galera' que mudou a cara da cidade do Recife entre as décadas de 1980 e 1990, e, que, de certo, contribuiu fortemente para a cidade ser conhecida nacionalmente por outros públicos para além de sua cultura local.

Para não pintar tudo como se fossem flores, cabe enfatizar que esses festivais colocaram em rota de choque dois públicos distintos. Existiam desde aqueles que juntavam algum dinheiro

¹⁰⁸ Sonally e seu irmão Paulo André já estavam produzindo shows desde 1991, um pouco antes do primeiro APR em 1993.

durante meses, às vezes vendiam itens pessoais para poderem arrecadar recursos, mesmo o acesso sendo praticado com preços acessíveis, mas estavam lá também aqueles que eram filhos de uma classe média mais abastada.

Amigas minhas, isso mais entre fins dos anos 90 e de 2000 pra cá, isso porque nessa época eu já tinha amigas com filhas, que diziam assim “ó, meu filho tá querendo ir pro Abril pro Rock, mas eu tô morrendo de medo, eu vou te dizer, eu tô morrendo de medo”... Ai eu disse “olhe, se você está morrendo de medo, eu não posso fazer nada, mas aqui dentro não vai acontecer nada com seu filho”. Era esse preconceito, de olhar o público do punk que tava lá dentro e achar que ali era ladrão, maconheiro, e exatamente o contrário, esse público nunca deu trabalho pra gente, ao contrário do público da elite que dava muito trabalho. Eu tinha que tirar meninas desmaiadas, quase em coma alcoólico, levar pra ambulância. Eu catei várias pessoas desmaiadas de níveis, da *high society*, e que quando você ligava pra um pai ou uma mãe, quando conseguia identificar e vinham os carrões buscar, ou dizia leve para tal hospital. Quem dava trabalho e fazia confusão não era esse público que a gente está falando aqui. Se você me perguntar, cem vezes em prefiro trabalhar com esse público punk, com esse público rock... (Sonally Pires).

Há que se dizer que em pouco mais de uma década, a convivência dos *punks* com outras tribos tornou-se mais amena. Se no começo da década de 1990, a porradaria por vezes corria solta, mais para o final da década, esse público parecia ter acalmado um pouco os ânimos. Óbvio que não era tudo uma santa paz. Havia brigas ainda, porém elas deixaram de ser generalizadas e passaram a ser pontuais. Ademais, essas contendas dificilmente evoluíram para algo além de uns sopapos e talvez um boletim de ocorrência¹⁰⁹ numa delegacia. Muitas vezes, elas se deviam a alguém que entrou com muita energia numa roda de pogo, ou algo do tipo, que costumava ser rapidamente contido pelos outros participantes, principalmente em *shows* abertos nos quais outras tribos que não são do *rock* adentravam a brincadeira sem entender muito bem seu espírito.

Ainda assim, o relato de Sonally Pires é extremamente interessante por mostrar a visão de uma produtora e principal organizadora da parte técnica do maior festival de *rock* da cidade – em ter pouco ou nenhum trabalho para organizar os *punks*, enquanto os filhos da classe média, por vezes, lhe davam dor de cabeça com confusões e desmaios alcoólicos. Esse choque de culturas, claro, poderia ser expandido para várias questões existentes entre as camadas médias da sociedade e as subalternas, mas não convém para efeito deste estudo.

A produtora relata ainda casos de machismo, advindos tanto de integrantes de bandas, quanto de contratantes de outros estados. Mas ela faz questão de relatar, que para todos os efeitos, o *backstage* do evento sempre fora majoritariamente feminino. Então, como a depoente declara, “eu queria deixar isso registrado na tua pesquisa” (Sonally Pires).

¹⁰⁹ Hoje, Termo Circunstanciado de Ocorrência.

Outra questão relatada pela produtora, que é uma constante também em outros eventos, é que nem sempre eles dão lucro. Em várias edições do Abril pro Rock houve prejuízo, a ponto de em uma delas, Paulo André ter precisado dar a Kombi que tinha comprado e que servia ao transporte das bandas que ele produzia, visando pagar o técnico de som. Malgrado esses festivais pequenos e médios se manterem muitas vezes sem patrocínio, existe uma boa dose de colaboração e força de vontade para sua produção, pois volta e meia, precisam de um ou mais *headliners*¹¹⁰ que atraiam público suficiente, mas, que já precisam estar no país (no caso de atrações internacionais) ou na região, no caso de atrações nacionais, para que os custos com logística sejam viáveis. “Quando a gente traz uma banda grande, é porque a gente faz parceria com outros estados. A gente não consegue puxar a banda de fora só pra Recife, tem que estar em turnê pra a gente dividir os custos” (Sonally Pires).

Ademais, depois de algum tempo, passou a haver muitos festivais pequenos ou locais menores como bares, inferninhos etc. oferecendo programação a esse público ao mesmo tempo, o que acabou por esvaziar um pouco alguns eventos. E como enfatizamos anteriormente, Recife é uma cidade com um movimento *underground* forte, mas mais no sentido de resistência do que de tamanho. O cenário atual se diversificou, sendo bem diferente daquela explosão do final dos anos de 1990. Por vezes, o público prefere atrações gratuitas pulverizadas pela cidade e pela RMR, do que ter que se deslocar e pagar ingresso para prestigiar algum festival maior.

Outra questão que é relatada por sobreviventes dos anos de 1990, é que a sucessão de festivais criou a ideia de que seria possível todo mundo viver de música. Algo que, com o passar dos anos, demonstrou-se bem distante da realidade. Fábio Seabra, do **Elefante Verde**, relata que:

A indústria apareceu né? Com uma coisa rentável para eles. Sempre foi assim, né? Havia alguma coisa acontecendo... tipo, “Porra, Recife tá bombando. Vamos lá ver o que está rolando”. As gravadoras na época, na época tinha aquela Paradoxx, vários selos. Nessa mesma época, o rock independente estourou, de uma certa forma, no mundo inteiro. E nesse interim, Recife apareceu, né? Junto com o grunge, com o Nirvana [...]. Ai apareceu, teve aquela ideia, vem aquela mídia em cima, o Alex Antunes, na época, o repórter, tava aqui cobrindo o Abril pro Rock, ele dizendo que Recife era a nova Seattle. Também, cara, existia muita inocência. A galera era muito nova, a gente ficou muito deslumbrado com aquilo. Havia um certo romantismo...

[...]

Acho que o que fez a Devotos viver de música, eles vivem majoritariamente de música até hoje, foi que eles tinham os pés no chão. Sempre tiveram uma mentalidade muito profissional...

¹¹⁰ Atrações principais.

Mas, a reflexão posterior desenvolvida juntamente com o depoente, foi de que o relativo sucesso comercial de um grupo do *underground* faz parte de uma confluência de fatores que não atinge todos os membros daquela comunidade. Isso, muitas vezes (ou na maioria dos casos), não tem a ver com qualidade, carisma, nem nada do tipo, mas com uma série de probabilidades que, por vezes, podem levar uma banda a um reconhecimento maior, mas outra, nascida no mesmo local, na mesma cena, na mesma época e com a mesma qualidade, a ficar sempre no mesmo lugar.

5.5 – Final

Não sei o que seria de mim se não fosse o punk.
 Eu acho que eu não teria um lugar no
 nesse mundo se não houvesse...
 É coisa de um sentido na vida mesmo.
 Já que se fala tanto que o rock é mais do
 que um estilo musical, é um estilo de vida.
 Mas eu acho que é o punk é que mais define.
(Fábio Seabra)

Por fim, identitariamente temos algumas colocações a serem feitas. Voltando a nosso referencial teórico, enquanto cultura, os *punks* desenvolveram sim uma forma cultural própria, que, por vezes, acha pontos de ligação com o entorno, porém a relação, não raro, pode ser de completo atrito, ora se comportando como uma subcultura, ora como uma forma contracultural, nos termos de García (1990), Groppo (2021) e Thomé (2016). Essa tríade, de fato, serve bem à explicação de conflitos por eles travados, a partir do momento em que a cultura passa a ser considerada uma mediação importante das transformações sociais. Talvez, no período que se convencionou chamar de pós-modernidade, com o progressivo confinamento de pessoas em espaços urbanos diminutos, esses conflitos possam ser observados com mais clareza, até porque eles não são empreendidos apenas pelos grupos estudados, mas por uma série de outras tribos urbanas descritas ao longo da literatura recente.

Com relação à questão de cultura popular, pensamos que apesar de ser um conceito criado academicamente para separar as ditas altas culturas da produção realizada pelos populares, o *punk*, como se apresenta no Recife e em outras localidades diversas ao redor do mundo, é uma manifestação essencialmente periférica, mesmo que se considere a participação de membros da classe média. Contudo, ele não pode ser tratado desta maneira, a partir do momento em que representa uma apropriação de um subgênero do *rock*, que é um fenômeno massivo, todavia, no caso do *punk*, apropriado e ressignificado em bases periféricas no Brasil.

Ainda cabe outra colocação, pois mesmo havendo participação de pessoas da classe média, o próprio conceito do que seria considerado a porção média da sociedade é, ao nosso ver falho, pois há um imenso contingente populacional taxado como tal, baseado apenas em fatores financeiros, sendo essa uma situação mutável a depender da questão da empregabilidade.

No que tange à questão identitária, os *punks* possuem seu projeto de transformação da realidade a partir de questões como o anarquismo político, o nihilismo, além de agendas mais recentes que, algumas vezes entram em consonância com outros grupos do campo progressista. Essa colocação se enquadra naquilo de Castells (2018) descreve como uma identidade de projeto, mas também de resistência. Ainda assim, a maioria dos *punks* se mantém apartidária, apesar de não ser incomum encontrar grupos que defendem uma adesão à esquerda política, e, mais raramente, até à direita, porém esses últimos costumam encontrar-se isolados dos demais.

As identidades *punks* no Recife, apesar de suas peculiaridades, estão em consonância com que é possível observar em outros locais, no que tange aos ritos, às atitudes, à forma de organização:

A, cara, o punk sempre foi assim. Eles veneram o caos. Eles são apolíticos, né? Eles têm o preceito de sociedade deles, de viver em comunhão e ajudar um ao outro, porém a mensagem sempre foi a mesma: contra religião e contra a política, basicamente. É o caos de ser contra o sistema, que é intitulado como o direito, como o certo, então a imagem do caos como opositor a isso. E muito do satanismo no black metal atual representa isso. Não é porque a galera ora pra Satã em casa, de joelho, é porque a galera vê Satã como o símbolo anticristão e antipolítico também, pois religião é todo esse símbolo de dominação global e politização, tem até a ver uma coisa com a outra também (Diego Nepomuceno).

Diego, como produtor e dono de uma casa de *shows* onde tocam bandas de vários espectros do *rock* pesado, tem uma colocação interessante acerca forma como os *punks* se comportam, assim como parte das pessoas que gostam de *black metal*, a partir de contestações semelhantes, mas com formas diversas de exercê-las. Enquanto o *black metal* encontra em uma figura mística, representada por Satã, o símbolo de contestação com relação ao paradigma fundado na tríade capitalismo, cosmovisão judaico-cristã e poder político/econômico, os *punks*, por sua vez, encontram-se mais ligados a um materialismo caótico.

Camilo Maia, da **Subversivos**, enquanto questionado sobre fatores identitários que uniam os *punks* em torno de objetivos comuns, afirma que:

Na minha opinião, era a vontade de protestar a partir do prazer da música e da vivência. De você compartilhar um espírito estético, de todo mundo com roupa rasgada, roupa largada, coturno, bota, *spike*, sujeita, cuspe, poeira,

graxa. Esse sentido estético era o que unia a galera. Ideologicamente é difuso. Ideologicamente é a vontade de protestar, de ser resistência, de existir e resistir sendo diferente, sendo o não aceito, o deslocado... Isso aí é o universo ideológico da galera.

[...].

E a célula básica é a vontade de continuar fazendo, de reunir a sua energia, sua revolta, sua raiva, para realizar alguma coisa, pra mover alguma coisa, pra deslocar alguma coisa de lugar, pra sair de um lugar e chegar em outro. Eu acredito que isso aí é a ideologia básica do punk. É o básico que une todo mundo. Inclusive quem reivindica não querer fazer a coisa do ponto de vista da política, por não confiar nas ideologias políticas de maneira geral, também está fazendo isso, tá no mínimo movimentando da sua identidade pra dizer: “aqui é diferente. Eu movimento uma outra noção do que é beleza, eu movimento uma outra vontade de ver coisas realizadas. Enquanto eu tiver aqui usando essa roupa, ouvindo esse som, andando com essa galera, isso vai continuar existindo!”.

Camilo expõe, nos trechos acima transcritos, como os *punks* demonstram algumas ideias que desenvolvemos ao longo desta tese. Entre elas, encontram-se o consenso na difusão, a necessidade de manter-se em movimento, a beleza vista em uma estética diferente, ao mesmo tempo em que o depoente adiciona outras camadas, tais como a resistência pelo direito de existir não se enquadrando nos valores tidos como socialmente aceitos enquanto cultura dominante, dentre outras. Além disso, pesa o reconhecimento de que seus pares, ‘a sua galera’, aquela que faz parte de sua bolha de autoproteção em uma sociedade classista, desigual e que tende a querer eliminar as diferenças identitárias que funcionam como resistência:

todos nós, na verdade, queremos estar juntos dentre os nossos, aqueles com quem a gente se identifica, aqueles em quem a gente confia, aqueles que a gente pode trocar, aqueles que a gente precisa compreender e ser compreendido, aqueles que a gente precisa ter aceitação, então, no final das contas, nós seres humanos, inclusive os punks não somos seres misantropos à priori. Nós somos seres sociais. Precisamos encontrar um nicho, no meio de todo o resto em que você se sente deslocado [...]. Mas “essa galera aqui me entende, tem a mesma impaciência e revolta que eu, tem o mesmo gosto que eu, e é por isso que eu estou aqui” (Camilo Maia).

Quanto ao fato de que os *punks*, apesar de propagarem valores comuns com outras cenas ao redor do mundo, terem uma dinâmica própria pelas bandas de cá, Diego Nepomuceno também dá um importante depoimento, enquanto questionado sobre a ligação com outros movimentos musicais da cidade:

Cara isso é massa, até porque a cultura de Pernambuco é meio que uma mistura, uma cultura muito rica, tão rica que não tem como você ficar preso a uma coisa só, basicamente. Todo mundo, até a galera do metal mais extremo, do death metal mais extremo é uma galera que curte o manguebit, que cola com a galera do manguebit. [...]. Isso eu creio ser por conta do metal moderno.

Do nu metal, quando Sepultura lançou o *Roots*¹¹¹. Isso aí também trouxe esses outros estilos que começaram a misturar música cultural nativa com metal, banda que mistura baião com metal, maracatu com metal.

O que Diego coloca em relação ao *metal*, também pode ser extrapolado para o *punk* por aqui. Ritmos tradicionais, não raro, se mesclam com uma batida *hardcore*, que, voltamos a dizer, sempre foi a versão da sonoridade *punk* que vingou em sua imensa maioria por estas terras. O recifense, por assim dizer, sempre teve uma predileção por uma coisa menos rítmica e mais ‘porradeira’¹¹², no sentido da velocidade da percussão. No caso de bandas de *rock*, ela executada pela ‘cozinha’, composta por bateria veloz e agressiva e baixo ‘nervoso’. Interessante comparação pode ser feita com os vários subgêneros de frevo tais como *frevo canção*, *frevo de bloco* e *frevo de rua*, sendo que esse último costuma ser claramente o mais tocado e apreciado durante as festividades de carnaval.

O frevo de rua é executado em cima de instrumentos de sopro, conhecidos como metais, tais como saxofone, trompete, tuba, trombone de vara etc. Nas ladeiras olindenses e nas ruas do Recife, também são conhecidos como “frevo abafo”, pois são agressivos ao ponto de abafarem o som de outra orquestra no mesmo local (Rameh, 2020). Enquanto o *maracatu*, outro dos gêneros que marca as cidades irmãs, costuma ter na viração – um corpo de batuqueiros que repicam em cima da marcação – sua parte percussiva mais forte, e também onde acontece a maior adesão dos brincantes.

Não raro, a união dessa percussividade com instrumentos de metal acaba por formar essa cena diversa que se apresenta na cidade, na qual ritmos estrangeiros de origem como o *heavy metal*, *thrash metal* e *punk* se unem em um amalgama de musicalidade que não pode ser encontrado em nenhum outro lugar do mundo. Isso pode ser observado em uma das estrofes da música *Revolver* (lançada em 2019) da cantora de frevo **Flaira Ferro**, na qual é possível ouvir:

O frevo é um ser humano
O frevo é o nosso Rock
O frevo é a luta armada
De Zenaide, de Capiba e de Spok

Flaira, para o clipe gravado da música, convidou algumas de suas influências musicais, entre elas estava justamente Cannibal da **Devotos**. Porém, essa ligação entre frevo e *punk*, já

¹¹¹ O álbum *Roots*, da banda de *thrash metal* brasileira **Sepultura**, teve rebatimento mundial, a partir do ponto em que a **Timbalada**, de Carlinhos Brown, participou do clipe e da gravação da música homônima, mostrando a união de uma das vertentes mais pesadas do *metal* com ritmos nacionais.

¹¹² Porrada, porradaria, porradeira são termos comumente usados no *punk* ou no *metal* para se referir não apenas à velocidade, mas, de forma fenomenológica, a como você recebe e sente aquela sonoridade.

podia ser ouvida e claramente vista durante a ascensão do movimento manguebit, quando **Sheik Tosado** em 1999 entoava em uma canção “hardcore brasileiro é o frevo!”.

Com relação a essa necessidade de aceleração, André Dranze afirma que depois de iniciar sua ‘carreira roqueira’ por outros subgêneros, começou a sentir necessidade de algo mais rápido, mais pesado. Criado no bairro do Ibura, Dranze afirma que “quando ele botou uma música mais rápida, mais violenta, um Ratos de Porão, um Cólera – isso mais ou menos em 1997, 1998 – a gente começou a gostar mais de música rápida assim, um Iron Maiden já não tava dando mais aquela emoção”. O ‘ele’, da transcrição acima se refere era um catador de rua que era também colecionador de discos, chamado Régis, que fazia esse serviço no referido bairro. O depoente afirma que suas duas entradas nesse mundo foram um tio, já falecido, e também o próprio Régis, que além de ter um vasto acervo de discos, gostava de *rock*.

A essa altura, fim dos anos de 1990, já havia de fato uma cena roqueira formada no Recife, catapultada pelo manguebit, mas o problema dos acessos ainda era e é uma realidade das periferias da cidade. Dranze ainda relata que: “quanto mais rápido o som, quanto mais estranho, mas eu me identificava”.

Uma prática comum era ainda o fato de gravar tanto em VHS, quanto em fitas K7, programas que passavam nas rádios ou na TV, que nesse momento veiculavam esse tipo de programação. Algumas delas eram a Transamérica FM e a Jovem Pan (que substituiu a Rádio Cidade – essa que, por sua vez, dava muito espaço na programação em seus anos finais ao *rock* pernambucano).

Imagem 37: Fita VHS e aparelho de vídeo cassete



Fonte: Olhar Digital. Disponível em < <https://olhardigital.com.br/2024/09/08/reviews/o-que-e-um-vhs-e-como-funciona/>>. Acesso em 11 jul. 2025.

Então, de forma geral, o *punk*, por aqui, apesar de ter formado sua própria identidade, dificilmente ocorreu de forma isolada. Ainda assim, Diego relata, acerca dos *punks*, que:

Acho que o senso de grupo dos punks é bem maior que o do metal, lógico que a galera é super brother e tal, mas os punks parecem que desde o momento em que eles saem de casa até o momento em que eles voltam, é junto o tempo todo. Eles saem em grupo, chegam em grupo, só entram em grupo, só saem em grupo, dividem ali o que tem pra todo mundo, é como se fosse uma sociedade mesmo, convivem junto, enquanto no metal, a galera é mais individualista. Mesmo que a galera se apoie e tal, mas são mais individualistas. [...]

Sempre foi massa trabalhar com os punks, tanto que na questão de organização, os eventos punks são os melhores que tem aqui. Os produtores punks acho que por esse sentido de comunhão que eles têm, você produzir um evento, você precisa ter equipe, produzir evento sozinho é difícil e você não consegue produzir direito, porque você precisa de muita coisa, precisa divulgar, a parte de criação, de arte, de design, de layout, articulação em geral, e eles já tem isso, uma galera que faz cartaz, uma galera que tem muito contato na internet, todos se ajudando...

[...]

Eu vejo um esforço muito grande da galera punk pra divulgar os eventos, enquanto a galera do metal não, isso é um grande problema [...]. Mas, é isso aí, acho que isso já vem desde essa época (fanzines e trocas de cartas), de comunhão que eles têm, né? De se ajudar de verdade e não só aquela história de “ah, vou apoiar” e não fazer nada.

Resta claro na fala de Diego que o senso dos *punks*, enquanto cultura, enquanto tribo e enquanto formação identitária é de união, na qual se reconhecem enquanto grupo, enquanto parceiros e procuram sempre se ajudar para a concepção e formação de seus eventos.

Podemos mais uma vez extrapolar essa questão para a forma como os *punks*, em geral, se comportam em todos os aspectos. O senso de grupo, de fato, talvez seja sua maior característica identitária, para além da música: a forma como conseguem se organizar para executar suas ações, sejam as intervenções no tecido urbano; a produção de sua cultura material; as *gigs*; ou, em uníssono, a forma como se protegem, mesmo que dentro de pequenos conflitos naturais para qualquer formação urbana.

Quando tratamos da relação enquanto identidade cultural, a distinção colocada por Hall (2012) serve bem ao propósito, quando faz o autor remeter a dualidade entre cultura e identificação. Os *punks* se identificaram com uma forma cultural exógena, mas que fora apropriada e tornada à sua própria forma quando em localidades diferentes. Por outro lado, a identificação com as formas culturais da cidade do Recife, se inicialmente ignorada, fora parcialmente aceita depois de algumas décadas, o que demonstra um amadurecimento do movimento na cidade.

A partir da década de 1990, parte dos *punks* envereda pelo advento do manguebit e começa a participar de forma diferente da cena recifense. Apesar de alguns artistas e público se manterem alheios ao movimento, outros passam a fazer parte, identificando-se inclusive com a efusão que o mangue ia causando na cidade. Lembramos que não podemos considerar o manguebit como um ritmo ou uma sonoridade específica pois desde o início, além das experimentações musicais de **Chico Science & Nação Zumbi** e **Mundo Livre S/A**, grupos e artistas de diversas naturezas musicais dali participavam, desde bandas *punks*, até mesmo o **Mestre Ambrósio**, cuja proposta era uma união de ritmos populares como *cavalinho* e *fórró pé de serra* com o *pop* e o *rock*.

Nesse momento, delimitar uma identidade para o *punk* pode parecer um desafio, porém, de forma mais simples, os que ao manguebit aderiram, também permaneceram, em geral, identificados com ambas as identidades, pois não deixaram de ocupar outros *loci* do qual já faziam parte, o que corrobora a ideia de identidade posicional de Stuart Hall (2006). Ainda assim, o manguebit fora capaz de aglutinar tudo, pois não se fechava às influências externas, sendo desde sua gênese, um movimento cultural que entendia tanto a razão global, quanto a local dialeticamente, sem, por outro lado, negar os efeitos deletérios da globalização.

Em suma, podemos dizer, inclusive, que essa identificação com o manguebit por vezes foi tardia, pois, em seu início, uma parcela dos *punks* adotou uma postura de desconfiança. Ainda que Fred Zero Quatro, um dos fundadores do movimento e autor do Manifesto Mangue, fosse declaradamente um *punk*, bem como que a **Devotos** e outras bandas tivessem se integrado àquela identidade, alguns preferiram se manter em suas dinâmicas próprias.

De certa forma, a identidade *punk* é bastante forte em seu público afetivo. O manguebit passara a ser aceito não apenas pelos roqueiros de plantão, mas se tornou uma musicalidade que passou a ocupar espaços diversos, inclusive nas periferias por pessoas que nunca se interessaram inicialmente pelo *rock*. Pela primeira vez, talvez, aqueles que gostavam de *funk*, *brega* e outros ritmos passavam a ver guitarras pesadas e distorcidas como algo normal. Eles também passaram a ter contato com as mídias massificadas não como objeto de contestação, mas como parte da transformação social que grupos contraculturais pregavam.

Eis que nesse momento, criou-se outro cisma na cena cultural recifense, considerando o peso do movimento mangue para a cidade. Os *punks*, em geral, não estavam acostumados com aceitação social. A estética do mangue, por sua vez, era mais próxima do público em geral, pois ao invés da separação, buscava a inclusão. As calças folgadas, o chapéu de abas curtas e camisas coloridas ao extremo lembravam a variação de cor que existe no ecossistema mangue, mas se

afastavam do preto, quase sempre adotado pelos roqueiros (não apenas *punks*, mas *headbangers*, e outros) como estética visual por excelência.

Ainda assim, o *punk* estava lá presente, seja na influência sonora, seja no faça você mesmo. Como anteriormente referido, não querendo diminuir a influência e a potência do movimento mangue, ele pôde se dar da forma que ocorreu porque os *punks* tinham aberto caminho cerca de uma década antes. Já tinham criado um circuito musical periférico, como bem afirmam Nino, Cannibal, Neilton, Celo, Hugo Montarroyos, entre outros. Os *punks*, de certa forma, junto com outras tribos roqueiras, já tinham iniciado o embrião da transformação da cidade no que diz respeito ao *rock*.

Por outro lado, traçamos um diálogo com Hall (2006), a partir do momento em que, mesmo considerando a descentração na qual o indivíduo é parte de um processo de constantes transformações sociais e culturais, ou seja uma questão posicional, ainda que levando em conta o fato de que o processo identitário não é universal e atemporal, os sujeitos podem eleger os valores pelos quais pretendem se guiar, visando encontrar uma base que os mantenha mais ou menos firmes no solo movediço que se apresenta a partir das múltiplas práticas que podem ser identificadas a partir da segunda metade do século XX.

Mesmo que os *punks* não apresentem uma ligação territorial com a ideia de nação e de pátria, eles possuem um apego forte com sua base local. Nesse caso, dialogamos com Castells (2018) ao enxergar na localidade uma das bases de resistência aos processos econômicos e políticos do mundo globalizado e massificado. Mas esse local, ao qual nos referimos está ligado ao bairro, à comunidade, no máximo à cidade e/ou unidade federativa, mas geralmente rechaça nacionalismos e patriotismos.

É possível ver nas letras de bandas tanto do Recife quanto de outras partes do país, que os problemas locais fazem parte também da agenda dos *punks*, que muitas vezes atuam inclusive como lideranças para o diálogo com poderes públicos acerca de melhorias para suas comunidades, mas não deixando de agir pela via do ‘faça você mesmo’, tendo em vista que as relações clientelistas com a política local, tais como a vereança e a prefeitura, costumam ser constantemente criticadas por eles.

Portanto, as identidades *punks* no Recife revelam fatores locais, e também ligações com valores internacionalmente por eles delimitados como parte de suas identidades. Acima de tudo, convém lembrar que os garotos *punks* – que desbravaram uma cidade parcialmente morta no eu diz respeito ao *rock*, e juntamente com outras tribos, transformaram-na em uma vitrine cultural também para a música *underground* – se casaram, tiveram filhos, constituíram família,

fazendo parte do que podemos chamar de classe trabalhadora. Esses ideais econômicos nunca estiveram fora de suas reivindicações.

Nesse sentido Amaral afirma que:

Eu trabalhava com meu pai, e o relacionamento com meu pai era maravilhoso. Meu pai e minha mãe, eu tive uma educação maravilhosa. Mas, por eu ter essa educação maravilhosa e ver o racismo, ver a fome, a guerra, a ganância, então eu não entendia o porquê daquilo ali quando eu tinha os meus 18 anos. O porquê da humanidade ser tão inescrupulosa, de fazer guerra, gastar dinheiro com armamento e ver a outra parte passando fome. O ser humano matando um ao outro, enquanto os tubarões cheios de grana e a gente aqui se perdendo. Então eu tava no meu tempo de cantar, falar, poder dizer tudo que estava engasgado.

O depoente ainda afirma que após se juntar com seus colegas de banda, foi como encontrar um sentido, um local onde poderia externar toda a angústia que aquela geração vivia. Era um país recém saído de uma ditadura militar, mas que ainda conservava parte das estruturas de coerção. Como diz Amaral, “A gente ia tocar. Se tiver que ser preso vai preso, se tiver que morrer a gente morre, mas a gente só queria tocar e descarregar toda a energia que havia. Ninguém sabia tocar, ninguém fazia curso de música. Era tocar e pronto. Uma dose de uísque se tivesse, uma dose de cachaça... e vamos tocar”.

Os *punks* não são algo exótico ou alienígena, como muitas vezes foram retratados. São uma expressão artística, musical, visual e identitária dos complexos processos que nasceram com uma juventude formada por filhos classe trabalhadora, em diversos contextos nos quais as relações entre grupos dominantes e subalternos chegaram a pontos de conflito diversos, por vezes, irreconciliáveis. Esses grupos encontram na música, na arte, e na sua ideologia/filosofia, os valores pelos quais se guiaram e ainda se guiam dentro de vários cenários e, quando necessário, tocando projetos por si mesmos e para si mesmos em face daquilo que acreditam.

Por fim, influenciados por aquilo que Jörn Rüsen (2007) define como teoria da consciência histórica, em algum momento de nossas entrevistas, questionamos nossos depoentes acerca da autorreflexão sobre suas participações na construção da história da capital pernambucana. Não vamos abordar respostas individuais porque são múltiplas e dependem muito do lócus social do sujeito, mas a maioria afirmou que essas ponderações demoraram um pouco a surgir em suas vidas. Isso nos leva a pensar que a teoria tem relação direta com a maturação etária daqueles depoentes. Talvez, enquanto jovens, não pensassem muito a respeito: o objetivo era apenas viver aquilo que estava acontecendo. Mas, após algum tempo, esses sujeitos passaram a ter ideia da importância de suas ações e seus legados.

Nesse sentido, a consciência dessa historicidade pode ser pensada também como um dos fatores constituidores da identidade. Se hoje, os indivíduos ainda se afirmam como *punks*, ou entendem aquilo que aconteceu entre os anos de 1980 e 1990 como uma onda passageira em suas vidas, isso depende das reflexões que fizeram ao longo de suas trajetórias até aqui. A História, nesse caso, e as histórias de suas vidas, em específico, podem contribuir para o entendimento de como se sedimentam os valores identitários que podem ser movediços ao longo da vida, mas que em algum ponto tornam-se chaves para entender o lugar do sujeito dentro do entorno social. A permanência ou não em determinados grupos, a defesa ou não de determinados valores pode variar a partir do momento em que se toma consciência do próprio desenrolar das histórias individuais, de seus pares, de suas comunidades, de seus bairros e até mesmo, de maneira mais geral, dos territórios maiores nos quais esses indivíduos encontram-se inseridos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Recife, capital do estado de Pernambuco, é uma cidade com formas e práticas culturais bastante diversas, assentadas na herança deixada por aqueles que participaram historicamente da composição do seu tecido social. O *punk*, uma música de origem estrangeira, aporta na cidade no início da década de 1980 e passa a compor o mosaico de identidades urbanas que conhecemos como *underground*, juntamente com outros subgêneros do *rock*, a exemplo do *metal*.

Podemos afirmar que as identidades *punks* na capital pernambucana se formaram inicialmente sob o signo das mais diversas contingências, e essas não residiam apenas na dificuldade de consumo do *rock* em uma cidade sem tradição com esse tipo de música, mas nas próprias condições de existência dos jovens que se interessavam por esses bens culturais, além das ideologias que os permeavam. Outro signo que pode ser identificado é uma certa teimosia em conseguir levar à frente o tanto um movimento cultural periférico, quanto o desenvolvimento de um mercado relacionado a esse tipo de identificação.

Aqui é preciso fazer uma observação de que esses grupos não apenas consomem a música com a qual se relacionam, mas a vivem identitariamente, desde a maneira de se vestir, até a divulgação de ideias que ocorrem de maneira paralela às letras de protesto correntemente identificadas. Ainda assim, não é possível afirmar que o *punk* seja apenas um ato de protesto, pois existem dimensões que variam desde a simples diversão, até a necessidade de propor sua produção e autogestão, o que, no Recife, acabou, em vários casos, por gerar a profissionalização em cadeias produtivas, seja de comerciantes de bens e acessórios, produtores de alimentos, músicos, técnicos de som e luz, produtores musicais e visuais ou outras funções diversas.

No que tange à tríade cultura, subcultura e contracultura, o *punk*, apesar de se conformar enquanto um movimento – uma vez que possui um projeto de modificação da realidade, mesmo que difuso e sem programa – não deixa de ser uma forma cultural própria que pode ser identificada em vários lugares do mundo. Para quaisquer dos efeitos, subculturas e contraculturas não deixam de ser culturas, nos termos colocados por García (1990), Groppo (2021) e Thomé (2016), e essa relação apenas define a posição que elas ocupam no lócus social.

No Recife, podemos identificar o *punk* em contato com a cultura dominante a partir de suas relações com o fomento público (principalmente) e privado, nesse caso, comportando-se como uma subcultura, mas também é possível observá-lo sob a forma de uma contracultura em

grupos mais herméticos, que costumam negar o contato com outros estratos sociais, nesse caso, se auto gestando a partir de estratégias diferentes na relação com o entorno.

Essas estratégias não estão presentes apenas na capital pernambucana, mas em diversas aparições do *punk* pelo Brasil e isso costuma gerar conflitos entre os mais abertos ao contato com outros grupos da sociedade, e aqueles mais radicais na defesa de suas ideias.

Com relação às identidades, retomamos aquilo que Stuart Hall (2012) define como identificação, quando afirma que este é o processo de subjetivação do sujeito dentro das práticas discursivas que permeiam a sociedade. No caso, acreditamos que a negação da identificação com valores propagados como sendo comuns em determinada cultura ou realidade social também leva à conformação de identidades. Então, precisamos deixar claro que essa negação leva o indivíduo a se identificar com outras práticas culturais que seriam justamente as subculturas e/ou contraculturas que entram em conflito com as práticas dominantes.

No Recife, como dito, os *punks* empreenderam trajetórias parcialmente diferentes, a depender dos grupos que identificamos no capítulo IV. Enquanto aqueles radicados nas zonas norte e noroeste, que incluíam o Alto José do Pinho como polo principal, mas também Peixinhos (bairro dividido entre a capital e o município de Olinda) – contando ainda com adições de outras comunidades das duas cidades – esteve mais ligado aos problemas locais; os grupos das zonas sul, oeste e sudoeste – que por contiguidade também incluem bairros de Jaboatão dos Guararapes – podem ser representados como mais ideológicos em relação aos valores mais clássicos do *punk*.

Contudo, não há julgamento neste estudo quanto a isto, e, apesar de os mais herméticos tenderem a reivindicar a identificação como contracultura, as aparições do *punk*, enquanto identidades e culturas urbanas ao redor do mundo, são por demais diversas e complexas para que apenas um rótulo sirva para defini-las.

Não obstante, é preciso deixar claro que essas classificações não partiram dos próprios *punks*, até porque esses coletivos nunca foram completamente isolados, interagindo em várias oportunidades em prol de objetivos comuns, e também lidando com conflitos internos que por vezes surgiram em suas trajetórias. Também é preciso enfatizar que esta forma de os enxergar é mais nítida apenas nos dias atuais, quando observamos historicamente o desenrolar do movimento no Recife.

A memória, algo que fora fulcral no desenvolvimento da pesquisa em tela, deve ser levada em conta quando tratamos de identidade. Enquanto um trabalho historiográfico, a tese, escrita ao longo de mais de trezentas páginas poderia ter sido realizada por meio de fontes

diferentes, porém, a opção teórica e metodológica foi deixar que os *punks* falassem sobre suas experiências no Recife, que como vaticina Thompson (1981) são condicionais, pois estão alojadas em contingências.

Nesse sentido, a memória compõe a identidade, pois está diretamente ligada à questão da identificação com fatos que se tornam comuns para determinado grupo. Ao relatarem suas trajetórias, no que podemos intitular como história oral temática, os *punks* evocam fatos de suas vivências, mas também outros que ocorreram por tabela, nas definições de Pollack (1991). Essas memórias têm ligações com lugares, eventos e acontecimentos diversos, mas estão relacionadas com a identidade e as formas como isso afeta a percepção dos acontecimentos.

Apesar de autores diversos colocarem a identidade na pós-modernidade como fluida e cambiável, é possível perceber, na trajetória dos *punks* recifenses, uma permanência de longa duração em suas vidas, a partir do momento em que passaram a se identificar como *punks*. Mesmo que as ações de alguns não sejam mais tão frequentes quanto foram na juventude, a maioria não abandonou os ideais que carregavam com relação à ideologia e filosofia que permeia o movimento.

O amadurecimento etário, então, além da reflexão sobre os processos de suas historicidades nos termos de Rüsen (2007), participa como um dos definidores de permanecer ou não dentro de determinada formação identitária. A identidade, nesse caso, funciona como uma forma de enxergar, se relacionar e participar do entorno social e pode ir do conformismo com as regras sociais e culturais eleitas pela maioria até sua completa negação.

A História Oral, nesse caso, torna-se ímpar para o entendimento das trajetórias de depoentes que já possuem um afastamento temporal suficiente dos fatos que se querem analisados, mas ainda se encontram em plena capacidade de falar acerca daquilo que fora objeto da pesquisa. Ainda é importante ressaltar que, por meio dessas escutas, é possível amplificar os canais de comunicação de histórias que por vezes estavam restritas a grupos afetivos, dando uma maior visibilidade a essas composições identitárias.

Essa forma de produção historiográfica é cheia de desafios, principalmente quando se lida com grupos que possuem certa antipatia por regras pré-estabelecidas, como no caso dos *punks*. A opção de inquiri-los em locais por eles indicados, muitas vezes ocasionou perturbações ligadas ao barulho ambiente de bares, *shows* etc. Essa escolha, porém, foi realizada buscando respeitar as formações identitárias que eram a chave da investigação proposta.

É importante frisar que nem todos os entrevistados eram *punks* declarados, sendo alguns deles pessoas que fomentaram ou conviveram com os *punks*, porém, justamente esse fato faz

com que seja possível entender o objeto por outros pontos de vista, sendo esses depoimentos importantes para a elaboração das reflexões aqui desenvolvidas.

Com relação ao cenário nacional, o *punk* aporta no país ainda nos anos da ditadura, em 1977, em São Paulo, e dali se irradia para outras localidades. Os embates com o aparato policial foram constantes mesmo após o fim oficial do regime de exceção, em 1985, algo que nossos depoentes comprovam a partir do momento em que vários *punks* recifenses foram encarcerados por motivos torpes, como simplesmente se reunir em locais públicos, realizar protestos em favor daquilo que acreditavam ou mesmo em suas *gigs* e apresentações.

De maneira geral, o *punk* apresenta-se baseado em valores ideológicos e filosóficos que foram sendo desenvolvidos ao longo de sua existência. A adesão ao anarquismo, por exemplo, não é algo que estava nas suas origens, mas tornou-se uma das principais correntes no que passou a se organizar enquanto movimento, depois transformando-se em uma forma cultural própria. Para os *punks*, três questões primordiais estão na base de suas identidades: o visual, a música e a atitude, essa última englobando desde questões gerais, até mesmo as posturas sociais encabeçadas por esses grupos.

Por outro lado, o *punk* não pode ser entendido apenas como ideologia e filosofia, ou como uma resposta a um período de crise pelo qual passava o mundo nas décadas de 1960-1970, sob o risco de perder sua dimensão artística, que varia da música à grafiteagem, pixação, artes visuais, estética própria, dentre outras questões que influenciaram também a literatura e o cinema. No Recife, é possível ver várias dessas ações no cotidiano da cidade, desde os espaços ocupados, até mesmo as marcas pelas paredes, comércio de artigos voltados a esse público, dentre outros.

Não obstante os conflitos com o mercado, os *punks* atuaram no sentido de aproveitar os avanços tecnológicos para seus intentos, ao mesmo tempo em que as mudanças nos padrões de consumo, já na década de 1990, proporcionaram novas formas de se relacionar com a música. Nesse sentido, o fato de copiar para uso próprio tornou-se mais simples e mais rápido, principalmente com o advento das tecnologias digitais, a partir do momento em que findava a reserva de mercado e aparelhos produzidos em outras partes do mundo passaram a fazer parte do cotidiano brasileiro, que, em paralelo, foi desenvolvendo sua própria indústria, ainda que dependente dos avanços tecnológicos externos.

Também é possível perceber que, a partir da década de 1990, Recife se tornou um dos principais polos do *underground* e mesmo do *mainstream* nacional, a partir do advento dos festivais de música que passaram a propor um trânsito maior entre artistas de outros estados e

aqueles oriundos da cidade. O Abril pro Rock e outros eventos demonstraram para o país a pujança da produção cultural recifense, de sua região metropolitana e do estado de Pernambuco como um todo. Esses acontecimentos foram e ainda são importantes na formação e consolidação da identidade roqueira de *punks* e *headbangers*, como também o foram no advento do movimento mangue.

Em relação às áreas ocupadas, o centro da cidade foi o catalisador das primeiras identidades *punks* na década de 1990, onde havia encontros diversos para trocar ideias, consumir músicas e organizar as ações, porém, ele foi perdendo sua centralidade, a partir de fatores diversos, com o próprio esvaziamento de algumas funções que outrora pertenciam àquela localidade. Por meio da História Oral, foi possível registrar a importância de determinados espaços e os acontecimentos que foram preservados na memória dos depoentes.

Especificamente em relação ao *manguebit*, houve uma diáspora de artistas e público que se identificavam com outras identidades musicais, já que o movimento foi abraçado por gravadoras e redes de TV dedicadas à música, todavia, a maior parte dos *punks* e dos *headbangers* conseguiram preservar suas questões identitárias, ora se misturando nesse caldeirão de identidades urbanas, ora atuando de forma independente em seus espaços.

A despeito disso, no Recife é difícil separar as duas tribos, mas não no sentido identitário – que pode ser entendido como os valores com os quais os mesmos se autoidentificavam, além de suas práticas culturais – mas sim no sentido de que os espaços, os fanzines, as ações etc. foram, por vezes, compartilhados, considerando que o *underground* local – apesar de se apresentar forte e ainda ter permitido o trânsito com outras cidades da região Nordeste e do país – não era tão extenso como em cidades do eixo Sul-Sudeste.

Acerca da formação das identidades *punks* no Recife, é possível identificar, como anteriormente referido, múltiplas entradas dessas músicas, com alguma dificuldade no início dos anos de 1980, mas que passaram a ser facilitadas a partir da melhoria das redes de infraestrutura. Já na década de 1990, existia um verdadeiro comércio de lojas de discos e acessórios dedicados a esse público, além de grandes empreendimentos de varejo que também apostaram nesses subgêneros mais agressivos do *rock*, o que acabou por contribuir para formar um mercado de escala variável para esses produtos.

Outra questão é que a atividade dos *punks* de copiar para consumo próprio, de acordo com Leite (2011), influenciou a formação de mercado paralelo com a pirataria de audiovisual, que acabou por forçar o grande mercado a desenvolver estratégias comerciais diferentes para possibilitar a aquisição desse tipo de material por meios legais.

O *punk* também marcou indelevelmente o Recife, passando a fazer parte do fomento público, tendo sua identidade reconhecida como parte da cidade

Nesse caso, a partir desse reconhecimento e de uma iniciativa chamada de festival Acorda Povo, o carnaval do Recife, ou seja, uma de suas festas mais importantes do ponto de vista econômico e cultural, passou a ter a atuação de bandas de *punk*, de *metal* e de *manguebit* em sua programação. Lembramos porém, que a reivindicação das bandas, se insere numa série de outras visando a democratização do carnaval, principalmente aquelas do movimento negro, além das querelas políticas acerca da aplicação de recursos públicos.

Não apenas o carnaval, mas outros eventos importantes para o estado de Pernambuco passaram a contar com a presença dessas identidades, dividindo espaços com regionalismos diversos. Obviamente essas relações entre os grupos não existiram sem conflitos, mas no caso das identidades *punks* na capital pernambucana, eles foram quase sempre pontuais e não causaram grandes contendas.

Esses grupos desenvolveram sociabilidades diversas ao longo de suas trajetórias. Com o tempo, passaram a conviver com outros estilos, mesmo aqueles que não possuem qualquer relação com o *rock*. Eles se apropriaram de espaços, ressignificaram, tomaram o centro durante um determinado período, mas depois se pulverizaram, na medida em que aquela área foi perdendo gradativamente sua importância comercial e cultural.

Mesmo depois de quatro décadas, os *punks* recifenses seguem ativos e o movimento continua a se renovar, ora ocupando novos espaços, ora participando de atividades públicas e privadas, mas principalmente utilizando-se da dinâmica do “faça você mesmo” para empreenderem suas ações em defesa daquilo em que acreditam. Em termos de observação direta de campo, é possível identificar a presença de pessoas mais jovens nesses locais, público que não está circunscrito aos depoentes dessa tese, que, por uma questão de método, foi selecionado entre pessoas que puderam acompanhar o início das ações entre os anos de 1980 e 1990.

Em todo caso, um trabalho de pesquisa não esgota tudo que há para falar sobre determinada temática. Abrimos algumas frentes que não foram exploradas como deveriam, dada a complexidade dos temas, a exemplo de gênero, geração, agenda LGBTQIAPN+, além da luta da negritude, dentre outros. Esses temas poderão ser tratados em pesquisas futuras, não apenas sobre o movimento *punk* no Recife, mas sobre o *underground* como um todo. A questão reside nas escolhas tomadas, pois seriam necessários novos referenciais teóricos, além de questionamentos diferentes nos instrumentos de coleta, bem como uma diversificação ainda

maior de depoentes para tratar destas temáticas em específico e de outros possíveis problemas que viriam a surgir.

Apesar dos signos identificados de exclusão, contingência e teimosia de populações suburbanas e periféricas em continuarem produzindo arte mesmo considerando as dificuldades existentes, não se trata apenas de resistência e sofrimento. Há uma vontade de continuar existindo, desejando e executando as músicas e as ideias com as quais os *punks* se identificam, até mesmo porque, se apenas as dificuldades fossem levadas em conta para essas identidades urbanas, certamente elas teriam uma curta duração na capital pernambucana, mas estão em evidência há aproximadamente quatro décadas.

Este trabalho foi a primeira tese de doutorado na área de História a tentar entender como o *punk* passou a fazer parte da cultura do Recife e, por conseguinte, do estado de Pernambuco. Também é possível afirmar que este é um trabalho possível no campo historiográfico devido às aberturas ocasionadas pela centralidade da cultura como lócus de análise, que se torna base para a produção da História Cultural.

Foi possível, então, mapear que o cenário recifense acaba se espraiando para outras localidades, mas isso é apenas uma forma de colocar essa relação, pois cidades como Olinda, Jaboatão dos Guararapes, Paulista, dentre outras, possuem suas próprias dinâmicas no que diz respeito ao *punk*, não sendo dependentes do que ocorre na capital.

Em termos de importância, podemos falar no registro de histórias que fazem parte das dinâmicas socioculturais, das festas e de vários outros eventos da capital pernambucana, mas não apenas isso. É importante perceber como grupos diversos, identificados com formas culturais que foram importadas, mas ressignificadas dentro de condições locais – sendo essa uma característica comum ao *punk* – se situam no cotidiano de uma metrópole, demarcando sua existência no espaço da urbe. É preciso ainda deixar claro que o *punk* no Recife tem participação da classe média, mas suas maiores bases estão nas periferias, tanto do que é comumente chamado de zona norte (que inclui a noroeste na definição oficial), quanto nas partes sul, sudeste e sudoeste da cidade, havendo grandes grupos, como colocado no capítulo IV, mas também aqueles que residem fora dessas localidades e ainda assim se identificam com o movimento e com suas formas culturais, ideológicas e filosóficas.

REFERÊNCIAS

A VERDADE – Um jornal de trabalhadores na luta pelo socialismo. **Subversivos na estrada**, 2017. Publicado em 30 out. 2017. Disponível em:

<<https://averdade.org.br/2017/10/subversivos-na-estrada/>>. Acesso em: 27 mar. 2024.

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**. São Paulo: Scritta, 1994.

_____. Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, n. 05-06, p. 25-36, 1997.

ABREU, Martha. Cultura Popular, um Conceito e Várias Histórias. In: SOIHET, R.; ABREU, M. (Eds.). **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio: Casa da Palavra, 2003.

ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

ALCÂNTARA, Moacir Oliveira de. Tão bonita quanto imoral: identidade anarcopunk feminina na cena paulistana. **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 33, p. 24-46, 2019.

_____. Memória e identidade punk nos extramuros de Brasília. **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais**, v. 10, n. 5, p.1-20, dez., 2021.

AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. Reflections on the origin and spread of nationalism, London: Versoin, 1991.

ANDRADA, Paula Costa; SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de. Corpo e docência: a dança circular como promotora do desenvolvimento da consciência. **Revista Quadrimestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional, SP**, v. 19, n. 2, p. 359-368, mai./ago., 2015.

ARAÚJO, Bernardo. ‘Da lama ao caos’, de Chico Science & Nação Zumbi, é eleito o melhor disco da MPB nos últimos 40 anos, 2022. **O Globo**. Publicado em 12 jun. 2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/06/quais-sao-os-classicos-da-mpb-moderna-os-especialistas-debatem.ghtml>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

ARIANI, Andrea. My Chemical Romance pede fim da perseguição aos Emos, 2008 **Wiplash**. Publicado em 22 abr. 2008. Disponível em: < My Chemical Romance pede fim da perseguição aos Emos>. Acesso em: 02 abr. 2025.

ASSIS, Juliane; ZUCOLOTTI, Pedro. O Punk no Brasil e sua relação com a Ditadura Militar. **Medium**. Publicado em 13 nov. 2017. Disponível em: <<https://pedrozucolotto.medium.com/o-punk-no-brasil-e-sua-rela%C3%A7%C3%A3o-com-a-ditadura-militar-db179cf0b3fe>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

AVELINO, Nildo. Errico Malatesta – revolta e ética anarquista. **Verve**, v. 4, p-228-263, 2003.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. Ditadura Militar Brasileira e Política Nacional de Cultura (PNC): algumas reflexões acerca das políticas culturais. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 4, n. 7, jan./jun., 2016.

BARROS, Jose D'Assunção. História Cultura e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n.1, p. 125-141, 2005.

_____. Memória de história: uma discussão conceitual. **Revista Tempos históricos**, v. 15, n. 1, 2011.

_____. Considerações sobre a análise de jornais como fontes históricas, na sua perspectiva sincrônica e diacrônica. **Revista de História da Unisinos**, v. 26, n. 3, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. Apontamentos sobre as peregrinações históricas do conceito de “cultura”. In: _____. **A Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BEZERRA, Amilcar Almeida; FERREIRA, Daniela Maria; LA BARRE, Jorge de. Detonando as fronteiras: notas sobre a formação de uma cena Metal na cidade do Recife. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2011, Recife. **Anais**. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2011.

BITTENCOURT, João Batista de Menezes; ROCHA JÚNIOR, Epaminondas Pascássio. Música, ativismo e estilo de vida jovem nas tramas do Punk em Maceió/AL. **Teoria e Cultura**, v. 13, n. 2, 2018.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BOOTH, Douglas. Surfing films and videos: Adolescent fun, alternative lifestyle, adventure industry. **Journal of Sport History**, v. 23, p. 313-327, 1996.

BORGES, Nayara Ferreira. **Influência do do-it-yourself norte-americano nos blogs de decoração brasileiros**. 2016. 18p. Monografia (especialização) em Design de Interiores pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. 2016.

BOURDIEU, Pierre. Les trois états du capital culturel. **Actes de la recherche en sciences sociales**. v. 30, p. 3-6, 1979.

_____. A juventude é apenas uma palavra. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. **Sobre o Estado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BRANDÃO, Antonio Carlos; Duarte, MILTON Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 2ª Edição. São Paulo: Moderna, 2004.

BRANDÃO, Leonardo. Publicidades da Rebeldia: Esporte e consumo no ritmo do Punk rock. **Contemporâneos – Revista de Artes e Humanidades**, n. 5, nov./abr. 2010.

BRANDÃO, Leonardo; MACHADO, Giancarlo. Uma cultura corporal anárquica: a influência do *punk* na prática do *skate*. **Cadernos de História**, v. 22, n. 37, p. 89-108, nov./2021.

BRASIL. Lei Federal 12.408 de 25 de maio de 2011. Altera o artigo 65 da Lei 9.505/1998 de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens tipo aerossol a menores de 18 (dezoito anos). **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 26 mai. 2011. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm>. Acesso em: 08 jul. 2024,

BUCK, Alex Kantorowicz. A Obesidade Musical: o consumo em excesso de Junk Music. Anais do XXV Congresso de Iniciação Científica, 2023. São Paulo. **Anais do XXV Congresso de Iniciação Científica**. São Paulo: UNESP, 2013, online.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CALLIGARIS, Contardo. **A adolescência**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e paradigmas rivais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História. **Ensaio de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 1-23.

CARVALHO, Guilherme; NUNES, Máira de Souza. Underground e ciberespaço: uma leitura atual para estudos da comunicação. **Revista UNINTER de Comunicação**, v. 2, n. 3, 201-216, jul./dez./2024.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

CHARTIER, Roger. **A beira da Falésia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilena; NOGUEIRA, Marco Aurélio. O pensamento político e a redemocratização do Brasil. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, v. 71, 2007.

COSTA, Marcia Regina da. **Os carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno**. 1992. 285 f. Tese (doutorado) em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

CUNHA, Thales Saymon Mendes. **Underground: marginalidade e contracultura em A fúria do corpo, de João Gilberto Noll**. 2014. 124f. Dissertação (mestrado) em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

DEBOM, Paulo. Moda: nascimento, conceito e história. **Veredas da História (online)**, v. 11, n. 2, p. 7-25, 2018.

DEBRUN, Michel. A identidade nacional brasileira. **Estudos Avançados**, v.4, n. 8, 1990.

DELGADO, Lucilia de Almeida N. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. **História Oral**, Rio de Janeiro, n 6. p. 9-25/2003.

DEWES, João Osvaldo. **Amostragem Bola de Neve e Respondent-Driven Sampling: uma descrição dos métodos**. 2013. 51p. Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Estatística – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

DOSSE, F. **A história em migalhas: dos *Annales* à Nova História**. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

FARID, Jacqueline; MARINS, Lucia; LEAL, Luciana Nunes. Estudo do século 20 detalha desigualdade social, 2023. **Folha de Londrina**. Publicado em 29 set. 2023. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/geral/estudo-do-seculo-20-detalha-desigualdade-social-464406.html?d=1>>. Acesso em: 15 dez. 2024.

FERRAZ, Felipe Souza; NUNES, Silvia Regina. Pátria, nação e autoritarismo: o discurso do punk rock brasileiro sobre a ditadura civil-militar (1964-1985). **Letras & Letras**, v. 26, n. especial, 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, 2004.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Movimento chegou a São Paulo em 1977**. Publicado em 30 mar. 1994. Da Redação. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/3/30/ilustrada/3.html>>. Acesso em: 09 abr. 2025.

GALLO, Ivone. Punk: Cultura e Arte. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, jul./dec., 2008.

_____. Por uma Historiografia do Punk. Projeto História, **Perdizes**, v. 41, 2010.

GARCÍA, Luís Britto. **El império contracultural del rock a la postmodernidad**. Caracas: Editora Nueva Sociedad, 1990.

GERBASE, Carlos. **Cinema. Primeiro Filme**. Descobrimo, Fazendo, Pensando. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 2012.

GORBERG, Marissa. Moda e História no Brasil: novos objetos, muitas perspectivas. **Revista de História**, n. 178, 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GROPPO, Luís Antonio. Mídia, sociedade e contracultura. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação, 2021. **Anais do XXIV Intercom**. Campo Grande: Intercom, 2021.

GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia; SILVA, Augusto Santos. Estigma, experimentação e risco: A questão do álcool e das drogas na cena *punk*. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 109, p. 33-62, mai./2016.

GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... no rock português. **Outros tempos**, v. 17, n. 29, p.181-204, 2020.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Entre bordados, costuras e tambores: A oralidade nos maracatus-nação do Recife – Pernambuco. Apontamentos para pensar o trabalho de campo e história oral nos inventários do patrimônio imaterial. IN: BAUER, Letícia Brandt; BORGES, Viviane Trindade. **História Oral e Patrimônio Cultural**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro; CARVALHO, Cristina. O movimento Manguebeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco. **Políticas Culturais em Revista**, v. 9, n. 1, p. 110-133, jan./jun., 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent Léon Schaffter. 2ª Ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1968.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença – perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2012.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Edições Loyola: São Paulo, 1995, p. 257-276.

HIRATA, Giselle. Como surgiu o cabelo estilo moicano? **Super Interessante**, 2011. Publicado em 1 set. 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-cabelo-estilo-moicano>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IKEHARA, Hideharu Carlos. A Reserva de Mercado de Informática no Brasil e seus Resultados. **Akrópolis: Revista de Ciências Humanas da Unipar**, v. 5, n. 18, 1997[2008].

ISTO É. LP clássico do punk nacional, Pela Paz em Todo Mundo, do Cólera, é reeditado pela Rocinante Três Selos, 2023. Publicado em: 20 dez. 2023. Disponível em: <<https://istoe.com.br/lp-classico-do-punk-nacional-pela-paz-em-todo-mundo-do-colera-e-reeditado-pela-rocinante-tres-selos/>>. Acesso em: 25 mai. 2024.

KENJI, Rodrigo. por que o ROCK virou coisa de reação? feat. Antídoto _ parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=flo0_pi_z80>. Acesso em: 23 abr. 2024.

LAPENDA, Duda. Devotos lança livro sobre trajetória no Alto José do Pinho neste sábado, 2018. **Jornal do Comércio**. Publicado em 01 de set. 2018. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/09/01/devotos-lanca-livro>>

sobre-trajetoria-no-alto-jose-do-pinho-neste-sabado-353168.php>. Acesso em: 22 de jul. 2022.

LEITE, Eduardo Lycurgo. Punkpirataria. In: PIMENTA, Eduardo Salles. **Estudos de combate à pirataria: em homenagem ao desembargador Luiz Fernando Gama Pellegrini**. Mauá: Letras Jurídicas: 2011, p. 113-136.

LEMOS, Nina. A vida é punk: Tina Ramos levou a minissaia para a cena punk, encarou brigas de rua e lutou pela ideologia do movimento, 2013. **TPM (Trip para mulheres)**. Publicado em 10 jun. 2013. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-vida-e-punk>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. **Revista Tempo**, v. 20, 2014.

LIMA, Yasmin dos Reis. Um panorama do universo cyberpunk, o anime e o ciborgue. **O Mosaico**, n. 18, p. 146-160, jan./jun., 2020.

LINS, Larissa; MAIA, Luiza. A era Chico Science colocou em ebulição festas e inferninhos do Recife, 2016. **Diário de Pernambuco**. Publicado em: 14 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/03/a-era-chico-science-colocou-em-ebulicao-festas-e-inferninhos-do-recife.html>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANGUEBIT. Direção: Jura Capela. Produção de Jura Capela. Recife: Jura Produções, 2021. Cinema da Fundação – Porto Digital. Exibido em 31 mar. 2022.

MANGUENIUS. **Mangue não é fusão**, 2012. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/manguenius/artigos/ctudo-entrevista-renatol.htm>>. Acesso em: 09 abr. 2025.

MARCONI, Celso A baderna dos jovens. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 fev. 1984, Cartas à Redação.

MARICATO, Ermínia Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia **A cidade do pensamento único - Desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 121-191.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. Uma fúria compartilhada em toda parte: sentimento e cultura material nos primórdios do *punk rock* no interior paulista. **ArtCultura**, v. 23, n. 43, p. 143-159, jul.-dez./2021.

MARTÍN-BARBERO, J. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, M. W. de (Org.). **Sujeito, o lado oculto de receptor**. São Paulo: USP/ECA/Brasiliense, 1995. PP. 39-68.

MARTINS, Maria do Carmo. Reflexos reformistas: o ensino das humanidades na ditadura militar brasileira e as formas duvidosas de esquecer. Dossiê: Educação e Ditaduras na Ibero-América, **Educar em Revista**, v. 51, mar./2014.

- MAZIERO, Ellen Karin Dainese. Carnaval e moralidade durante a ditadura militar. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015. Florianópolis. **Anais**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Estadual de Santa Catarina, 2015.
- MELO, Bruno de Andrade Lima; VILELA, Pedro Teixeira. Das paredes da pedra encantada à cidade grande: uma análise socioespacial da cena Udigrudi no Recife (1972-1975). **Revista de Geografia**, v. 35, n. 1, 2018.
- MELO, Marlene Catarina de Oliveira Lopes; FARIA, Vilma Santos Pereira de; LOPES, Ana Lúcia Magri. A construção da identidade profissional: estudo com gestoras das gerações Baby Boomers, X e Y. **Cadernos EBAPE.BR**, v. 17, nov./2019.
- MEYER, Eugenia. O fim da memória. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 43, 2009.
- MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 2024. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/atitude>>. Acesso em: 23 mar. 2024.
- MIRANDA, Carlos Alberto Cunha Um urbanismo excludente: o caso da capital federal e do bairro do Recife no início do século XX. **Clio Revista de Pesquisa Histórica**, v. 20, n. 1, jan.-dez./2002.
- MOLINAR, Eduardo. The Clash: O que levou a ser a única banda que (ainda) importa, 2015. **Universo Retrô**. Publicado em 11 set. 2015. Disponível em: <<https://universoretro.com.br/the-clash-o-que-levou-a-ser-a-unica-banda-que-ainda-importa/>>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- MONTARROYOS, Hugo. **Devotos 20 anos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- MONTERO, Paula. Multiculturalismo, identidades discursivas e espaço público. **Sociologia & Antropologia**, v. 2, n. 4, out./dez., 2012.
- MOURA, Thiago Santa Rosa de. **Pixadores, grafiteiros e suas territorialidades: apropriações socioespaciais na cidade do Recife**. Recife, 2014. 169f. Dissertação (mestrado) em Graduação em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- MOVIMENTO CULTURAL BOCA DO LIXO. **Boca do Lixo**, 2012. Disponível em: <<https://movimentobocalixo.wordpress.com/bmn/>>. Acesso em: 04 abr. 2025.
- NASCIMENTO, Débora. Evandro Sena: O inquieto da Rua do Sossego, 2014. **Revista Continente**. Publicado em 01 abr. 2014. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/evandro-sena--o-inquieto-da-rua-do-sossego>>. Acesso em: 02 abr. 2025.
- NOBREGA, Ariana Perazzo da. A música no Movimento Armorial. In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2007, São Paulo. Anais, São Paulo: ANPPOM, 2007.

NUNES, Máira de Souza. **God Save the Queer: mobilização e resistência antimainstream no Facebook**. Curitiba, 2017. 362f. Tese (doutorado) em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, 2017.

O GLOBO. **Bandas acusam PM de proibir música de Chico Science no carnaval de Recife**, 2020. Publicado em 27 fev. 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/bandas-acusam-pm-de-proibir-musica-de-chico-science-no-carnaval-de-recife-24274877>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLIVEIRA, Leandro Dias de. A Ideologia do Desenvolvimento Sustentável. **Revista Tamoios**, a. II, n. 2, jul.-dez./2005.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil. **Temporalidades**, v, 3, n. 1, jan.-jul./2011.

OLIVEIRA, Sergio Murilo Ferreira de. Os trabalhadores urbanos e a ditadura militar. **Revista de Administração Pública**, v. 21, n. 2, p.24-36, abr.-jun./1987.

PAIVA, Marcelo Rubens. Começo do Fim do Mundo recomeça. **Estadão**. Caderno Opinião. Publicado em 23 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/marcelo-rubens-paiva/comeco-do-fim-do-mundo-recomeca/>>. Acesso em: 22 mai. 2024.

PEDRO, Felipe Corrêa. **Rediscutindo o anarquismo: uma abordagem teórica**. 2012. 275f. Dissertação (mestrado) em Mudança Social e Participação Política - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. Cultura e Representações, uma trajetória. **Anos 90**, v. 13, n. 23/24, p. 45-58, jan.-dez./2006.

_____. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, 2007.

PICCOLO, Fernanda Delvalhas. Ocupações punk no Rio de Janeiro: visões de mundo e constituição das identidades. **Teoria e Cultura**, v. 8, n. 1, p. 59-70, jan.-jun./2013.

PIERRE, Nora. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. **Projeto História**, v. 10, dez., 1993.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRADO, Ana. A volta da cultura do “faça você mesmo”, 2011. **Superinteressante**. Publicado em 12 out. 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/a-volta-da-cultura-do-faca-voce-mesmo>>. Acesso em: 24 abr. 2024.

PRADO, Gustavo dos Santos. A exclusão no papel”: a vida na periferia presente nos fanzines punks de São Paulo (anos 1980 e 1990). **Revista Brasileira De História & Ciências Sociais**, v. 9, n. 18, p. 227-245, 2017.

RADIO NOVELO #60: O lugar das meninas. [Locução de]: Branca Vianna e Gilberto Porcionio: Radio Novelo, 18 jan. 2024. Podcast. Disponível em: <<https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/o-lugar-das-meninas/>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

RIBEIRO, Eduardo. Wilfred Gadelha Conta a Bonita História do Metal Pernambucano. **VICE**. Publicado em 11 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/wilfred-gadelha-conta-a-bonita-historia-do-metal-pernambucano-pesado/>>. Acesso em: 10 abr. 2025.

_____. **Uma história oral do anarcopunk em São Paulo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rizoma Editorial, 2019.

ROGERWEB SKT. Cultura do *Skate* no Brasil | Prática | Consumo | Comportamento, 2018. **Grito da Rua**. Publicado em 17 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.gritodarua.com.br/cultura-do-skate-no-brasil/>>. Acesso em: 23 mar. 2025.

ROJAS, Yumber Vera. El punk nació en Perú. **El País**. Publicado em 22 out. 2012. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2012/10/22/actualidad/1350915029_276436.html>. Acesso em: 22 abr. 2024.

ROLLING STONE BRASIL. Conheça Pure Hell, primeira banda punk formada só por negros e muito melhor que Sex Pistols. Publicado em 01 jul. 2020. Acesso em 02 abr. 2024.

RÜSEN, Jörn. Narratividade e objetividade nas ciências históricas. **Textos de História**, v. 4, n. 1, p. 75-102, 1996.

_____. **História Viva: teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: UnB, 2007.

SALIMPOOR, Valorie N.; BENOVOY, Mitchel; LONGO, Gregory.; COOPERSTOCK, Jeremy R.; ZATORRE, Robert J. The Rewarding Aspects of Music Listening Are Related to Degree of Emotional Arousal. **PLoS ONE**, v. 4, n. 10, 2009.

SANFELICE, José Luís. A UNE na resistência ao golpe de 1964 e à Ditadura Civil-Militar. **Revista Simbio-Logias**, v. 8, n. 11, dez./2015.

SANTORO JUNIOR, David. Futurismo, Dadaísmo e Modernismo como influência do movimento punk. In: Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral. 2015, São Caetano do Sul. **Anais**. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2015.

SANTOS, Gabriel Barbosa dos. **Expirados e inspirados: A influência da cena do rock psicodélico inglês e norte-americano na contracultura nacional (1967-1971)**. 2013. 122f. Dissertação de (mestrado) em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2013.

SANTOS, Marco Antônio Gomes dos; COSTA, Luan Glauco Freire. Dinâmicas da produção musical popular no Recife: o punk e o brega em meio às novas tecnologias. **Rural & Urbano**, v. 9, n. 1, 2024.

SANTOS, Marconi de Souza (Cannibal). **Movimento Punk**. Instagram Direct. 7 set. 2020. 2:38. 1 mensagem de Instagram Direct.

SANTOS, Milton. Réflexions sur le rôle de la géographie dans la période technico-scientifique. **Cahier de Géographie du Québec**, v. 32, n. 87, dec./1988.

SANTOS NETO, Valdemir Soares; BRESSAN JÚNIOR, Mário Abel. A estetização do movimento punk na/pela indústria cultural. **Crítica Cultural**, v. 17, n. 2, 2022.

SHARPE, Jim. História Vista de Baixo. In BURKE, Peter. (Org). A Escrita da História: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Tomas Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). **Identidade e diferença – perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVA, Wlisses James de Farias. It's only rock 'n' roll: um breve relato de uma revolução cultural. **Muiraquitã**, v. 3, n. 2, 2015.

SIQUEIRA, Pedro. Humberto, Soparia e Garagem: três gerações de rock. **Revista Kuruma'tá**. Publicado em 17 abr. 2020. Disponível em: <<https://kurumata.com.br/2020/04/17/humberto-soparia-e-garagem-tres-geracoes-de-rock/>>. Acesso em: 31 dez. 2024.

SNEED, Paul. Chico Science + 20: Coexistencialismo versus Canibalismo no Manguebeat. **Latin American Music Review**, v. 37, 2016.

SOARES, Thiago Nunes. **Campanhas políticas e repressão policial: as pichações na cidade do Recife (1979-1985)**. Recife, 2012. 212f. Dissertação (mestrado) em História da Universidade Federal de Pernambuco. 2012.

SOUZA, Larissa Morgana Leão Silva; MOREIRA, Fernando Diniz; SOUZA, Juliana Santa Cruz. Instituto de Educação de Pernambuco (I.E.P): desafios atuais e diretrizes de conservação, 2021. **Anais do 14º Seminário Docomomo Brasil**, Belém: Associação de Colaboradores do Docomomo Brasil, 2021.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Soparia: de boteco a palco de todos os sons**. Recife: Companhia Editora do Estado de Pernambuco (CEPE), 2023.

TESSER, Paula. Mangue Beat: hùmus cultural e social. **Logos**, v. 26, ano 14, 1º sem. 2007.

THOMÉ, Luciano. Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas. In: XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-RS, 2016, Santa Cruz do Sul. **Anais**. XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-RS, Santa Cruz do Sul: UNISC, 2016, online.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da Teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores S. A., 1981.

_____. Economia Moral da Multidão inglesa no século XVIII. in: _____. **Costumes em Comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 150-201.

_____. História Vista de Baixo in: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sérgio (orgs.). **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-201.

TOMAZ, Conceição. “Na periferia temos mais amor que ódio, mas isso não é difundido pela mídia sensacionalista”, 2023. **Agência de Notícias das Favelas**. Publicado em 09 jul. de 2023. Disponível em: <<https://www.anf.org.br/na-periferia-temos-mais-amor-que-odio-mas-isso-nao-e-difundido-pela-midia-sensacionalista/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

VAINFAS, Ronaldo. Caminhos e descaminhos da História. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História. **Ensaio de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 189-241.

VIEIRA, Tiago de Jesus. A escrita do *punk* no Brasil no início da Década de 1980: uma análise dos primeiros trabalhos. **Outros tempos**, v. 14, n. 23, p. 63-79, 2017.

_____. Panorama das pesquisas sobre punks na região Sul e suas contribuições para um debate identitário (2001-2010). **ArtCultura**, v. 20, n. 37, p. 147-156, jul.-dez./2018.

VIEIRA, Tiago de Jesus; BITTENCOURT; João Batista de M. 40 anos de pesquisas sobre o punk no Brasil: novas possibilidades em cena. **Anos 90**, v. 29, p. 1-16, 2022.

VIEIRA DE JESUS, Diego Santos. Dissuasão, redução de armas nucleares e defesas antimísseis nos governos Bush e Obama. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 56, n. 2, dez./2013.

VILLA VERDE, Vanessa Gomes Rolim; SANTOS, Almany Costa. Riscos geológicos urbanos nos morros da cidade de Recife – Pernambuco. **Revista de Geografia da UFRPE**, v. 36, n. 3, 2019.

VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock’n’roll. **Espaço Plural**, a. VIII, n. 16, p. 53-58, 2007.

WANDERLEI, Lucas Suassuna de Albuquerque; NOBREGA, Ranyére Silva, MOREIRA, Ayobami Badiru; DOS ANJOS, Rafael Silva; ALMEIDA, Caio Américo Pereira de. As chuvas na cidade do Recife: uma climatologia de extremos. **Revista Brasileira de Climatologia**, v. 22, 2018.

WHATLEY, Jack. The Story Behind The Song: ‘I Wanna Be Sedated’ the Ramones ultimate boredom anthem, 2020. **Far Out Magazine**. Publicado em: 18 out. 2020. Disponível em: <<https://faroutmagazine.co.uk/the-story-behind-the-song-i-wanna-be-sedated-the-ramones-ultimate-boredom-anthem/>>. Acesso em: 21 mai. 2024.

WIKIPEDIA. **A enciclopédia livre**. 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sire_Records>. Acesso em: 01 abr. 2024.

_____. **A enciclopédia livre**. 2024a. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete>. Acesso em: 01 abr. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

YUGE, Claudio. Aranhaverso | Quem é e quais são os poderes do Spider-Punk?, 2023.

CANALTECH. Publicado em 09 jun. 2023. Disponível em:

<<https://canaltech.com.br/quadrinhos/aranhaverso-quem-e-e-quais-sao-os-poderes-do-spider-punk-252424/>>. Acesso em: 22 abr. 2024.

FONTES HISTÓRICAS

Entrevistas originais (na ordem de realização das entrevistas)

Entrevista com **Neilton José de Carvalho**. Gravada em 11 jul. 2022. Recife, PE. 1 arquivo m4a (48m04s).

Entrevista com **Marcelo Coleta Júnior (Celo Brown)**. Gravada em 11 ago. 2022. Recife-PE. 2 arquivos m4a (41m25s).

Entrevista com **Maurício Alves de Souza (Maurizio Gonzalle)**. Gravada em 13 ago. 2022. Olinda-PE. 2 arquivos m4a (38m06s).

Entrevista com **Paulo André Pires**. Gravada em 28 set. 2022. 1 arquivo m4a (1h16m11s).

Entrevista com **André Loreno Azevedo Albuquerque (Pernal)**. Gravada em 03 nov. 2022. 1 arquivo m4a (21m30s).

Entrevista com **Marconi de Souza Santos (Cannibal)**. Gravada em 29 nov. 2022. Recife-PE. 1 arquivo m4a (56m53s).

Entrevista com **Elcir Alves de Cerqueira**. Gravada em 11 ago. 2023. Recife-PE. 5 arquivos m4a (59m23s).

Entrevista com **Francisco Carlos Farias de Santana (Carlos Recifezes)**. Gravada em 12 ago. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h02m54s).

Entrevista com **Luiz Antônio Neves (Nino)**. Gravada em 26 ago. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (57m37s).

Entrevista com **Sonally Moraes Pires**. Gravada em 06 set. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h04m36s).

Entrevista com **Ailton Fernando Guerra**. Gravada em 20 nov. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h20m15s).

Entrevista com **Hugo Montarroyos Vasconcelos**. Gravada em 25 set. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h23m06s).

Entrevista com **Karina Farias Zapata**. Gravada em 29 set. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h27m43s).

Entrevista com **Fábio Henrique Seabra da Silva**. Gravada em 13 out. 2023. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h07m12s).

Entrevista com **André Luiz Paz da Silva (Dranze)**. Gravada em 14 out. 2023. Jaboatão dos Guararapes-PE. 2 arquivos m4a (29m51s).

Entrevista com **Lael Carvalho (Pezão), Izaias Pereira de L. Filho (Zaia), Márcio Pereira Santiago da Silva, Marconi José da Silva (Amaral)**. Gravada em 23 dez. 2023. Olinda-PE. 1 arquivo mp4 (1h05m34s).

Entrevista com **Amadeus Adelino de Melo**. Gravada em 16 jan. 2024. Recife-PE. 1 arquivo ma4 (37m26s).

Entrevista com **Fred Rodrigues Montenegro (Fred Zero Quatro)**. Gravada em 15 mar. 2024. Recife-PE. 1 arquivo m4a (2h05m18s).

Entrevista com **Diego Nepomuceno de Araújo (Diego Darkside)**. Gravada em 26 jun. 2024. Recife-PE. 1 arquivo m4a (50m34s).

Entrevista com **Antônio Cláudio de Souza Bastos (Gordo)**. Gravada em 13 jul. 2024. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h05m12s).

Entrevista com **Camilo da Assumpção Maia**. Gravada em 26 ago. 2024. Recife-PE. 1 arquivo m4a (1h09m24s).

Periódico

Diário de Pernambuco

Fanzines (na ordem de aparição no corpo da tese)

Fanzine Recifezes, 2017. Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Fanzine SOS Punk, 1983. Fonte: Acervo Punk, caixa 38, arquivo 12. Disponível em: <<https://acervopunk.com.br/35-2/>>. Acesso em: 06 abr. 2025.

Fanzine Consquência, 1989. Fonte: Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Fanzine Recifezes, 1989. Fonte: Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Fanzine Aparência Mulambenta, 1990. Fonte: Fonte: Acervo pessoal de André Luiz Paz da Silva (Dranze).

Fanzine Consquência, 1990. Fonte: Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Fanzine Consquência, 1989. Fonte: Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Fanzine Consquência, 1991. Fonte: Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Cartas (na ordem de aparição no corpo da tese)

Carta de participante do grupo Ondas Verdes, 1985. Fonte: Acervo Punk, caixa 1, arquivo 13. Disponível em: < <https://acervopunk.com.br/35-2/>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

Carta de Jayme Catarro para Carlos Farias (Recifezes), final dos anos de 1980. Fonte: Acervo pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

Carta do Belo Horizonte Rock Independente Fest, 1994. Fonte: Acervo Pessoal de Franciso Carlos Farias de Santana.

Carta de Joacy James para Carlos Farias (Recifezes), 1994. Fonte: Acervo Pessoal de Francisco Carlos Farias de Santana.

APÊNDICES

I - Quadro 1 – Depoentes da Pesquisa

| Nome | Idade | Local de Nascimento | Afiliação/Ligação com o movimento | Data | Local |
|---|-------|----------------------------|---|------------|---|
| Neilton José de Carvalho | 50 | Recife-PE | Artista Plástico, Guitarrista da Banda Devotos | 11/07/2022 | Casa do Depoente (Alto José do Pinho) |
| Marcelo Coleta Júnior (Celo Brown) | 52 | Recife-PE | Baterista da banda Devotos | 11/08/2022 | Casa do pai do Depoente (Alto José do Pinho) |
| Maurício Alves de Souza (Maurizio Gonzalle) | 47 | Recife-PE | Vocalista da banda Ataque Suicida | 13/08/2022 | Casa do Depoente (Peixinhos - Olinda). |
| Paulo André Pires (Paulo André) | 55 | Recife-PE | Produtor vultural / produtor do festival Abril pro Rock / Rec n' Play / Porto Musical | 28/09/2022 | Centro do Recife (Produtora Aeronave) |
| André Loreno Azevedo Albuquerque (Pernal) | 45 | Recife-PE | Vocalista e guitarrista da Banda Drunk of War | 03/11/2022 | Centro do Recife (Darkside Studio Bar) |
| Marconi de Souza Santos (Cannibal) | 52 | Vitória de Santo Antão-PE | Várias / vocalista da banda Devotos / vocalista do Café Preto | 29/11/2022 | Casa do Depoente (Alto José do Pinho) |
| Elcir Alves de Cerqueira | 64 | Recife-PE | Público em geral | 11/08/2023 | Centro do Recife (Bar de Morgana) |
| Francisco Carlos Farias de Santana (Carlos Recifezes) | 53 | Natal-RN | Criador e editor do fanzine Recifezes | 12/08/2023 | Largo de Santa Cruz (Bar) |
| Luiz Antônio Neves (Nino) | 57 | Recife-PE | Baterista da banda Câmbio Negro H. C. | 26/08/2023 | Loja Ferreira Costa (Delta Café) |
| Sonally Moraes Pires | 53 | Recife-PE | Produtora cultural / coprodutora do festival Abril pro Rock | 06/09/2023 | Centro do Recife (Produtora Aeronave) |
| Ailton Fernando Guerra (Peste) | 52 | Recife-PE | Pedagogo / ex-baterista da banda Matalanamão | 20/09/2023 | Casa do Depoente (Morro da Conceição) |
| Hugo Montarroyos Vasconcelos | 48 | São Paulo-SP | Jornalista / escritor (autor do livro 'Devotos 20 anos') | 25/09/2023 | Casa do Depoente (Espinheiro) |
| Karina Farias Zapata | 49 | Recife-PE | Bacharela em Direito / mestra em Política e Gestão da Cultura / produtora Cultural / Ex-diretora do Nascedouro de Peixinhos | 29/09/2023 | Setúbal - Recife Delta Café |
| Fábio Henrique Seabra da Silva | 48 | Recife-PE | Vocalista da banda Elefante Verde | 13/10/2023 | Casa do Depoente (Santo Amaro) |
| André Luiz Paz da Silva (Dranze) | 36 | Recife-PE | Ex-baterista da banda Drunk of War | 14/10/2023 | Jaboatão Velho (Bar) |
| Lael Carvalho (Pezão) | 63 | Recife-PE | Guitarrista/baixista da SS-20 | 23/12/2023 | Jardim Brasil I – Olinda-PE. Casa de Amaral (Vocalista da SS-20) |
| Izaías Pereira de L. Filho (Zaia) | 60 | Recife-PE | Baterista da SS-20 | | |
| Márcio Pereira Santiago da Silva | 55 | São Paulo-SP | Baixista/guitarrista da SS-20 | | |
| Marconi José da Silva (Amaral) | 54 | Olinda-PE | Vocalista da SS-20 | | |
| Amadeus Adelino de Melo | 49 | Recife-PE | Vocalista da Banda Derriba tus Muros | 16/01/2024 | Centro do Recife (Darkside Studio Bar) |
| Fred Rodrigues Montenegro (Fred Zero Quatro) | 61 | Jaboatão dos Guararapes-PE | Jornalista / vocalista da banda Mundo Livre S.A. | 15/03/2024 | Mercado da Boa Vista (Bar) |
| Diego Nepomuceno de Araújo | 41 | Manaus-AM | Proprietário do Darkside Studio / produtor de música | 26/06/2024 | Centro do Recife (Darkside Studio Bar) |
| Antônio Cláudio de Souza Bastos (Gordo) | 47 | Recife-PE | Ex-vocalista da banda Carranza, ex-Carfax; ex-Los Miguelitos; coprodutor da página Punkpeoficial no Instagram | 13/07/2024 | Recife (Zona Norte) Sítio da Trindade |
| Camilo da Assumpção Maia | 46 | Bocaiuva-MG | Vocalista da Banda Subversivos. | 26/08/2024 | Centro do Recife, Bar em frente ao Teatro do Parque |

II. Bandas e artistas citados (em ordem alfabética)

Locais (Pernambuco)

- **Afoxé Ilê de Egbá** (Afoxé, Recife, Pernambuco)
- **Alceu Valença** (MPB, Olinda, Pernambuco)
- **Anhuma** (Manguebit/Rock, Olinda Pernambuco)
- **Antonio Madureira** (Armorial, Recife, Pernambuco)
- **Antonio Nóbrega** (Frevo/MPB/Samba, Recife, Pernambuco)
- **Ataque Suicida** (Hardcore, Olinda, Pernambuco)
- **Ave Sangria** (Rock Psicodélico/Progressivo/Baião, Recife, Pernambuco)
- **BU - Bonds of Union** (Fusões diversas, Recife, Pernambuco)
- **Cães Mortos** (Rock, Recife, Pernambuco)
- **Câmbio Negro H.C.** (Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Capiba** (Frevo/MPB, Recife, Pernambuco)
- **Carranza** (Rock/Manguebit/Hardcore, Recife Pernambuco)
- **Chico Science e Nação Zumbi** (Manguebit, Recife/Olinda, Pernambuco)
- **Chinaina** (Frevo/Hardcore, Olinda, Pernambuco)
- **Comadre Florzinha** (Música Regional Brasileira, Recife, Pernambuco).
- **Cuspe Seco** (Punk Rock/ Hardcore, Olinda, Pernambuco).
- **D’Kaos** (Punk Rock, Hardcore, Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco)
- **Derriba Tus Muros** (Punk Rock/Hardcore, Recife, Pernambuco).
- **Devotos** (Punk Rock/ Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Drunk of War** (Punk Rock/Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Eddie** (Punk Rock/Frevo/Samba/Reggae, Olinda, Pernambuco)
- **Elefante Verde** (Hardcore, Olinda/Recife, Pernambuco)
- **Faces do Subúrbio** (Hip Hop/Rap/Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Flaira Ferro** (Frevo/MPB, Recife Pernambuco)
- **Garapa Nervosa** (Rock/Punk Rock/Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Geraldo Azevedo** (MPB/Forró/Frevo, Petrolina, Pernambuco)
- **Irmandade Punk** (Rock/Hardcore/Hip Hop, Arcoverde, Pernambuco)
- **Janete Saiu pra Beber** (Manguebit/Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Karina Buhr** (MPB/Rock/Manguebit, Recife, Pernambuco)
- **Los Miguelitos** (Punk Rock, Recife, Pernambuco)
- **Maracatu Estrela Brilhante** (Maracatu, Recife, Pernambuco)
- **Massa Cefálica** (Punk Rock/Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Matalanamão** (Punk Rock/Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Mennarca** (Hardcore, Surubim, Pernambuco)
- **Mestre Ambrósio** (Manguebit/Hip Hop/Rap/Forró, Recife, Pernambuco)
- **Mundo Livre S/A** (Manguebit, Recife, Pernambuco)
- **N.D.R.** (Rock/Punk Rock/New Wave, Recife, Pernambuco)

- **Noiados** (Punk Rock, Recife, Pernambuco)
- **Núcleo Suburbano** (Hardcore, Recife, Pernambuco)
- **Órion** (Impossível de identificar, Recife, Pernambuco)
- **Pankreas** (Punk Rock/Hardcore, Olinda, Pernambuco)
- **Paracelsos do Nylon** (Punk Rock/Hardcore, Olinda, Pernambuco)
- **Persona** (Impossível de identificar, Recife, Pernambuco)
- **Phetus** (Rock, Recife, Pernambuco)
- **Quinteto Violado** (Música Regional Brasileira/MPB, Recife, Pernambuco)
- **Realidade Encoberta** (Crossover Thrash, Recife, Pernambuco)
- **Robertinho do Recife** (MPB/Heavy Metal/Forró/Frevo/Rock Progressivo, Recife, Recife)
- **Sala 101** (Punk Rock, Candeias, Jaboatão dos Guararapes)
- **Sangue de Menstruação** (Punk Rock/Hardcore, Olinda, Pernambuco)
- **Serviço Sujo** (Punk Rock/Hardcore, Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco)
- **Sheik Tosado** (Punk Rock/Frevo/Maracatu/Metal, Olinda, Pernambuco)
- **Sistema de Protesto** (Punk Rock/Hardcore, Arcoverde, Pernambuco)
- **SS-20** (Punk Rock/Hardcore, Recife/Olinda, Pernambuco)
- **Subversivos** (Punk Rock, Recife, Pernambuco)
- **Terceiro Mundo** (Punk Rock, Recife, Pernambuco).

Nacionais

- **AI-5** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Angra** (Heavy Metal/Metal Melódico, São Paulo, São Paulo)
- **As Mercenárias** (Pós Punk/Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Black Pantera** (Crossover Thrash/Thrash Metal, Hardcore Punk/Rock, Uberaba, Minas Gerais)
- **Caetano Veloso** (MPB/Música Regional Brasileira/Tropicalismo, Santo Amaro, Bahia)
- **Carlinhos Brown** (MPB/Ijexá/Axé, Salvador, Bahia)
- **Cazuza** (Rock Brasil/MPB/New Wave/Pós-Punk, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **Chico Buarque** (MPB/Samba/Bossa Nova, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **Condutores de Cadáver** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **CPM 22** (Hardcore Melódico/Skate Punk, Pop Punk, Barueri, São Paulo)
- **Delinquentes** (Punk Rock/Hardcore, Belém, Pará)
- **DFC** (Punk Rock/Hardcore, Brasília, Distrito Federal)
- **Edu Lobo** (MPB, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **Engenheiros do Hawaii** (Rock Brasil, Porto Alegre, Rio Grande do Sul)
- **Estrago** (Punk Rock, São Luís, Maranhão)
- **Francisco El Hombre** (Rock Alternativo/MPB, Música Mexicana/Música Folclórica/Rock, Campinas, São Paulo)

- **Gal Costa** (MPB/Bossa Nova/Samba/Rock/Salvador, Bahia)
- **Garotos Podres** (Punk Rock, Mauá, São Paulo)
- **Geraldo Vandré** (MPB/Bossa Nova/Samba, João Pessoa, Paraíba)
- **Gilberto Gil** (MPB/Tropicalismo/Reggae, Salvador, Bahia)
- **Inocentes** (Punk Rock/Pós Punk, São Paulo, São Paulo)
- **Invasores de Cérebro** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Kaus** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Legião Urbana** (Pós Punk/Punk Rock/Rock Alternativo/Rock Brasil, Brasília, Distrito Federal)
- **Lixo Atômico** (Punk Rock, Santa Gertrudes, São Paulo)
- **Lobão** (Pós Punk/Rock Alternativo/New Wave/Rock/Progressivo, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **Lula Côrtes** (MPB/Rock/Música Regional Brasileira, Recife, Pernambuco)
- **Milton Nascimento** (MPB/Jazz/Samba/Canção Folk/Rock Experimental/Pop Rock/Rock Progressivo/World Music, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **N.A.I. – Nós Acorrentados ao Inferno** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Nara Leão** (MPB/Bossa Nova/Samba, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **NX Zero** (Emocore/Rock Alternativo/Hardcore Melódico, São Paulo, São Paulo)
- **O Cólera** (Punk Rock/Hardcore Punk/São Paulo/São Paulo)
- **Odair Jose** (MPB/Hard Rock/Blues Rock/Soul/Brega, Morrinho, Goiás)
- **Olho Seco** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Planet Hemp** (Rap Rock/Funk Metal/Hardcore Punk/Ragga/Hip Hop, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **Ratos de Porão** (Crossover Thrash/Thrash Metal/Punk Rock/Hardcore, São Paulo, São Paulo)
- **Replicantes** (Punk Rock/Hardcore, Porto Alegre, Rio Grande do Sul)
- **Restos de Nada** (Punk Rock, São Paulo, São Paulo)
- **Sepultura** (Thrash Metal. Belo Horizonte, Minas Gerais)
- **Sérgio Ricardo** (MPB/Bossa Nova, Marília, São Paulo)
- **Terror-Terror** (Punk Rock, São Luís, Maranhão)
- **Tim Maia** (MPB/Bossa Nova/Baião/Samba Funk/Funk, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro)
- **Timbalada** (Axé/Samba Reggae, Salvador, Bahia)
- **Tom Zé** (Rock/MPB/Tropicalismo, Irará, Bahia)
- **Última Marcha** (Hardcore, Teresina, Piauí)
- **Viper** (Heavy Metal/Power Metal, São Paulo, São Paulo)
- **Zé Ramalho** (MPB, Brejo da Cruz, Paraíba)

Internacionais

- **AC/DC** (Hard Rock/Heavy Metal, Sidney, Australia)

- **Agnostic Front** (Hardcore, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Alice in Chains** (Grunge/Metal Alternativo, Seattle, Estados Unidos da América)
- **Bad Brains** (Hardcore, Punk Rock, Washington DC, Estados Unidos da América)
- **Beatles** (Rock/Pop, Liverpool, Inglaterra)
- **Big Mama Thornton** (Blues/ Rhythm Blues, Montgomery, Estados Unidos da América)
- **Bikini Kill** (Punk Rock, Olympia, Estados Unidos da América)
- **Black Sabbath** (Heavy Metal, Birmingham, Inglaterra)
- **Blondie** (New Wave/Punk Rock/Disco Music, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Body Count** (Crossover Thrash/Rap Metal, Los Angeles, Estados Unidos da América)
- **Buzzcocks** (Punk Rock/Pop Punk/New Wave, Manchester, Inglaterra)
- **Crass** (Anarco Punk, Punk Rock, Epping, Inglaterra)
- **Dead Kennedys** (Punk Rock/Hardcore Punk, São Francisco, Estados Unidos)
- **Discharge** (Hardcore Punk/Crust Punk/Heavy Metal, Stoke-on-Trent, Inglaterra)
- **Elvis Presley** (Rock and Roll, Tupelo, Estados Unidos da América)
- **GBH** (Street Punk/Punk Rock/Hardcore Punk, Birmingham, Inglaterra)
- **Green Day** (Punk Rock/Pop Punk, East Bay, Estados Unidos da América)
- **Guns N'Roses** (Hard Rock/Glam Metal/Rock Industrial, Los Angeles, Estados Unidos da América)
- **Iron Maiden** (Heavy Metal, Londres Inglaterra)
- **Janis Joplin** (Rock Psicodélico/Blues Rock/Folk/Blues/Soul, Los Angeles, Estados Unidos da América)
- **Jimmy Hendrix** (Rock Psicodélico/Hard Rock/Blues Rock, Seattle, Estados Unidos da América)
- **Judas Priest** (Heavy Metal/Speed Metal, Birmingham, Inglaterra)
- **Kiss** (Hard Rock/Glam Metal, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Kreator** (Thrash Metal, Essen, Alemanha)
- **Led Zeppelin** (Hard Rock/Heavy Metal/Blues Rock/Folk Rock/Rock Progressivo, Londres, Inglaterra)
- **Los Saicos** (Garage Rock/Protopunk/(Punk?)/Surf Rock, Lince, Peru)
- **MC5** (Protopunk/(Punk?)/ Garage Rock/Rock and Roll/Blues Rock, Detroit, Estados Unidos da América)
- **Metallica** (Thrash Metal/Heavy Metal/Nu Metal, Los Angeles, Estados Unidos da América)
- **Morbid Angel** (Death Metal, Tampa, Estados Unidos da América)
- **My Chemical Romance** (Alternative Rock/Emocore/Pop Punk/Punk Rock, Newark, Estados Unidos da América)
- **New York Dolls** (Rock and Roll/Glam Rock/Protopunk/Punk Rock, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Nirvana** (Grunge/Punk Rock/Hard Rock, Aberdeen, Estados Unidos da América)

- **Patti Smith** (Punk Rock/Garage Rock/Art Punk/Pop Rock, Chicago, Estados Unidos da América)
- **Pearl Jam** (Grunge, Alternative Rock, Hard Rock, Seattle, Estados Unidos da América)
- **Pink Floyd** (Progressive Rock, Londres, Inglaterra)
- **Pure Hell** (Punk Rock, Filadélfia, Estados Unidos da América)
- **Pussy Riot** (Punk Rock/Hardcore/Oi! Punk, Moscou, Russia)
- **Queensrÿche** (Progressive Metal/Heavy Metal, Seattle, Estados Unidos da América)
- **Rage Against the Machine** (Alternative Metal/Rap Metal/Funk Metal/Rap Rock/Hardcore Punk, Los Angeles, Estados Unidos da América)
- **Ramones** (Punk Rock/Pop Punk, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Raven** (Heavy Metal/Speed Metal, Newcastle, Inglaterra)
- **Rolling Stones** (Rock and Roll/Blues Rock/Country Rock/Hard Rock, Londres, Inglaterra)
- **Saxon** (Heavy Metal/Hard Rock, Barnsley, Inglaterra)
- **Sex Pistols** (Punk Rock, Londres, Inglaterra)
- **Slayer** (Thrash Metal, Huntington Park, Estados Unidos da América)
- **Soundgarden** (Grunge/Alternative Metal/Alternative Rock, Seattle, Estados Unidos da América)
- **Talking Heads** (New Wave/Post Punk, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Teen Idles** (Hardcore Punk, Washington D.C., Estados Unidos da América)
- **The Clash** (Punk Rock/New Wave, Londres, Inglaterra)
- **The Dead Boys** (Punk Rock, Cleveland, Estados Unidos da América)
- **The Exploited** (Punk Rock, Hardcore Punk, Crossover Thrash, Edimburgo, Escócia)
- **The Offspring** (Punk Rock/Pop Punk/Skate Punk/Hardcore Punk, Huntington Beach, Estados Unidos da América)
- **The Saints** (Punk Rock/Post Punk/Pop Punk, Brisbane, Australia)
- **The Smiths** (Indie Pop/Indie Rock, Manchester, Inglaterra)
- **The Stooges** (Protopunk/(Punk?)/ Garage Rock/Hard Rock/Avant-Punk, Ann Arbor, Estados Unidos da América)
- **The Tubes** (Punk Rock/Hard Rock, São Francisco, Estados Unidos da América)
- **The Undertones** (Punk Rock/Pop Punk/New Wave, Derry, Irlanda do Norte)
- **Toy Dolls** (Punk Rock/Oi! Punk, Sunderland, Inglaterra)
- **Van Halen** (Hard Rock/Glam Metal, Pasadena, Estados Unidos da América)
- **Velvet Underground** (Protopunk/(Punk?)/Art Rock/Avant-Garde, Nova Iorque, Estados Unidos da América)
- **Venom** (Thrash Metal/Speed Metal/Black Metal, Newcastle, Inglaterra)

II - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa (Movimento Punk em Recife-PE entre memórias e representações), que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) (**MARCO ANTÔNIO GOMES DOS SANTOS, com endereço na Rua Eugênio Samico, 268 – 1º andar – Casa Amarela – Recife-PE e CEP 52.070-170 – Telefone 81-99155-5703 e e-mail marcosantos743@gmail.com** (inclusive ligações a cobrar). e está sob a orientação de: Mariana Zerbone Alves de Albuquerque Telefone: 81-98667-7526, e-mail (mariana.zerbone@ufrpe.br).

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- **Descrição da pesquisa:** A pesquisa a ser realizada visa analisar o movimento punk na cidade do Recife-PE, tendo em vista sua participação na dinâmica cultural da cidade estar presente fortemente nos dias atuais.
- **Justificativa:** O Movimento Punk no Recife-PE participa ativamente da dinâmica sociocultural da cidade e não figura como foco de análise de trabalhos acadêmicos na área de História, conforme identificado em pesquisa bibliográfica realizada em setembro/2021. Do ponto de vista social, esse projeto busca dialogar com um movimento com ampla participação de atores periféricos da capital pernambucana;
- **Objetivos:** Analisar a construção da identidade do movimento punk recifense, bem como suas representações na imprensa local, desta forma contribuindo para o registro de memórias e de uma historiografia do punk na cidade;
- **Coleta de dados:** A forma de abordagem dos entrevistados, usa métodos antropológicos de observação de campo, em shows e eventos relacionados ao movimento punk. Os critérios de inclusão envolvem pessoas que participaram e participam ativamente do cenário, seja por meio da produção musical, seja por meio da produção cultural, etc. Serão selecionadas pessoas de mais de um espectro, na intenção de fazer um mapeamento da cena, tais como músicos, produtores culturais e público em geral. Os critérios também envolvem a indicação dos próprios entrevistados acerca de outros indivíduos que possam ser importantes para a análise e recorte histórico elaborado
- **Esclarecimento do período de participação do voluntário na pesquisa, início, término e número de visitas para a pesquisa.**
- **Período de participação:** 01/08/2023 a 31/08/2026 (realização de pelo menos **uma** entrevista, que será transcrita e ficará armazenada em computador pessoal de propriedade do pesquisador principal, localizado no endereço: Rua Eugênio Samico, 268º - 1º andar, Casa Amarela, Recife-PE, CEP 52.070-170).

RISCOS diretos para o voluntário: Por sua natureza, a pesquisa pode apresentar como riscos o fato de rememorar lembranças que muitas vezes podem trazer consigo fatos que afetem a sensibilidade dos entrevistados. Por sensibilidades, preferimos utilizar a ideia de Guattari e Rolnik (1996), para quem a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social. Essa questão está intimamente ligada à questão da memória individual do(a) sujeito(a) que viveu os fatos pesquisados nesse projeto. Para minorar os riscos, ponderemos que devemos respeitar o direito do(a) entrevistado(a) de não abordar temas diversos, os quais os(as) mesmos(as) não se sintam confortáveis, deixando claro, inclusive, que a qualquer tempo, a entrevista ou trechos dela, podem ser retirados do material coletado, pela simples manifestação do(a) informante, em não desejar a divulgação do trecho ou entrevista completa. Em todo caso, como providências e cuidados para minimizar os riscos, ponderamos, considerando a metodologia da História Oral, que temas aos quais os(as) entrevistados(as) se mostrem sensíveis não devem ser explorados, a menos que os(as) mesmos(as) sintam necessidade de expor essas memórias. Os dilemas que surgem em todos os pesquisadores da área de História Oral são amplamente debatidos na área. Nosso compromisso se dá no equilíbrio entre o compromisso com a sociedade, com a história e com nossos informantes, sempre buscando estabelecer uma reconstituição mais próxima da verdade do que ocorreu no passado.

- 1.3.1 – Não explorar temas sensíveis salvo por manifestação em contrário do(a) informante;
- 1.3.2 – Explicação detalhada do que se propõe o projeto, bem como onde serão divulgados os resultados do mesmo;
- 1.3.3 – Garantir-lhe o direito de anular partes do depoimento ou mesmo sua totalidade.

Referências: GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

➤ **BENEFÍCIOS diretos e indiretos para os voluntários.**

Os benefícios diretos e indiretos encontram-se relacionados à possibilidade de ampliação divulgação do trabalho musical e artístico, bem como do registro da história de um grupo ou de grupos de punks, que muitas vezes foram tratados como desajustados, entre outras definições postas comumente pela imprensa tendo sofrido inclusive violências diversas por causa do preconceito contra as ideias encampadas por esses(as) sujeitos(as), quando aparecem no cenário social. Outra questão que ponderamos, é que a história dessas pessoas se faz importante, a partir do momento em que foram construtores do espaço urbano, da cena cultural da cidade e nos dias atuais (ano de 2023) encontram-se ativamente participando de diversas manifestações, inclusive na geração de emprego, trabalho e renda, para os que se profissionalizaram em torno da música – já que o punk, antes de tudo, se manifesta pela música, mas não só, tendo participação no cinema, na estética e em outros aspectos da vida social e cultura material da sociedade. As pessoas que foram abordadas como possíveis informantes, tendo em vista levantamento prévio do cenário abordado, apresentaram interesse em expor suas histórias de vida e participação no projeto.

Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários (salvo autorizado anteriormente), a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. O material coletado deverá ser divulgado em formato de tese de doutorado, que ficará disponível no sitio eletrônico da biblioteca central da UFRPE (<http://ww2.bc.ufrpe.br/pergamum/biblioteca/index.php>), bem como no sítio eletrônico do Programa de Pós-Graduação em História/UFRPE (<https://www.pgh.ufrpe.br/dissertacoes>). Os links relacionados à postagem dos resultados serão enviados aos participantes, tão logo a tese seja concluída e aprovada. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens, etc.), ficarão armazenados em (computador pessoal, de propriedade do pesquisador principal, localizado no endereço: Rua Eugênio Samico, 268º - 1º andar, Casa Amarela, Recife-PE, CEP 52.070-170), sob a responsabilidade do (pesquisador principal), no endereço, pelo período mínimo 5 anos. Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a

aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação), assim como será oferecida assistência integral, imediata e gratuita, pelo tempo que for necessário em caso de danos decorrentes desta pesquisa.

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFRPE no endereço: Rua Manoel de Medeiros, S/N Dois Irmãos – CEP: 52171-900 Telefone: (81) 3320.6638 / e-mail: cep@ufrpe.br (1º andar do Prédio Central da Reitoria da UFRPE, ao lado da Secretaria Geral dos Conselhos Superiores). Site: www.cep.ufrpe.br.

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado pela pessoa por mim designada, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo (Movimento Punk no Recife-PE entre memórias e representações), como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo (a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Por solicitação de _____, que é (deficiente visual ou está impossibilitado de assinar), eu _____ assino o presente documento que autoriza a sua participação neste estudo.

Local e data _____ - _____, _____ de _____ de 20____.

Impressão
Digital
(opcional)

Assinatura do participante/responsável legal

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

| | |
|-------------|-------------|
| Nome: | Nome: |
| Assinatura: | Assinatura: |

III - Roteiro de Entrevista Semi-Estruturada: Músicos e participantes do Movimento *Punk* em Geral



ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA - MÚSICOS E PARTICIPANTES DO MOVIMENTO *PUNK* EM GERAL

PROJETO: MOVIMENTO *PUNK* NO RECIFE-PE ENTRE MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÕES
 AUTOR: **MARCO ANTÔNIO GOMES DOS SANTOS**

ENTREVISTADO:

DATA: ____ / ____ / _____

IDADE: _____

LOCAL DE NASCIMENTO: _____

LOCAL DE REALIZAÇÃO DA ENTREVISTA:

- 1) Fale sobre sua relação com o movimento *punk*.
 - 1.1) E sobre a relação com o *punk* em Recife, especificamente?
- 2) Na sua opinião, como participante do movimento, o que os *punks* buscavam comunicar em relação ao contexto social e político?
- 3) Como você poderia descrever a relação do *punk* com outros movimentos musicais da cidade?
- 4) Como enxerga a comunicação, bem como o comércio de produtos e serviços voltados ao público do movimento *punk*?
- 5) Quais os fatores identitários que você identifica entre os participantes do movimento *punk*?

Perguntas específicas para músicos

- 6) Fala um pouco sobre a história da(s) tua(s) banda(s).
- 7) Você se lembra de outras bandas contemporâneas à sua?
- 8) Como vocês custeavam a produção da banda (*shows*, demos, CDs, camisas, etc.)?

Pergunta para todos os entrevistados

- 9) Você tinha ciência, durante sua trajetória, de que estava produzindo a história da cidade?
- 10) O que você acha, adicionalmente, que poderia ficar registrado para a história do movimento *punk* na cidade (locais, *shows*, eventos, acontecimentos de maneira geral, personalidades relacionadas)?

IV - Roteiro de Entrevista Semi-Estruturada: Produtores e Fomentadores do Movimento *Punk*



ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA – PRODUTORES E FOMENTADORES DO MOVIMENTO *PUNK*

PROJETO: MOVIMENTO *PUNK* NO RECIFE-PE ENTRE MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÕES
 AUTOR: **MARCO ANTÔNIO GOMES DOS SANTOS**

ENTREVISTADO:

DATA: ____ / ____ / _____

IDADE: _____

LOCAL DE NASCIMENTO: _____

LOCAL DE REALIZAÇÃO DA ENTREVISTA:

- 1) Fale sobre sua relação com o movimento *punk*.
 - 1.1) E sobre a relação com o *punk* em Recife, especificamente?
 - 1.2) E sobre a sua contribuição ao movimento?
- 2) Na sua opinião, produtor/fomentador ligado ao movimento, o que os *punks* buscavam comunicar em relação ao contexto social e político?
- 3) Como você poderia descrever a relação do *punk* com outros movimentos musicais da cidade?
- 4) Quais os fatores identitários que você identifica entre os participantes do movimento *punk*?
- 5) Quais as principais bandas com as quais você trabalhou/conviveu desde o início do movimento?
- 6) Quais são as bandas *punks* da cena local que você lembra?
- 7) Você tinha ciência, durante sua trajetória, de que estava produzindo a história da cidade?
- 8) O que você acha, adicionalmente, que poderia ficar registrado para a história do movimento *punk* na cidade?