



**Filipe Proença de Carvalho Moraes**

**“O movimento punk paulista como sintoma e agência de  
uma classe operária em desagregação”**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Maurício Barreto Parada

Rio de Janeiro  
Setembro de 2019



**Filipe Proença de Carvalho Moraes**

**“O movimento punk paulista como sintoma e agência de  
uma classe operária em desagregação”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Maurício Barreto Parada**

Orientador

Departamento de História – PUC Rio

**Prof. Larissa Rosa Corrêa**

Departamento de História – PUC Rio

**Prof. Wallace Moraes**

UFRJ

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Filipe Proença de Carvalho Moraes**

Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Atualmente é Professor da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro - Santo Cristo. Tem experiência na área de História.

#### **Ficha Catalográfica**

Moraes, Filipe Proença de Carvalho

O movimento punk paulista como sintoma e agência de uma classe operária em desagregação / Filipe Proença de Carvalho Moraes ; orientador: Maurício Barreto Parada. – 2019.

160 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2019.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Punk. 4. Classe. 5. Precariado. 6. Operariado. I. Parada, Maurício Barreto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Em memória de Andrezinho e Carlos Eugênio da Paz, o comandante Clemente.

À vinda do meu filho Theo. Porque a natureza é esse ciclo de  
transformações, entre morte e vida.

## Agradecimentos

Agradeço à minha companheira Gabriela Holz pelas contribuições intelectuais e pelas madrugadas segurando nosso filho para que eu terminasse o texto.

Agradeço à minha avó Thamar Conceição Lima e minha mãe Elizabeth Proença pelo incentivo e pelo exemplo de dignidade.

Agradeço a Larissa Azevedo, Ana Paulo Morel, Joana Moroni, Helena Dozz e Pedro Guilherme Freire, seja pelas conversas, pela hospedagem ou pelos livros e laptops emprestados que em muito contribuíram para esse trabalho.

Agradeço ao meu filho Theo pela inspiração e pelas contribuições dadaístas com suas pequenas mãos nas teclas do teclado.

Ao meu gato Ziggy pelas contribuições felinas no texto com suas patinhas.

Ao meu orientador por toda ajuda, seja na dissertação ou no Tribunal de Justiça.

À PUC-Rio e à CAPES, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Resumo

Moraes, Filipe Proença de Carvalho; Parada, Maurício Barreto Alvarez. **“O movimento punk paulista como sintoma e agência de uma classe operária em desagregação”**. Rio de Janeiro, 2019. 160p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente texto visa discutir as transformações no mundo do trabalho e na classe trabalhadora, em especial durante a crise mundial capitalista dos anos 70/80. Entendendo o movimento *punk* como um importante elemento que pode nos dar pistas desse processo no âmbito da cultura. Nossa hipótese é que este movimento foi ao mesmo tempo um sintoma e um agente. Um sintoma de uma classe operária em desagregação: da transição do trabalho operário “chão de fábrica” como força hegemônica, para a hegemonia do setor terciário: do setor de serviços, da informalidade, do subemprego, do que alguns vão chamar de “precariado urbano”. No entanto, esse movimento também se estabelece como um agente ativo, em especial no que tange o debate em torno de uma agência em relação à disciplina do trabalho capitalista e no caso brasileiro, uma agência dos de baixo (por meio da arte, música, cultura) em oposição à ditadura-empresarial-civil-militar em sua etapa final. Focaremos para tal, no movimento da cidade de São Paulo e do ABC paulista, bem como sua relação com a classe operária de São Paulo. Para tanto, utilizaremos fontes primárias, por meio de elementos da História oral, entrevistando participantes do movimento *punk* paulista e do ABC. Recorreremos também aos arquivos sobre movimento *punk* do CEDIC (Centro de Documentação Científica da PUC SP), contendo fanzines, discos, correspondências, etc. Utilizaremos também, como ferramenta, a análise de canções e poesias *punks* do período, tendo como importante elemento conceitual as concepções de “agência” e “experiência” presentes na obra do historiador inglês Edward Palmer Thompson. Ainda como aporte teórico utilizaremos algumas produções de livros e artigos a respeito do *punk* no Brasil e no mundo.

## Palavras-chave

Classe operária; Movimento *punk*; Anos 80; São Paulo e ABC.

## Abstract

Moraes, Filipe Proença de Carvalho; Parada, Maurício Barreto Alvarez (Advisor). **“The São Paulo punk movement as a symptom and agency of a disintegrating working class”**. Rio de Janeiro, 2019. 160p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This text aims to discuss transformations in the world of work and the working class, especially during the capitalist world crisis of the 1970s and 1980s. Understanding the punk movement as an important element that can give us clues of this process within the culture. Our hypothesis is that this movement was both a symptom and an agent. A symptom of a disintegrating working class to the work of an “urban precarious”. However, this movement also establishes itself as an active agent, especially in what concerns the debate around an agency in relation to the discipline of capitalist labor. We will focus on the movement of the city of São Paulo and the ABC of São Paulo, as well as its relationship with the working class of São Paulo. To do so, we will use primary sources, through elements of oral history, interviewing participants of the São Paulo punk movement and ABC. We will also visit the archives about punk movement of CEDIC (Center of Scientific Documentation of PUC SP), containing fanzines, discs, correspondences, etc. We will also use, as a tool, the analysis of punk songs and poems of the period, having as important conceptual element the conceptions of “agency” and “experience” present in the work of the English historian Edward Palmer Thompson. Still as a theoretical contribution, we will use some productions of books and articles about punk in Brazil and in the world.

## Keywords

Working class; *Punk* movement 1980s; São Paulo and ABC.

# Sumário

|  |     |
|--|-----|
| 1. INTRODUÇÃO  | 11  |
| 2. <i>PUNK</i> , O SOM DOS SUBÚRBIOS: DE LONDRES ÀS PERIFERIAS BRASILEIRAS   | 18  |
| 2.1. Ausências, lacunas e conceitos: o <i>punk</i> como um fazer-se dos trabalhadores e trabalhadoras                                      | 18  |
| 2.2. Uma breve História do punk  | 33  |
| 2.3. O Festival O Começo do Fim do Mundo como síntese de uma época   | 54  |
| 3. O DESFAZER-SE DA CLASSE OPERÁRIA: ENTRE CRISES, LUTAS E MOICANOS  | 20  |
| 3.1. O punk como fenômeno de um desfazer-se histórico  | 20  |
| 3.2. A conjuntura internacional: adeus ao proletariado?  | 66  |
| 3.3. Office-boys, recepcionistas, desempregados e metalúrgicos em fúria. Carolina Punk, Punkids e Punk Anjos como uma revolta dos de baixo | 77  |
| 3.3.1. Carta à Gurgel  | 77  |
| 3.3.2. Carolina <i>punk</i> (zona norte):a revolta dos office-boys e das recepcionistas  | 84  |
| 3.3.3. Os Punkids da zona leste: entre favelas e indústrias  | 100 |
| 3.3.4. Anjos do ABC: a revolta dos metalúrgicos  | 105 |
| 3.3.5. Entre saques, motins, guitarras e greves: o punk como uma revolta do precariado   | 113 |
| 4. AS CANÇÕES DO MOVIMENTO PUNK BRASILEIRO COMO AGÊNCIA À DISCIPLINA DO TRABALHO NA CRISE CAPITALISTA DOS ANOS 70/80                       | 66  |
| 4.1. Thompson: o lugar do ócio e dos “desviantes” na disciplina do trabalho capitalista  | 66  |
| 4.2. Classe e identidade nas canções punks dos anos 80 em São Paulo  | 137 |
| 4.3. Agências à disciplina do trabalho capitalista nas canções punks dos anos 80   | 147 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS  | 127 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS  | 159 |



## Lista de Figuras

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 - Gangue Anjos em 1977 na Praça Lauro Gomes, principal praça de São Bernardo do Campo                              | 51  |
| Figura 2 - <i>Punks</i> Terror de Pirituba, possivelmente a primeira gangue de <i>punks</i> do Brasil                       | 52  |
| Figura 3 - Convite para o salão de <i>rock</i> S.B.E.ROCK preservado por Sara   | 53  |
| Figura 4 - Reportagem de 27 de novembro de 1982 (primeiro dia do festival) sobre o Festival <i>O Começo do Fim do Mundo</i> | 63  |
| Figura 5 - Gráficos da curva ascendente do setor de serviços  | 71  |
| Figura 6 - Clemente Tadeu e sua surrada carteira de trabalho.   | 83  |
| Figura 7 - Encarte do lp da primeira banda <i>punk</i> brasileira, a Restos de Nada   | 90  |
| Figura 8 - Punks Anjos ao som da banda Niilista em São Bernardo do Campo em 1981  | 124 |

## LIBERDADE

“Não ficarei tão só no campo da arte,  
e, ânimo firme, sobranceiro e forte,  
tudo farei por ti para exaltar-te,  
serenamente, alheio à própria sorte.

Para que eu possa um dia contemplar-te  
dominadora, em fervido transporte,  
direi que és bela e pura em toda parte,  
por maior risco em que essa audácia importe.

Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma,  
que não exista força humana alguma  
que esta paixão embriagadora dome.  
E que eu por ti, se torturado for,  
possa feliz, indiferente à dor,  
morrer sorrindo a murmurar teu nome.”

Carlos Marighella. São Paulo, Presídio Especial,  
1939.

## INTRODUÇÃO

Parabéns por se manter de pé depois de tudo que você passou. Eu não conseguiria. Você deve achar eu, Clemente, a nossa geração, um bando de bunda-mole (Alexandre Sesper, entrevista 2019).

Essa música não é uma ameaça, mas a ação que ela pode inspirar é (Cartaz *anarcopunk* inglês do início dos 80).

Relutei em escrever essa introdução. Pensava que seria mais interessante aguardar o acúmulo de todo o trabalho para escrevê-la. Acreditava que de alguma forma, na pesquisa de campo, nas entrevistas, poderia surgir algo interessante que pudesse me ajudar a resolver essa questão: aparar arestas, arrematar, buscar um entendimento mais amplo da minha própria compreensão do significado do meu trabalho. Acredito que estava correto.

Relutei em escrever sobre movimento *punk*. Procurarei primeiramente um tema que pudesse trazer uma contribuição “mais direta” para os debates políticos atuais dentro do campo da militância da esquerda e dentro da academia. Acreditava (e acredito) ser importante debater os movimentos que visam, mesmo depois da queda do Muro de Berlim, resgatar uma via revolucionária de ruptura com o capitalismo. Acreditava (e acredito) ser preciso resgatar as utopias. Na monografia já havia trabalhado a participação dos anarquistas na Guerra Civil Espanhola e sua relação com a positivação do conceito de utopia. No entanto, faltava ainda preencher essa lacuna do debate em torno da viabilidade de uma via revolucionária nos dias atuais.

Deste modo, dentro de uma perspectiva da necessidade de resgatar uma via revolucionária do pós-queda do muro, pensei que os zapatistas, a Comuna de Oaxaca do México (2006) ou a revolução curda em Rojava pudessem me servir de boas referências. Abracei primeiramente a ideia de trabalhar o movimento revolucionário no Curdistão, mas pelos limites da língua e da dificuldade de debater um acontecimento em construção, fui aconselhado pelo meu orientador a ponderar a possibilidade de mudar de tema.

Sendo assim, durante as aulas da pós eu e meu orientador, ao discutir o texto de Thompson *Tempo, Disciplina do Trabalho e Capitalismo Industrial*, tivemos um *insight*. Nessa obra o historiador inglês aborda as possibilidades de

mediação e agência em relação à imposição da disciplina do trabalho capitalista, chegando a citar a contracultura hippie e beatnik como duas dessas possibilidades. Além disso, o autor trabalhava com fontes como a música e a poesia. Deste modo movimento *punk*<sup>1</sup>, com suas letras ácidas e fanzines, parecia um terreno fértil enquanto tema. Resolvi abraçar o tema do movimento *punk*, o que de alguma maneira seria também uma forma de revisitar o meu passado e me reconciliar com minha própria história.

De certa forma, acredito “que o tema me escolheu”. Precisava também, pessoalmente, organizar e resolver melhor um elo da minha própria trajetória; a relação entre a arte e a militância política, entre o movimento *punk* e a militância organizada anarquista. Acredito que este trabalho tenha acabado “sem querer” servido a essa dupla tarefa. Uma pessoal; procurar entender e organizar melhor para mim a minha própria trajetória de vida. A segunda, mais acadêmica e social; pensar a relação da arte, da música, da cultura com a sociedade, bem como a possibilidade dela ser uma ferramenta de transformação da ordem social.

Nesse sentido, ao abordar o movimento *punk*, de alguma maneira, teria que afetivamente revisitar um pouco da minha trajetória, e isso nem sempre é algo fácil para o pesquisador. Participei ativamente do movimento *punk* no Rio de Janeiro, desde 1995; montei zines, toquei em bandas, organizei festivais, fundei coletivos. No entanto, do meio desse processo para os dias atuais, acabei gradativamente me afastando mais e mais do movimento *punk* e me dedicando prioritariamente a militância política junto ao movimento sem-teto e ao movimento sindical.

Hoje sou um militante sindical filiado ao SEPE e um educador popular atuando no Morro da Providência, organizado na O.A.T.L. (Organização Anarquista Terra e Liberdade). Organização essa criminalizada em processo referente às manifestações de 2013/2104, tendo sido pessoalmente criminalizado em 12 de julho de 2014 (por isso a referência na pergunta de Sesper na epígrafe). Fiquei durante uma semana preso em um presídio de segurança máxima (Bangu 10) no que ficou conhecido como “o processo dos 23”. Respondo esse processo até hoje. Precisei de autorização judicial para sair

---

<sup>1</sup> O próprio termo “*punk*”. Do inglês “vadio, vagabundo”, já nos remete a essa relação de agência à disciplina do trabalho capitalista.

da cidade. Precisei de autorização judicial para ir para São Paulo à pesquisa.

Relutei em falar de mim mesmo, achei que poderia soar estranho. No entanto, ironicamente fui citado e questionado por uma das fontes na última entrevista<sup>2</sup> que fiz em São Paulo, pelo músico e curador Alexandre S. Sesper<sup>3</sup>, na pergunta que segue nessa epígrafe. Peguei-me, depois de três dias de intensas entrevistas e pesquisas, ao final de tudo, “sendo entrevistado”. Aquela pergunta que Sesper me fez e que fechava o meu campo, dava sentido a todo meu trabalho. Essa introdução (e porque não essa dissertação) são uma tentativa de respondê-lo.

Nossa hipótese central é que os *punks* da cidade de São Paulo foram uma possibilidade de produção artística proletária, de um operariado em desagregação, é verdade, mas ainda assim proletariado. Uma classe trabalhadora em um cenário do “desfazer-se” do operariado industrial, em transição para a hegemonia do terceiro setor: office-boys, comerciários, trabalhadores informais, subempregados no que para alguns autores<sup>4</sup> também se relaciona com a expansão de um “precariado urbano”<sup>5</sup>.

Em nossas entrevistas, consulta a zines, informativos, documentos oficiais (fichas no SNI e relatórios policiais), correspondências, carteiras de trabalho, pudemos verificar o perfil de classe dos *punks* no início do movimento na cidade de São Paulo, bem como remontar um pouco da história do movimento. Esse nos parece ser o caso da Carolina *Punk* (zona norte) e da *Punk Kids* (zona leste), gangues dos primórdios do movimento. No entanto, traremos também ao debate um contraponto importante que é o movimento *punk* do ABC. Ainda nos anos 80, esses *punks* preservavam uma forte identidade de operário industrial do “chão de fábrica”. Entrevistamos assim os *Punks Anjos*, a maioria deles metalúrgicos (alguns até hoje) de São Bernardo do Campo.

No trabalho de campo, tivemos a oportunidade de entrevistar o historiador Antônio Carlos de Oliveira, autor de *Os Fanzines Contam Uma*

<sup>2</sup> Entrevista com Alexandre Sesper realizada por mim no dia 7 de junho de 2019.

<sup>3</sup> Alexandre S. Sesper é músico artista plástico. Participou do movimento *punk* de meados ao final dos anos 80. Toca até hoje na banda Garage Fuzz. Foi curador da exposição “Não temos condições de responder a todos (SESC/2019)”. Com fanzines e de diversos materiais fonográficos do movimento *punk* dos anos 80.

<sup>4</sup> Ricardo Antunes, Ruy Braga.

<sup>5</sup> Como Antunes, Ruy Braga. Contudo, não queremos dizer com isso que esse setor de serviços se confunde com esse precariado, que todo ele é formado por essa massa precarizada, mas sim que uma parcela hegemônica desse setor de serviços é. Abordaremos essa discussão no capítulo 2.

*História Sobre Punks* em reunião no C.C.S.-SP<sup>6</sup>. O historiador foi figura fundamental, pois além de ter escrito sobre o tema foi do movimento *punk* desde 1978 até meados dos anos 80, tendo participado da gangue Punkids da zona leste.

Além disso, foi Antônio Carlos que organizou e posteriormente cedeu o “arquivo *punk*” que hoje se encontra no CEDIC da PUC-SP, possivelmente o maior acervo sobre o tema da América Latina. Esse arquivo, segundo o historiador, é um dos acervos mais consultados do CEDIC<sup>7</sup>. Pesquisadores de diversos continentes vão à PUC-SP para consultá-lo, das mais diversas áreas do conhecimento como Comunicação Social, Ciências Sociais, História.

São milhares de correspondências, fanzines, discos, panfletos distribuídos em nada mais, nada menos que 20 caixas, totalizando mais de 10.000 documentos (só de zines 1.160). Deste modo, o historiador nos ajudou muito indicando atalhos para consulta do material.

Além das já referidas fontes, entrevistamos também Clemente Tadeu Nascimento (gangue Carolina *Punk* de 1978 e baixista da primeira banda *punk* do Brasil, a Restos de Nada) em reunião no SESC Pompéia, palco do festival *O Começo do Fim Do Mundo*<sup>8</sup>, o primeiro grande festival *punk* brasileiro. Entrevistamos também Neli Viscaíno<sup>9</sup>, autora da música *Direito à Preguiça* analisada no capítulo 3 e Irene Incao<sup>10</sup> que foi a primeira mulher da cena *punk* brasileira a tocar em uma banda. Irene contribuiu bastante com uma perspectiva

<sup>6</sup> Centro de Cultura Social de São Paulo. Um centro anarquista fundado nos anos 80 no qual o entrevistado faz parte até hoje.

<sup>7</sup> Informação confirmada em nossa visita ao CEDIC.

<sup>8</sup> Tentamos consultar o acervo do SESC sobre o festival, mas as fontes são bem escassas. No entanto, a visita ao SESC- Pompéia nos possibilitou analisar sua arquitetura. Acreditamos que o fato do SESC ter topado sediar o festival pode ter relação com toda uma perspectiva política e estética que possui pontos de encontro com o nascente movimento *punk* enquanto “arte de vanguarda”.

<sup>9</sup> Neli não foi do movimento *punk*, mas escreveu essa letra para a banda de seu irmão Douglas Viscaíno, a Resto de nada. Neli na época do início do *punk* foi figura central para a politização daqueles jovens. Mais velha, de esquerda e estudante da PUC, apresentou aos *punks* da Vila Carolina (garotos e garotas de cerca de 16 anos ou 17 anos) clássicos da literatura de esquerda, como o próprio livro *Direito à Preguiça* de Paul Lafargue que inspirou a letra da música de mesmo nome.

<sup>10</sup> Clemente nos conta em tom bem-humorado que muitos na época achavam que Irene se chamasse Carolina e que nome da gang fosse uma homenagem a ela, pois durante os primeiros anos foi a única mulher a participar da turma. Nos diz que: “as pessoas viam uma única garota no meio de cerca de 50 homens e muitas vezes perguntavam: Ah, então ela que é a Carolina”. (Nascimento, 2019).

O nome da gangue foi na verdade uma homenagem ao bairro da periferia de São Paulo, Vila Carolina, zona norte, região onde morava a maioria da turma.

de gênero sobre o movimento, inclusive de forma bastante crítica. Por fim, entrevistamos o autor da intrigante pergunta da epígrafe, Alexandre S. Sesper, curador da exposição *Não Temos Condições de Responder a Todos* (SESC/2019) o qual nos recebeu em sua casa, repleta de materiais do período por nós estudado.

Acredito que nos facilitou bastante o fato de todas as fontes, sem exceção, terem preservado muitos de seus documentos (no caso de Antônio Carlos, não só ter guardado os seus, como ter coletado outros e organizado). Quase todos e todas possuíam pastas, caixas no qual guardavam fotos, zines, cartazes de shows, no qual preservavam suas memórias. Muitos não tinham noção da importância desse material para nós e para a História. Existiu e existe uma forte cultura dentro do movimento *punk* de guardar seus materiais, de organizá-los minimamente e disponibilizá-los. Talvez não fosse exagero dizer que todo *punk* é um arquivista em potencial, todo *punk* é um historiador em potencial. Ao menos essa cultura da preservação documental no *punk* nos parece algo muito latente, juntamente com a necessidade de fazer circular essas informações, formando redes de contato.

Deste modo, dialogando com nossas diversas fontes, entendemos o *punk* dentro de um contexto histórico, de um ascenso de novas lutas políticas do final da ditadura-empresarial-civil-militar de 1964. De uma luta que se manifesta de diversas maneiras: por meio do Novo Sindicalismo e das greves do final dos anos 70 e início dos 80, da reorganização do movimento estudantil e reorganização do movimento popular. Por outro lado, por meio da expressão artística, musical, da produção cultural, o *punk* pode ser entendido como uma possibilidade de música, de arte e ação dos oprimidos dentro de todo esse contexto da luta classes.

Ainda que nem sempre o *punk* tenha se traduzido em militância política (que talvez seja o incômodo da pergunta do meu entrevistado), ele possibilitou que jovens da periferia pudessem produzir uma arte de contestação. Pode contribuir para toda uma cultura que abria canais de participação e produção para a juventude proletária. Diferentes da música de protesto da MPB dos anos 60 agora eram os de baixo falando dos de baixo, assim como posteriormente fez o movimento hip hop com sua poesia de protesto “direta”, “nua e crua” (que de

certa forma teve seu caminho aberto pelo *punk*.)<sup>11</sup>

Deste modo, Sesper, seria leviano de minha parte julgar como algo secundário a arte que a geração de vocês produziu. A cultura de contestação que vocês ajudaram a fomentar aqui no Brasil foi para mim e para toda uma geração uma fonte de inspiração, como na frase do cartaz *anarcopunk* inglês da epígrafe: uma inspiração para a ação. Acredito que não teria sido quem sou hoje se não fossem vocês. Se não fosse aquele maldito vinil do Cólera chamado *Tente Mudar o Amanhã* que ouvi aos 15 anos de idade.

Não me envolvi com a luta política por ter lido Marx, Bakunin ou Proudhon, não foi através da teoria, mas fui tocado primeiramente pela música, pela arte. (assim como toda uma geração que se forjou na militância anarquista nos anos 80 e 90, mas que foi formada primeiramente no *punk*). Lembro-me de um debate político recente, em 2018, quando um velho militante comunista dos anos 60 que havia participado do MR-8 me disse: “o movimento *punk* trouxe excelentes militantes”<sup>12</sup>

Foi lembrando-me deste diálogo com este camarada, relacionando com o papel que a arte teve na minha própria trajetória que consegui resolver melhor o meu próprio incômodo de ter momentaneamente “deixado de lado” um tema “mais diretamente político”, como a revolução curda de Rojava ou os zapatistas. É desta maneira que tento responder sua pergunta.

Deste modo, o *punk* me possibilitou uma nova forma de olhar o mundo, me abriu horizontes. Acredito que o *punk* me formou como sujeito, me tornou uma pessoa melhor e se hoje tento não ser alguém racista, machista e homofóbico é graças à “escola do *punk*”. Graças à geração de vocês. Se me encantei pela luta popular, pelas lutas dos de baixo, seja na militância ou no estudo da História, foi graças a geração de vocês. Acredito que não fui o único.

Se não fosse o *punk* eu provavelmente nunca teria tido uma banda, nunca teria tido condições de compor uma canção, de produzir arte, poesia.

<sup>11</sup> Essa relação não nos parece ter sido mero acaso. Segundo nos disse Clemente Tadeu, diversos *punks*, em especial *punks* negros da primeira geração migraram para o movimento hip hop em meados dos anos 80 e no início dos 90. Cita Kraneo de São Paulo (*punk* da turma da Vila Carolina, posteriormente reverteu-se ao islã e morreu apartando uma briga na boate na qual era segurança) e B. Negão (vocalista desde dos anos 90 até hoje da banda Planet Hemp) do Rio de Janeiro, por exemplo. Esse fenômeno teria ocorrido após a classe-média branca e universitária ter “abraçado” o movimento em meados dos 80. Cabe lembrar que bandas como Mercenárias e Ira!, formadas na “segunda geração paulista”, tinham mais esse perfil universitário.

<sup>12</sup> Luiz Rodolfo Viveiros de Castro, vulgo Gaiola.



Possivelmente nem estaria escrevendo essa dissertação! Se não fosse o *punk* eu provavelmente não teria militado junto aos sem-teto, organizado greves, participado de acampamentos, ocupações, manifestações. Talvez se não fosse o *punk* eu não teria estado aqueles malditos sete dias em um presídio de segurança máxima. Quem sabe? Talvez eu tivesse uma vida mais pacata e tranquila. Contudo, acredite amigo, não me arrependo de nada. De nada.

## 2

# **PUNK, O SOM DOS SUBÚRBIOS: DE LONDRES ÀS PERIFERIAS BRASILEIRAS**

### 2.1

#### **Ausências, lacunas e conceitos: o *punk* como um fazer-se dos trabalhadores e trabalhadoras**

Ao pensarmos o *punk* enquanto fenômeno de classe faz-se necessário pontuar alguns elementos relevantes introdutórios para situar nosso o debate, bem como refletir sobre o lugar dos trabalhadores e trabalhadoras na historiografia brasileira. Pensar lacunas e apagamentos.

Em uma historiografia típica dos anos 60, nosso objeto, o *punk*, poderia facilmente ser relegado a um segundo plano, entendido como uma manifestação cultural secundária, uma mera reação de “delinquência juvenil” em consequência de uma crise estrutural econômica. Do mesmo modo, dificilmente um fenômeno tal qual o *punk* apareceria nas páginas de uma história da classe trabalhadora, a qual durante muito tempo confundiu-se com a história da classe trabalhadora militante.

Em sentido similar, em uma leitura marxista mais ortodoxa, muito ligada à lógica dos Partidos Comunistas da Terceira Internacional<sup>13</sup>, o *punk* poderia facilmente ser visto como um fenômeno típico de uma arte pequeno-burguesa, degenerada, ou uma manifestação de um lumpemproletariado decadente. Uma juventude com uma revolta mal direcionada, carecendo de um partido de vanguarda para tutelá-la para uma política correta, científica, “verdadeiramente revolucionária”.

Nesse sentido, o *punk* é muitas vezes analisado por aquilo que ele não é, pelas suas ausências. Quando o jornalista Luiz Fernando Emediato<sup>14</sup> analisa o fenômeno *punk*, ele o faz o tempo todo usando como régua o Maio de 68 francês, dessa forma, ao não encontrar certos valores presentes no movimento (domínio pleno do discurso, militância, leitura) os *punks* são rotulados

<sup>13</sup> Ou que mesmo posteriormente ao seu fim (1943), reproduziam seus esquemas de análise, como o PCB brasileiro nos anos 60.

<sup>14</sup> EMEDIATO, Luíz Fernando. O Estado de São Paulo. “Geração Perdida”, 2 de maio de 1982.

imediatamente como despolitizados, alienados, conservadores, perdidos.

Dessa forma, dentro de todo esse quadro, pensar o papel do *punk* enquanto fenômeno de classe nos leva a refletir sobre a visão produzida no imaginário sobre os trabalhadores. Refletir em que medida a ação de homens e mulheres trabalhadoras no tempo e na sociedade foi relegada a um segundo plano em determinado momento, quiçá apagada.

A problemática em torno desse debate se situa no que ficou conhecido por alguns historiadores como o “paradigma da ausência<sup>15</sup>”, no qual os trabalhadores assalariados aparecem quase sem agência alguma na historiografia, da mesma forma que os trabalhadores escravizados: ambos fracos, passivos, vítimas das circunstâncias e sem capacidade de negociação, de agência, legitimando assim a necessidade da tutela do Estado.

Dessa forma, nessa visão<sup>16</sup>, os trabalhadores escravizados, por exemplo, nunca apareceriam como agentes, sujeitos, tanto nas visões conservadoras e escravocratas, tal qual José Alencar, ou mesmo na visão dos abolicionistas como Joaquim Nabuco. Nesse sentido, para os abolicionistas, os escravos sofreriam tamanho nível de violência cotidiana que não teriam força suficiente para lutar por sua liberdade.

Dependiam assim de uma força externa para agir em seu nome, tendo dessa forma os abolicionistas o “mandato da raça negra”. Desta forma, salvo as diferenças de posição, um consenso se estabelecia entre escravocratas e abolicionistas: ambos viam os escravos como seres passivos, sem capacidade de se auto representar, de lutar.

Ainda nesse sentido, até mesmo iniciativas dos anos 60 e 70, como as de Emília Viotti da Costa, Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Fernando Henrique Cardoso que tiveram como mérito tentar superar o mito da democracia racial propagado por Gilberto Freyre, ao enfatizar os aspectos de violência da escravidão, acabaram por retratar o escravizado como passivo, não como sujeito. Dentro dessa perspectiva, a liberdade do negro seria uma dádiva a ser concedida de cima para baixo, ocultando séculos de lutas, negociações, conflitos e agências.

<sup>15</sup> NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à História Social do Trabalho no Brasil. Revista estudos históricos, 2016.

<sup>16</sup> CHALHOUB, Sidney; Silva, Fernando Teixeira. Sujeitos no imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 80. Ifch,- Unicamp, 2009.

No mesmo sentido, a História da classe operária será operada com uma lógica similar, como pontua o artigo de Maria Célia Paoli, Eder Sáder e Vera da Silva Telles intitulado *Pensando a classe operária: os trabalhadores no imaginário acadêmico*<sup>17</sup>. Deste modo o trabalhador assalariado será abordado não em sua experiência, mas subordinado a uma filosofia da história, a uma teleologia, tendo como referência o modelo urbano industrial europeu. Subordinando a análise da classe a um modelo eurocêntrico.

Nessa ótica, da mesma forma que o trabalhador escravo, o operário é analisado pelas suas ausências, por aquilo que ele não tem se comparando com modelos externos. Ele é fraco demais para agir em virtude da incipiente industrialização brasileira ou do seu atrelamento à sua recente cultura rural. Desta forma, fraco e impotente ele necessita do estado para tutelá-lo. Nesse sentido a legislação trabalhista, por exemplo, seria uma dádiva concedida de cima para baixo por Vargas, ocultando todo um conjunto de greves e lutas operárias desde o início do século XX.

Contudo, a partir dos anos 80, a História Social do trabalho brasileira<sup>18</sup>, influenciada pela escola da historiografia inglesa (Hobsbawm, Thompson) tem procurado substituir esse paradigma da ausência pelo paradigma da agência. Enfatizar a ação de homens e mulheres trabalhadoras no tempo, porém, buscando não ocultar a dimensão da dominação, às assimetrias de poder.

Desta forma, pretendemos abordar o *punk* não como um fenômeno musical somente, mas como uma expressão de classe. Não apenas como uma simples reação da juventude trabalhadora a um determinado contexto de crise, mas perceber a forma na qual, homens e mulheres *punks* conseguiram, em condições tão precárias produzir cultura, arte, agência.

Debater o *punk* não somente em suas ausências, por aquilo que ele não é, mas por aquilo que ele traz de novo, por aquilo que ele é em sua experiência. Sendo assim, entendemos o *punk* como um movimento de juventude dos de baixo, falando dos de baixo, tal qual o movimento Black Rio (quase paralelo ao *punk*) e o movimento hip hop (posteriormente).

Em suma, depreender do *punk* aquilo que ele pode “nos dizer sobre seu

<sup>17</sup> PAOLI, Maria Célia et alii. *Pensando a classe operária: os trabalhadores como sujeitos ao imaginário acadêmico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 3, n. 6:129-149. set. 1983.

<sup>18</sup> Chalhoub, Fernando Teixeira, entre outros.

tempo”, mas também perceber de que forma ele interviu no seu tempo, por meio de escolhas conscientes de seus agentes, criação. Valorizar a forma que os trabalhadores lutam, mas também discutir a forma que cantam, dançam, tocam, as quais também podem ser entendidas como formas de agência, luta. Deste modo, é nesse sentido que entendemos o *punk* como um sintoma e uma agência como no título do presente trabalho.

Por outro lado, no tocante ao nosso objeto mais especificamente, o movimento *punk* brasileiro, uma lacuna<sup>19</sup> persiste. De um modo geral esse fenômeno tem sido abordado por dois vieses: o antropológico e o jornalístico. São antropólogos como Janice Caiafa e jornalistas como Antônio Bivar os primeiros a produzirem, ainda nos anos 80, trabalhos referência sobre o movimento. Já nos anos 90 destaca-se o trabalho do jornalista Silvio Essinger com a obra *Punk- Anarquia Planetária e a cena brasileira*. No entanto, sem desmerecer a qualidade das obras citadas, faz-se importante notar que o tema foi muito pouco abordado por historiadores.

Porém, recentes pesquisas, como a da historiadora Ivone Gallo têm iniciado um debate em torno dessa lacuna historiográfica do movimento *punk* e tem feito um esforço de introduzir esse debate. Em seu artigo *Por uma Historiografia do Punk*, publicado em 2010, a autora traça conceitos importantes para uma análise dos trabalhos anteriores publicados sobre o tema, bem como salienta seu compromisso com o saber histórico:

A [...] investigação de aspectos do movimento *punk* do ponto de vista historiográfico caminha na direção de encontrar parâmetros para este tipo de abordagem, isto é, buscar as formas possíveis de interpretação do tempo pelo historiador quando lida com o presente. Mais do que isto, fazer emergir as noções do tempo que o próprio objeto de análise insinua à interpretação e, demonstrar, então, a capacidade para uma escrita da história nestes moldes, que se aproxime da sociologia, da antropologia, sem a perda de características distintivas que representem a sua particularidade no todo das ciências do homem.<sup>20</sup>

Deste modo, acreditamos que o tema do *punk* do “ponto de vista cultural” já foi relativamente bem explorado pela antropologia e sociologia<sup>21</sup>: seus ritos,

<sup>19</sup> Note que diferenciamos ausência de lacuna. Lacuna é algo a ser preenchido, uma carência, uma falta a ser superada. Já a ausência não necessariamente.

<sup>20</sup> GALLO, Ivone. *Por uma Historiografia do Punk*. Projeto História. São Paulo, 2010.

<sup>21</sup> Como em uma das obras dos anos 80 de Helenrose Aparecida da Silva Pedroso e Heder Cláudio Augusto de Souza chamada *Absurdo da Realidade: O Movimento Punk* (1983), como também é o caso da obra da socióloga Helena Abramo, *Cenas Juvenis: Punks e Darks no*

seu comportamento, roupas, costumes, comunicação. Deste modo, o *punk* como “tribo urbana” ou como movimento de juventude já foi bem discutido por esses dois importantes ramos do conhecimento. Por outro lado, a parte musical foi bem explorada por jornalistas, os quais de um modo geral tiveram como método apresentar o *punk* como um “catálogo cronológico de bandas” que vai dos primórdios do *punk* até a época na qual escrevem<sup>22</sup>.

Nesse sentido, o primeiro livro a abordar a temática no Brasil é *O que é punk?* (1982) de Antônio Bivar, lançado pela Editora Brasiliense pela coleção *Primeiros Passos*. O jornalista aborda o surgimento do *punk* no Brasil e no mundo, focando principalmente nos aspectos musicais do movimento, não fazendo uma distinção entre movimento *punk* e *punk rock*<sup>23</sup>. O autor defende a tese de que o movimento *punk* brasileiro não foi uma cópia do movimento londrino, mas que o *punk* no Brasil foi o primeiro movimento de juventude a construir uma identidade positiva dos subalternos, dos periféricos, por meio da afirmação de uma identidade por meio da suburbanidade.

Apesar dos limites do trabalho do autor e dessa tese ter seus limites<sup>24</sup>, essa abordagem de classe do *punk*, enquanto manifestação de juventude periférica, muito nos interessa para o tema de nosso presente trabalho. Até então, o que existia sobre *punk* no Brasil eram apenas algumas matérias em jornais e revistas que no geral tratavam o *punk* como moda<sup>25</sup>, vestimenta. Bivar, mesmo operando sem nenhuma referência acadêmica no período (talvez em parte seus equívocos devam-se a esse fato) foi capaz de produzir um trabalho seminal que aponta caminhos importantes para o entendimento do *punk* como expressão de classe;

Deste modo, ainda que sejam alguns os desacordos possíveis com as teses

---

*espetáculo urbano* (1994) ou na pesquisa da antropóloga Janice Caiafa: *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub.* (1985). Todas obras com boa repercussão e consideradas clássicos para os estudos sobre o movimento *punk*.

<sup>22</sup> Como nos parece ser o caso da obra de Essinger citada e de *O que é punk?* de Bivar.

<sup>23</sup> Em Bivar não há uma diferenciação entre a parte musical, o *punk rock* e o movimento *punk* como um todo.

<sup>24</sup> Em *O que é punk?* o autor entende o movimento *punk* brasileiro como sendo o primeiro movimento de juventude no Brasil a positivar a ideia do periférico. Contudo, essa afirmação nos parece equivocada, pois ainda nos anos 70, o movimento Black Rio já fazia essa positivação da juventude periférica, aliado ainda a uma forte discussão racial, a qual carece no *punk*. Na obra *1976: Movimento Black Rio* escrita por Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe podemos conferir essa questão.

<sup>25</sup> O MADE in Brasil apresenta: a moda *punk*. Revista Pop, São Paulo. Editora Abril, Outubro. 1977.

de Bivar de que *punk* brasileiro seja uma exclusividade dos de baixo<sup>26</sup> ou que ele tenha sido de fato o primeiro movimento de juventude a enaltecer os subalternos<sup>27</sup> e ainda que essa tese pareça negar uma possível origem popular também do *punk* londrino, por outro lado, é inegável a importância do trabalho do autor para uma perspectiva classista do *punk*.

Sendo assim, ainda que não o primeiro, nem o único movimento de juventude nesse sentido, ou ainda não necessariamente somente do proletariado<sup>28</sup>, nos interessa o fato de que o movimento *punk* brasileiro impactou objetivamente e de forma relevante a juventude proletária brasileira: é nesse sentido que o entendemos como um fenômeno de classe trabalhadora. Deste modo, não é foco da presente pesquisa debater a legitimidade ou não do *punk* ter sido em dado momento apropriado pela classe média, mas perceber como o *punk* foi lido, apropriado e vivenciado pelos de baixo.

O importante para nós é pensar como o *punk* brasileiro propiciou um canal de participação para os subalternos e ainda influenciou de forma profunda toda uma produção artística posterior da classe. Abriu caminhos, por exemplo, para toda uma postura crítica e uma poesia contundente que será posteriormente desenvolvida pelo movimento *hip hop*<sup>29</sup>, outra importante manifestação de juventude proletária. Antes mesmo do *hip hop* e do *funk* carioca, estabeleceu-se se não o único ou o primeiro, mas um importante movimento a “dar voz à juventude subalterna”. Nesse sentido, para nossa pesquisa, é justamente nesse âmbito, o de ser o primeiro a publicar algo enxergando o *punk* como fenômeno

<sup>26</sup> No caso de Brasília, o *punk* teria surgido com a chamada Turma da Colina, jovens de classe média, filhos de diplomata que por meio de suas viagens ao exterior tinham acesso aos discos *punk*. Essa cena deu origem a bandas como Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude. Ainda que sejam possíveis e comuns no movimento críticas a essa cena, não nos interessa aqui definir quem é e quem não é “*punk* de verdade”, mas sim de entender de qual maneira o fenômeno *punk* foi apropriado, lido e vivenciado pelos de baixo. Deste modo, exclusividade do proletariado ou não, o *punk* é evidentemente nesse sentido um movimento do proletariado.

<sup>27</sup> Como na discussão referente ao pioneirismo do movimento *Black Rio* como manifestação de juventude proletária, periférica e no caso também negra.

<sup>28</sup> Uma leitura possível e que nos parece razoável é que o *punk* é um fenômeno dos de baixo. Ainda que apropriado pela classe média em determinados contextos, de um modo geral essa classe média se colocava “ao lado do proletariado.”

<sup>29</sup> Esse fato não ocorre por acaso, veremos em nossa pesquisa, em especial na fala de Clemente Tadeu, essa relação entre o movimento *hip hop* brasileiro e o movimento *punk*, tendo muitos *punks* migrado para o movimento *hip hop* como reação a uma “penetração da classe-média” no *punk* de meados dos anos 80 até os 90 (período no qual o *punk* “sai do guetto e torna-se um fenômeno amplamente divulgado). Nesse período, bandas de origem menos proletária e até mesmo com formação universitária eram comuns, como as Mercenárias, por exemplo. Deste modo podemos perceber que os fenômenos culturais dos de baixo não são estáticos, mas entrelaçam-se e se retroalimentam, como no caso do *punk* e do *hip hop*.

de classe que está o mérito de Bivar e não necessariamente na assertividade de suas teses.

Outro importante trabalho, já no campo da antropologia é a obra de Janice Caiafa: *Movimento Punk na Cidade, a Invasão dos Bandos Sub* (1985). Esse livro relata uma experiência de campo “infiltrando-se” dentro do movimento *punk* carioca. Embora ela faça seu trabalho não com o movimento *punk* paulista, ela traz importantes contribuições para o estudo do *punk* que precisam ser pontuadas.

A antropóloga rompe com o conceito de “subcultura delinquente”, muito comum para analisar a transgressão da juventude pobre até então. Esse conceito foi produzido pela Escola de Chicago<sup>30</sup> ao analisar jovens imigrantes dos anos 20 e 30 e sua relação com a criminalidade. Insere-se nesse novo desafio da sociologia da época, da análise do fenômeno urbano, de mapear um “outro”, no entanto um outro próximo, diferente, mas em profunda relação com a cultura “oficial”. O conceito de “cultura primitiva” (como utilizado anteriormente para a cultura indígena, por exemplo) já não cabia nessa análise, mas sim o conceito de subcultura, visando essa ideia de proximidade e inter-relação com a cultura dominante.

Sendo assim, essa corrente de pensamento rompia com a perspectiva da criminologia positivista, como em Lombroso, na qual os indivíduos já nasceriam com a propensão para o crime. O avanço da Escola de Chicago é justamente romper com essa concepção do crime como doença ou algo inato de certos indivíduos. Para eles o que geraria a criminalidade é o meio, em especial a desorganização das grandes cidades cruzada com uma ideia de “não pertencimento” (como no caso dos imigrantes). Nesse sentido forjam o conceito de Ecologia Social, no qual o ambiente “deteriorado” (como um meio ambiente) é fonte de criminalidade.

Deste modo, esses espaços deteriorados, abandonados pela cultura dominante tornam-se terrenos férteis para as subculturas delinquentes, com valores em conflito com a cultura dominante. No entanto, apesar dos avanços,

---

<sup>30</sup> Refere-se ao grupo de professores e pesquisadores da Universidade de Chicago, fundada em 1892. Em sociologia, destacou-se nos anos 20 e 30 por ser o primeiro grande centro de estudos voltado para a sociologia urbana, mesclando conceitos teóricos inovadores para época com trabalho de campo etnográfico. Robert E. Park, Willian I. Thomas, Florian Znaniecki foram alguns dos pesquisadores de maior destaque.



essa corrente reproduzia certos estereótipos de análise, possuindo diversos limites.

O problema central dessa perspectiva é que nela a juventude não é vista como um agente, mas como um problema social, como algo a ser resolvido nos marcos da cultura dominante. Para resolver esse “problema social” e manter a harmonia da sociedade, seria necessário criar meios de “desguetificar” a juventude, fazendo uma reforma urbana e levando até ela os valores da cultura “oficial”. Nessa concepção caía-se em uma visão congelada, “guetificada”, tanto cultural como espacial da juventude em conflito os valores dominantes. Como se ela fosse apenas um subproduto da sociedade, um “apêndice às avessas” da cultura dominante.

Contudo, em Caiafa, a juventude *punk* não é um fenômeno estático, nasce “no gueto”, mas transita em diversos espaços, visando justamente produzir uma intervenção ativa e positiva na sociedade, uma agência sobre a cultura dominante. O próprio título da obra rompe com essa visão “guetificada” e congelada da juventude periférica: *Movimento punk na cidade: invasão dos bandos sub*. Caiafa se preocupa em investigar como a juventude *punk* transita, “invade” os espaços de classe que não são os “destinados a ela” produzindo atrito contra a cultura dominante. Seu livro descreve uma série de “situações choque”, de tensão entre os *punks* e os espaços burgueses ou entre os *punks* e os chamados “*boys*”<sup>31</sup>, por exemplo.

Se na visão da Escola de Chicago o jovem é uma “vítima estática” do meio<sup>32</sup>, uma espécie de “abandonado pela cultura dominante”, em Caiafa a juventude é um sujeito que produz agência sobre a cultura dominante. Se na Escola de Chicago trata-se de levar a cultura dominante para os excluídos, em Caiafa e no movimento punk estudado por ela, trata-se de pôr em xeque a própria cultura dominante.

Deste modo, corroborando com a visão de Caiafa, não discutiremos o *punk* apenas como um sintoma social, nem como uma “vítima passiva das

<sup>31</sup> Na gíria dos *punks* da época algo como “mauricinho” ou “*playboys*”: jovens mais aburguesados.

<sup>32</sup> Como na matéria “A Geração Abandonada” publicada pelo jornal O Estado de São Paulo em 1982, na qual os *punks* são retratados como jovens adoradores de satã que vomitavam em velhinhas no metrô. Nesse texto os *punks* eram vistos como desmiolados, desordeiros e rebeldes sem causa, sem nenhuma agência, mas como “pobres coitados”, vítimas passivas de um problema social.

circunstâncias”, ou como um ente a ser tutelado para uma “cultura superior”, mas como um agente ativo que intervêm criticamente na sociedade, que produz agências efetivas sobre a cultura dominante, que produz um impacto relevante na ordem social, na indústria cultural, na produção artística.

Em suma, os dois principais pilares para nossa análise do fenômeno *punk* estão de certo modo indicados em Bivar e Caiafa: o *punk* como uma expressão de classe, da juventude subalterna, dos de baixo. Entendendo-o como um “sintoma social” que pode nos ajudar a entender a conjuntura de classe, mas para além: como um movimento de agência ativa na cultura dominante.

Contudo, ao abordar o *punk* e sua relação com a classe trabalhadora, precisamos antes de tudo pontuar alguns debates conceituais sobre o nosso objeto. Resgatar algumas discussões acadêmicas pertinentes sobre sua definição. No artigo *Por uma Historiografia do Punk*, Gallo entende o *punk* como um movimento social, o qual surge como uma reação a uma determinada conjuntura. A historiadora traça um panorama mostrando de um lado toda a crise do capitalismo e ascensão dos governos neoliberais (Thatcher e Reagan) no final dos 70 e início dos 80 e por outro toda uma cultura de contestação que já vem emergindo desde os anos 60 (passando pelo *hippie*, Maio de 68, Marcuse) e que de certo modo irá “desembocar” no *punk*<sup>33</sup>.

No entanto, autores como Alberto Melucci, afirmam não conseguir perceber nos *punks* os principais elementos que caracterizam os movimentos sociais mais “tradicionais”, usando então o conceito de [...] redes conflituosas que são formas de produção cultural”.<sup>34</sup>

O debate em torno desse conceito de “movimento *punk*” reside na polêmica das dificuldades em se definir os laços que unificariam um fenômeno tão diverso, contendo um número tão grande de correntes, ramificações e que não contêm um “mito fundador” comum.<sup>35</sup> Deste modo, *anarcopunks*,

<sup>33</sup> Embora o movimento *punk* seja explicado muitas vezes pelas suas rupturas: como uma oposição ao pacifismo do *hippie* e sem a “esperança revolucionária” de uma juventude tal qual a do Maio de 68, é inegável, por outro lado, que os aspectos de continuidade são diversos: em especial a própria ideia de uma cultura jovem de contestação propondo “novas formas de viver”.

<sup>34</sup> MELUCCI, Alberto. Juventude, Tempo e Movimentos Sociais. Revista brasileira de Educação. São Paulo, n. 5, p.06 – 14, 1997

<sup>35</sup> Não há no movimento um manifesto fundador, como o Manifesto Surrealista de André Breton ou o Manifesto Comunista de Marx Engels, o que torna complexo definir dentro de um emaranhado de correntes e interpretações o que é o *punk*. Aliás, até mesmo o contrário, em interpretações posteriores os fundadores são considerados um estágio “infantil” e “primitivo”

*peacepunks*, *straight-edges*, *streetpunks*, *gangs punks* reivindicariam de acordo com a sua interpretação e a percepção do seu tempo presente o que seria o *punk*. Dando origem a percepções e concepções tão diversas (por vezes contraditórias) que seria difícil colocar tudo na égide de um único movimento *punk*.

No artigo *Por Uma Outra Historiografia do Punk* (2011), o historiador Tiago de Jesus Vieira, aborda essa dificuldade. Neste artigo ele polemiza com alguns pontos abordados por Gallo, enfatizando não os aspectos de unidade, mas de divergências e diferenças das diversas correntes do *punk*, entendendo o *punk* como um “grupo de estilo”<sup>36</sup>.

Contudo, entendemos que a pluralidade de visões e interpretações do que vem a ser *punk* (das referências musicais, das datas de “fundação”, das concepções de *punk*) por parte de seus participantes, não são entraves para entendê-lo como um movimento. No entanto, evidentemente, ele não é um movimento homogêneo. Não um “movimento social tradicional”, é verdade, mas um movimento com peculiaridades próprias, o qual surge com força em um primeiro momento em um campo mais musical, mas que posteriormente constrói e sedimenta seus aspectos estéticos, políticos, comportamentais de forma mais delineada, como poderemos perceber no nosso breve histórico sobre o movimento, posteriormente.

Por outro lado, no tocante a um ponto de vista geográfico, faz-se necessário pontuar que embora houvesse uma série de continuidades e repetições, o *punk*, como a maioria dos fenômenos históricos possui diversas singularidades de acordo com o país no qual se manifesta. Sobre as particularidades do *punk* no Brasil, ressaltamos que ainda que quisessem copiar o movimento estrangeiro, os *punks* brasileiros não possuíam no início muitas referências do que acontecia nos E.U.A. e na Europa.

A informação era escassa, em especial para os *punks* de origem mais

---

do *punk*, ou “traidores”. Em uma narrativa *anarcopunk*, por exemplo, que partiria do anarquismo enquanto elemento aglutinador e positivo no *punk*, as *gangs punks* da primeira fase dos anos 80, seriam um estágio superado e não um exemplo do que é “ser punk”. O mesmo acontece no debate em torno das bandas inglesas e americanas da primeira geração. Há um forte espírito iconoclasta no *punk*, o que dificulta essa caracterização de um “modelo *punk*”, de uma “referência fundadora”.

<sup>36</sup> Nessa visão, dentre tantas vertentes diferenciadas e interpretações possíveis, o *punk* seria muito mais um estilo do que um movimento. Não há nessa interpretação coesão suficiente para chamar o *punk* de movimento, mas uma estética e um comportamento como fator de construção de grupo.

proletária como os de São Paulo e do grande ABC paulista<sup>37</sup>. De certo modo, esse cenário, aliado à condição social de “terceiro mundista” contribuiu para a formação de um movimento *punk* brasileiro com certo grau de originalidade, o que parece ter sido o entendimento no fazer-se do *punk* inclusive posteriormente a primeira geração: “O *punk* brasileiro tem que ser diferente do inglês, a realidade e o país são outros”.<sup>38</sup> (Luciano Podre/DF, correspondência ao Núcleo de Consciência *Punk*, 1986).

Como defende o jornalista Antônio Bivar, o movimento por aqui possuía uma série de peculiaridades em relação à vertente londrina e americana e não foi uma simples cópia desses países. Ao analisar as temáticas das letras, por exemplo, podemos vislumbrar esse debate:

*“Só pensam em foder os pobres/ Os países subnutridos/ São todos uns aproveitadores/ Não podemos nunca dar-lhe as costas/Alerta, Alerta contra E. U. A! Alerta, alerta contra E. U. A.(...)”*<sup>39</sup>. (Luciano Podre/DF, correspondência ao Núcleo de Consciência *Punk*, 1986)

Enquanto nas letras *punks* dos países capitalistas centrais falava-se em temas como a “eminência de uma guerra nuclear”, os *punks* brasileiros destacavam temas como “miséria” e “subnutrição”, enfatizando sua condição “terceiro mundista”.

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos o *punk* surge do bojo da crise capitalista em democracias liberais, o *punk* brasileiro surge no contexto de uma ditadura. Todas essas diferenças de contexto serão percebidas nas temáticas das letras, nos fanzines e no fazer-se do *punk* brasileiro.

Contudo, apesar das diferenças, tanto nas concepções dos grupos *punks*, quanto nas singularidades nas diferentes espacialidades, é possível perceber um discurso comum e um conjunto de elementos que amarram certa unidade e nos permitem entender o *punk* como um movimento com certas características comuns.

Um elemento importante é o que diz respeito à música. O *punk* rock é uma forma de expressão que visa democratizar o fazer musical, tentando

<sup>37</sup> Como aparece em diversas falas no documentário “*Botinada*”. A informação, os zines europeus, as revistas americanas e os discos chegavam com mais facilidade para os filhos de diplomata de Brasília, por meio de suas frequentes viagens ao exterior.

<sup>38</sup> Acervo *Punk* CEDIC, caixa 2.

<sup>39</sup> Acervo *punk* CEDIC, caixa dois.

demolir as barreiras entre produtores e consumidores. Ao tocar um rock simples, de três ou quatro acordes, sem exigência de grande conhecimento técnico, visava-se tornar a produção cultural mais acessível a “qualquer jovem da periferia”. Sobre o som *punk* nos afirma Caiafa:

O som é muito simples, e muito rápido. Basicamente percussivo, com vocal violento. Contra a complicação do “rock progressivo” que se fazia na época, o *punk rock* é o uso imediato do instrumento. Produzir intensidade e lançar um desafio – essa a contundência do *punk* – e fazer isso com o mínimo. O *punk* surgiu então num momento em que a extrema complexidade de elaboração e execução fazia do *rock* uma obra de muitos anos de trabalho (as etapas de progresso e maturação) e muito dinheiro para comprar os mais sofisticados equipamentos. E enquanto as estrelas do *rock* privavam com os reis (é quando o *rock* perde toda sua força de contestação, sua estranheza), Jonhny Rotten [da banda *punk rocker* Sex Pistols] aparece com os dentes estragados (e seu vulto frágil)<sup>40</sup>.

Sendo assim, faz sentido toda uma iconoclastia em relação à geração anterior do *rock*: a ojeriza a um Emerson Lake and Palmer ou a um Pink Floyd<sup>41</sup>, por exemplo. Para os adeptos do movimento, o *rock* tinha se complicado demais, com “longos solos entediante”, fechando-se em grandes estádios, com estrelas inacessíveis. Enfim, para eles o *rock* tinha se “aburguesado” e era preciso aproximá-lo novamente das “pessoas comuns”. Deste modo, o *punk* é uma tentativa de demolir (ou ao menos minimizar) as barreiras entre artista e público.

Outro elemento chave para o *punk* é a questão do protesto social. Há uma constante insatisfação com a ordem social vigente, a qual é tema permanente em quase todas as canções e fanzines<sup>42</sup> do movimento. Essa insatisfação pode ganhar a forma de uma via mais niilista, de ausência de esperança com o futuro, como no caso do Sex Pistols ou de uma série de bandas de hardcore dos anos 80 posteriores. No entanto, por outro lado, essa insatisfação pode ganhar corpo de luta política e militância, como foi o caso do The Clash e seu flerte com grupos da extrema esquerda<sup>43</sup> europeia. Os ingleses chegaram até mesmo a

<sup>40</sup> CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

<sup>41</sup> Em 1976/77 o vocalista dos Sex Pistols, Johnny Rotten era visto pelas ruas de Londres usando uma camisa feita a mão com os dizeres “Eu odeio Pink Floyd”. In. <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/03/ha-20-anos-o-pink-floyd-comecava-a-morrer-sem-alarde/?cmpid>

<sup>42</sup> Uma contração de magazine, do inglês: revista. São espécies de livretos, produzidos pelos próprios *punks* a baixo custo, por meio de colagens e xerox.

<sup>43</sup> Em <http://manifesto74.blogspot.com.br/2016/12/catorze-anos-sem-joe-strummer.html> vemos John Strummer do Clash vestindo uma camisa com o símbolo das Brigadas Vermelhas e da

apoiar revoltas populares negras em Londres<sup>44</sup>.

Um terceiro elemento é a questão da liberdade: há uma constante nos discursos, letras e fanzines no sentido de opor-se a qualquer forma de coerção, daquilo que geralmente é vagamente classificado como “sistema”. Esse tema é abordado em muitas letras *punk*, tanto nos países capitalistas alinhados com os E.U.A., como no bloco dos países comunistas alinhados com a U.R.S.S.

O quarto, porém, não menos importante elemento (que talvez sintetize todos os outros) é o faça-você-mesmo. Do inglês *do it yourself*: a questão da autonomia prezada pelos *punks*, a ideia de que o jovem poderia ter domínio de sua própria cultura. Esse espírito norteia toda a prática *punk*. A ideia de “não esperar por terceiros” para produzir. Fazer seu próprio som, de forma simples e lançá-lo independente sem esperar pelas grandes gravadoras<sup>45</sup>. Fazer inclusive a sua própria roupa, inserindo rasgos, remendos, pintando dizeres: usando o próprio corpo como intervenção artística. Fazer sua própria imprensa, por meio dos zines<sup>46</sup>, com uma estética simples e própria, feita com uma série de colagens, xerocada e geralmente distribuída gratuitamente, criando uma rede de circulação de informação e comunicação dos *punks*, muitas vezes por meio de correspondências.

Inclusive o caso dos fanzines merece um destaque especial. *Zine*, uma contração do inglês, *magazine* (revista). Espécie de mini revistas editadas pelos *punks*. O primeiro zine *punk* que se tem registro, segundo Oliveira<sup>47</sup> foi o inglês *Sniffin Glue* em 1977. São veículos de circulação de informação e formação entre os *punks*. No caso do *punk* brasileiro, por exemplo, foram segundo Antônio Carlos Oliveira fundamentais para constituição do *punk* enquanto movimento. Para que os *punks* fossem além das gangues de bairro dos primórdios e pedagogicamente formassem uma rede com interesses e

---

RAF, duas guerrilhas de extrema esquerda dos anos 70 na Itália e na Alemanha, respectivamente.

<sup>44</sup> Esse envolvimento levou à composição da música “*White Riot*” (“Revolta Branca”) uma letra irônica criticando a apatia dos jovens brancos, os quais deveriam seguir os exemplos dos jovens negros se rebelando contra o *status quo*.

A letra em inglês e traduzida em: <https://www.letras.mus.br/the-clash/7810/traducao.html>

<sup>45</sup> A banda inglesa Crass, foi uma das pioneiras dessa prática, fundando em 1977 uma gravadora própria, a Crass Records. Deste modo lançava seus discos e de outras bandas da época de forma independente.

<sup>46</sup> Contração de *magazine* (revista), do inglês. Espécie de revistas feitas com colagens pelos *punks*.

<sup>47</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*, Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

concepções comuns por meio de uma didática mais artística, mais lúdica. Possibilitaram também uma comunicação mais abrangente, com um tipo de linguagem que favorecia a difusão e propagação, diferente de simples correspondências, por exemplo. O *zine* visava ser xerocado, divulgado, “viralizado”. (Os *zines* e a circulação de informação das redes *punks* serão retomadas no capítulo 2)

Em suma, todos esses elementos constitutivos do *punk* pontuados, inserem-se em uma perspectiva como apontada por Stewart Home em *Assalto à Cultura* de tentar minar as barreiras que separam a arte da vida. Não se trata, nesse sentido, de um movimento cultural e artístico “trancado em um museu”, mas um movimento que visa intervir no cotidiano por meio do “choque cultural” e do enfrentamento com a cultura dominante, trazendo os subalternos para a produção cultural com uma perspectiva dos de baixo como sujeito e com agência.

Não se trata simplesmente um movimento de protesto social que visa somente questionar com seu “conteúdo” a ordem social, mas de ir além, de questionar a “forma”, ou melhor, a técnica (para usar um conceito benjaminiano) da própria produção cultural de contestação. Nesse sentido, o *punk* se alinha a alguns dos questionamentos com que Walter Benjamin já vinha fazendo desde sua conferência de 1934, intitulada *O Autor Como Produtor*<sup>48</sup>.

Benjamin nesse debate está preocupado com discussão referente ao papel do intelectual na sociedade de classes. Nesse sentido, para Benjamin, é preciso ir além da dicotomia forma e conteúdo, mas pensar um terceiro pilar: a “técnica”, entendendo que o intelectual é também um produtor. Deste modo, ele não deve se colocar acima, mas ao lado do proletariado, questionando as relações de produção de sua própria obra e não só as relações de produção da qual a classe operária está submetida.

Trata-se de não pensar o intelectual como “alguém acima da sociedade” que deve produzir uma literatura de conteúdo revolucionário, mas como alguém que deve se colocar como produtor (no sentido proletário), ou seja, questionar e procurar romper o seu papel como abastecedor do aparelho produtivo

<sup>48</sup> Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Trad. Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1996.

capitalista.

Benjamim está preocupado com a assimilação da literatura de caráter socialista pela nascente indústria cultural, a qual transforma essa literatura em mero entretenimento e com um caráter praticamente inofensivo para ordem social. Esse conceito de técnica que Benjamin utiliza para o papel intelectual, pode ser utilizado para pensarmos o papel do artista na sociedade de classes, como o faz Dinah Cesare no artigo *O artista como produtor- um (des)fazedor de limites* (2014) e utilizado para pensarmos o caráter do movimento *punk* em seu sentido artístico e classista.

Nesse sentido, essa preocupação de questionar o papel do artista como abastecedor do aparelho produtivo capitalista parece central no fazer-se do *punk*. O movimento pensa o tempo todo esse papel e isso inclusive acaba sendo uma fonte de tensão. Pode uma banda *punk* assinar com uma gravadora multinacional? Deve uma banda *punk* manter-se sempre em selos independentes? A vestimenta *punk* pode ser comprada como mercadoria em shoppings ou deve ser produção dos próprios *punks*? A proposta de autonomia presente no lema faça-você-mesmo dos *punks* pode ser entendida nesse sentido.

Dentro desse debate, mais uma vez, para além de definir quais são as legitimidades possíveis para os *punks*, o que é importante e nos parece mais original é justamente o que ele traz de “genuíno”, de “novo”: a possibilidade dos de baixo de produzir sua própria arte sem depender do mercado e das grandes corporações. Se o The Clash deixa de ser *punk* ou não, ao assinar com a CBS<sup>49</sup>, não é o foco da presente pesquisa, mas sim o que o *punk* proporcionou enquanto canal de participação e de produção artística para toda uma juventude proletária que mal tinha instrumentos para tocar, quanto mais contrato com gravadora. O movimento *punk* “deu armas” à juventude proletária para que ela pudesse expressar-se artisticamente e isso nos parece fato concreto e incontestável, goste-se ou não do *punk*.

Talvez o inovador do *punk* esteja para além do “autor como produtor” de Benjamin ou da concepção do artista como produtor de Cesare. Não se trata

<sup>49</sup> O Clash foi a primeira banda *punk* a assinar com uma gravadora multinacional, já em 1978. Já a banda Buzzcocks foi a primeira a rejeitar uma grande gravadora e lançar seu material de forma independente em 1976 (Ep Spinal Scratch), impulsionando uma onda de outras bandas que fizeram o mesmo. Criticando esse fato sobre o Clash a banda inglesa Crass cantou: *CBS promoveu o The Clash/Não por revolução/Mas apenas por dinheiro (Punks is Dead, 1978)*



aqui de trazer os intelectuais e artistas para o “campo do proletariado”, mas justamente de levar o proletariado à arte e a crítica. Nesse sentido, talvez o *punk* faça o movimento oposto complementar do de Benjamin: o do “produtor como autor”.

Em suma, a concepção do faça-você-mesmo do *punk*, condicionou uma “democratização do fazer artístico”, possibilitando uma nova forma de expressão para os de baixo. Essa concepção está diretamente ligada ao questionamento do abastecimento do aparelho capitalista (certa postura anti-mercado). O *punk* foi viável como arte mais “democrática” e “proletária” justamente por não contar com o *mainstream* e impulsionar formas de produção cultural “independentes”: com seus *zines*, suas demos-tapes, suas gravadoras independentes, sua própria roupa, etc. Deste modo, este movimento impulsionou toda uma produção artística com certo grau de autonomia que propiciou uma expressão artística proletária, no entanto, como veremos mais adiante, um proletariado em uma nova configuração, tanto no Brasil como no mundo.

## 2.2

### Uma breve História do punk

Um delegado de São Paulo define os *punks* como caras sujos que se cumprimentam às cusparadas;

Usam roupas extravagantes, pinturas chocantes, restos abrutalhados, expressão facial indicando fastio e revolta.

O *Punk* quer causar sensacionalismo dando a impressão de doentio, tingindo cabelos em tons esverdeados e as faces com cores despropositadas.”<sup>50</sup> (SNI, Relatório do Centro de Informações da Aeronáutica, 1983).

O *punk* é um movimento sociocultural, ele é a revolta dos jovens da classe menos privilegiada, transportada por meio da música<sup>51</sup> (CLEMENTE TADEU, 1981).

Enquanto fenômeno de relevância mundial<sup>52</sup>, o *punk* insere-se entre o final dos anos 70 e início dos anos 80. Como aponta Gallo, é descrito pelos

<sup>50</sup> SERVIÇO Nacional de Informação. Centro de informações da Aeronáutica, Relatório 7, 1983. In. Acervo Antônio Carlos Oliveira.

<sup>51</sup> *A Geração Abandonada*, matéria publicada pelo jornal O Estado de São Paulo no ano de 1982.

<sup>52</sup> Perceba que não queremos aqui abordar a questão do início exato do movimento, o qual é motivo de polêmica, mas sim de pontuar sua ascensão como fenômeno mundial, muito mais fácil de ser mensurado.

escritores<sup>53</sup> e pelos próprios *punks*<sup>54</sup> enfatizando seus aspectos de ruptura com a geração anterior. O *punk* seria nessa visão uma espécie de antítese do *hippie* e da geração *flower power*. Se por um lado os *hippies*<sup>55</sup> (ou ao menos no seu estereótipo mais conhecido) trazem um discurso de esperança, paz e amor, o *punk* traz um discurso cru e esteticamente agressivo, violento. “Não há esperança! Não há futuro!”, gritam os *punks*. Se a geração anterior se apresentava com uma diversidade de cores e cabelos compridos, o *punk* surge com o negro e com cabelos curtos espetados. Se a poética *hippie* era “lisérgica”, o *punk* surge com uma poesia direta, “nua e crua”. Se *rock* da geração anterior é complexo e rebuscado, o *punk* apresenta o *rock* no auge de sua simplicidade: direto, com três notas, produzido com o máximo de atrito.

No entanto, embora em seu discurso seja uma constante a negação da geração anterior, o *punk* pode ser entendido também em outro sentido: justamente por suas continuidades. Ampliando nossas lentes historicamente podemos percebê-lo dentro de um contexto de ascenso dos “movimentos de juventude<sup>56</sup>” ligados ao surgimento da “cultura jovem”. Esse movimento cultural possui fortes raízes no pós-guerra, tornando-se fenômeno mundial nos anos 60.

Até então a concepção vigente do “ser jovem” era de um ser inacabado, um adulto “incompleto”, inexperiente, alguém a ser preparado e moldado para a vida adulta. A juventude não existia enquanto “fase independente”, mas como um apêndice para vida adulta. Contudo, como nos diz Hobsbawm<sup>57</sup>, no pós-guerra ocorre uma espécie de revolução cultural: *blue jeans*, *rock’n’roll*, literatura *beat*, maio de 68, libertação feminina e homossexual, etc. Todo esse

<sup>53</sup> Como em Essinger, Bivar e em Caiafa, por exemplo.

<sup>54</sup> Como em diversas canções *punks*, como por exemplo, *Ri dos Hippies* (1982) da banda Inocentes.

Quando vejo um hippie em minha frente/Desejando amor e paz/Eu tenho um ataque de riso/O sujeito pensa que sabe demais (...)

<sup>55</sup> Existiram toda uma gama de movimentos contraculturais ligados à cena *hippie* que optaram por uma via não pacifista, recorrendo inclusive à luta armada e ações tidas como “terroristas”: como os Motherfuckers, os Yippies e os Panteras brancas, como apontado por Stuart Home em *Assalto à cultura*.

<sup>56</sup> Movimentos de juventude não são novidades dos anos 60. Os partidos comunistas e as organizações anarquistas, no início do século XX, quase sempre tinham seus grupos de juventude. Uma preparação para a vida militante “adulta”. No entanto, da forma que eles aparecem nos anos 60, ligados a toda uma afirmação positiva de uma cultura jovem e da juventude “como fase separada da vida”, são sim uma novidade.

<sup>57</sup> HOBBSAWM, Eric J. A Era dos Extremos. O breve século XX 1914-1991, cap. 11. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

caldo cultural dentro do contexto do ascenso da indústria cultural: do cinema e da música, a qual pode ser consumida rapidamente, em larga escala, à nível mundial como nunca. Dentro do *baby boom* do pós-guerra que aumenta consideravelmente o número de jovens dessa geração e da proliferação das universidades como espaços de convívio jovem. Todos esses elementos contribuíram com a produção de um novo paradigma de juventude.

De agora em diante, a juventude começa a se afirmar como “fase independente da vida”, com sua identidade, por vezes oposta ao “mundo adulto”. O *blues jeans* afirma-se como uma vestimenta popular, para os jovens que não querem parecer com seu país. James Dean, o herói que morre jovem, sintetiza bem essa ideia da juventude não como preparação, mas como o auge da vida. Do mesmo modo a morte precoce de Hendrix, Joplin e Morrison inserem-se nessa ideia do “viver intensamente e morrer jovem”.

A literatura *beat* possibilita uma escrita não somente voltada para o consumo de um público jovem, mas com uma linguagem jovem: carregada de gírias, pensamentos típicos do universo jovem, escrito pelos próprios, descrevendo os mesmos. O *rock’n’roll*, com toda sua rebeldia e trejeitos irreverentes era uma música da juventude, produzida por ela. O jovem agora pode ver-se na arte, na literatura e na política (como no Maio de 68). Como nos diz Hobsbawm, o mundo parecia governado por uma gerintocracia (Churchill, De Gaulle, Stalin, Krushev) e era preciso derrubá-la. Não se deve confiar em ninguém com mais de trinta anos. Os pais têm muito que aprender com os filhos e não o contrário.

Ocorre também uma mudança de paradigma nas referências da juventude no âmbito de classe. Se antes era a cultura elitista que pautava a juventude, inclusive a operária, agora ocorre uma inversão importante. O *blue jeans*, uma vestimenta popular vira referência para toda juventude. O *rock’n’roll*, uma música de origem negra e popular se impõe como referência. O jeito de falar “legal” não é das “classes letradas”, mas a gíria que vem da rua, “do gueto”. Se antes o jovem operário queria “parecer-se com um almofadinha”, agora a juventude de classe média quer parecer-se com os de baixo em sua fala, música, política, comportamento. A intelectualidade passa a valorizar os de baixo, como nos cita Hobsbawm sobre o resgate de Chico Buarque do samba, enquanto música popular, dos de baixo.

Deste modo, entendemos o *punk* como um movimento de juventude nesse sentido, não em um sentido necessariamente etário<sup>58</sup>, mas inserido nessa dinâmica de todo o surgimento de uma cultura jovem de contestação desde os anos 60, a qual impulsiona a construção do jovem como agente e como sujeito, possibilitando também a afirmação de sua identidade, de seu “lugar no mundo”.

Do mesmo modo, o entendemos dentro deste contexto da inversão dos paradigmas de referência de classe, dos de baixo vistos como referência na produção cultural da juventude. Sendo assim, podemos entender também as continuidades do *punk* enquanto fenômeno histórico e não somente em suas rupturas. Nesse sentido *beats*, *rockers*, *hippies* e *punks* tem mais em comum do que talvez os últimos procurem afirmar.

Contudo, após analisarmos os aspectos culturais precedentes do movimento punk, entendendo-o como fenômeno dentro do ascenso da cultura jovem, faz-se necessário investigar suas particularidades e sua história. Um elemento importante é a dificuldade que temos em delimitar o surgimento exato do fenômeno *punk*. O próprio surgimento do termo “*punk*” para significar este movimento é bastante controverso e impreciso<sup>59</sup>.

Acontece que os “batismos” dos movimentos culturais que surgem no campo da música, por vezes transcendem a uma vontade deliberada de seus participantes. Quando Alan Freed<sup>60</sup> em seu programa de rádio cunhou a expressão *rock’n’roll*, ele não o fez com consulta prévia aos ícones daquela movimentação musical. Não houve coletiva de imprensa ou assembleia fundadora. Deste modo, uma antiga gíria dos bairros negros, literalmente “deitar e rolar” (eufemismo para o ato sexual) tornar-se-ia o nome de um dos mais influentes e duradouros movimentos da história da música.

Sendo assim, uma característica presente em certos movimentos musicais é a dificuldade em se delinear um “mito fundador”, pois por vezes não há um manifesto que vise sintetizar os princípios do movimento, carta programática ou

<sup>58</sup> Aliás, são vários expoentes *punks* dos anos 80 que continuam envolvidos com a cena *punk* até hoje, como Ariel (Restos de Nada e Invasores de Cérebro) e Fábio (Olho Seco), por exemplo. Talvez faça sentido entender o *punk* como esse “espírito jovem”, independente de idade.

<sup>59</sup> Algumas coletâneas de *rock* de garagem dos anos 60 (antes mesmo do *boom* do *punk* de 77) já utilizavam a expressão “*punk*”. No entanto o sentido parece ser outro do posteriormente adotado do “movimento *punk* moderno” pós 77. Tinha um sentido mais musical: de “*rock* vagabundo”, cru e não no sentido de um novo movimento cultural. Seria muito mais uma caracterização de um tipo de *rock* do que a invenção de um novo gênero.

<sup>60</sup> <https://www.rockhall.com/inductees/alan-freed>.

disco fundador. De fato, quando falamos de *jazz*, *blues*, *rock'n'roll* ou *punk rock*, não há um *Manifesto Comunista* como em Marx ou um *Manifesto Surrealista* de Breton que possa nos servir como referencial mais sintético de fundação do novo. Contudo, aquilo que por um lado pode dificultar o trabalho do historiador, por outro pode torná-lo mais instigante, tornar as fontes mais complexas, no entanto mais ricas.

Por outro lado, cabe ressaltar que diferente do movimento surrealista ou do movimento comunista internacional, os participantes dos movimentos musicais<sup>61</sup> nem sempre planejam previamente<sup>62</sup> as rupturas e transformações que engendram no campo das artes, da cultura, da vida. Essas transformações, nem sempre deliberadas ou intencionais pelos agentes, são parte de um processo, às vezes longo, o qual em certos casos só é percebido mais claramente por gerações posteriores. Desta maneira, com certo distanciamento, podemos melhor mapear, compreender e analisar os impactos culturais, políticos e sociais de cada movimento.

Quando Chuck Berry<sup>63</sup> em 1955 grava *Maybelle*, visava apenas tocar um *country music* mais acelerado, com forte influência do *blues*. Aparentemente apenas uma música sobre “carros e garotas”, mas que continha todos os elementos do que seria mais tarde batizado de *rock'n'roll*.

Quando vinte anos depois, em 1975, os Ramones<sup>64</sup> tentam copiar as bandas de *rock de garagem*<sup>65</sup> estadunidenses, pretendiam tão somente inspirar-se em seus ídolos, mas “sem querer” contribuíram para produzir um dos movimentos mais influentes da história da música: o *punk rock*. Acontece que o baixo conhecimento técnico dos músicos da banda estadunidense, ao invés de limitá-los, os levou a produzir um *rock* de forma tão direta e crua que não os

<sup>61</sup> Sejam os justos, isso não é somente uma possibilidade dos movimentos musicais. Nos movimentos políticos também. Quando Proudhon escreveu *O que é a propriedade?* (1840) ele não se proclamava o fundador de uma nova corrente de pensamento político, via-se como um socialista. Mais tarde seu pensamento será conhecido como o fundador da doutrina política posteriormente chamada de anarquismo.

<sup>62</sup> Para citar um exemplo nacional: no caso da Tropicália, por exemplo, há um planejamento anterior, uma intenção deliberada de produção do novo e um disco fundador. No caso *punk* não foi bem assim, em especial em relação à parte musical, como explicaremos.

<sup>63</sup> Em <http://rollingstone.uol.com.br/artista/bio/chuck-berry>

<sup>64</sup> Em *Punk, Anarquia Planetária e Cena Brasileira*, de Silvio Essinger.

<sup>65</sup> Bandas como as de *rock* dos anos 60 como The Troggs, Mc5, The Stooges, The Sonics. Tinham em comum tocar um *rock* mais crú, simples e visceral, conhecidas depois de 77 como bandas *protopunk* ou *pré-punk*. Obviamente o termo foi uma invenção posterior, tendo o *punk* como um marco referencial. De fato, essas bandas não pretendiam impulsionar nenhum movimento posterior e não se viam como a preparação de algum porvir.

tornou uma cópia da geração do *rock* dos anos 60, mas os levou a produção do novo. Desta maneira, operando com os limites da técnica, com três ou quatro acordes, os compensando com criatividade, surgia o *punk rock*.

Esse movimento foi tão impactante no campo da música que mereceu a produção de dois termos dentro da história do *rock*: o *pré-punk* e o *pós-punk*<sup>66</sup>. Deste modo o *punk rock* tornar-se-ia um marco referencial e 1977 o “ano zero”, no qual o *rock* teria “voltado às suas raízes”.

Deste modo, seguindo um elemento recorrente, presente nas origens de certos movimentos de juventude, do *beatnik*<sup>67</sup> ao *rock'n'roll*, esse movimento que surge musical e se torna estético, político, social, será “batizado de fora para dentro”, nesse caso por um jornalista<sup>68</sup>. O termo *punk*, que embora em um primeiro momento tenha sido rejeitado pela primeira geração de *punks*, depois foi aceito e positivado<sup>69</sup>. *Punk*, do inglês pode significar literalmente vadio, vagabundo, desocupado, desordeiro, marginal e simultaneamente madeira podre.<sup>70</sup>

De fato, essa nomenclatura pejorativa gerou uma dificuldade na compreensão do movimento. No entanto, por outro lado, os *punks* viram nela uma possibilidade de ressignificação, de apropriação e posituação desse termo. Nesse sentido, o movimento viu uma brecha para um questionamento de paradigmas.

Por mais que o termo *punk* (vadio) possa parecer negativo em um primeiro momento, se levarmos em conta a compreensão que o senso comum faz dele, por outro lado, repensando paradigmas, o termo pode parecer-nos bastante apropriado para descrever o movimento. Afinal, a “vadiagem” e a podridão (como na madeira podre) sempre estiveram de alguma maneira ligadas à prática do *punk*. No entanto, por outro lado, será preciso repensar o

<sup>66</sup> Toda uma geração de bandas de *rock* dos anos 80. Tocavam um *rock* simples com forte influência do *punk*, no entanto as bases harmônicas eram mais depressivas e tristes, assim como as letras. Bandas como Sisters of Mercy, Joy Division, The Cure, Uk Decay, dando origem ao movimento musical gótico.

<sup>67</sup> O termo foi criado por um jornalista, juntando *beat*, da batida do *jazz* ou do “baque” das drogas com “nik”, do satélite russo Sputnik. O movimento não apreciou o termo. Como em *Os Beats* de Harvey Pekar.

<sup>68</sup> LegsMcNeil: o jornalista que popularizou o termo “Punk” em: <https://whiplash.net/materias/biografias/085099legsmcneil.html>. Acesso em 21/9/2018.

<sup>69</sup> Nas primeiras entrevistas dos Sex Pistols vemos uma clara rejeição ao termo *punk*. Como podemos observar no documentário de Julien Temple, denominado “SexPistols- O filme”

<sup>70</sup> <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>

entendimento desses conceitos e como os *punks* operam com eles, do contrário corre-se o risco de reproduzir-se estereótipos e preconceitos sociais sobre o movimento.

Dentro desse âmbito, a “vadiagem” pode ser compreendida como uma forma de agência com a disciplina capitalista. Do mesmo modo, perceberemos que uma certa ideia de podridão também fará parte do movimento, de toda sua estética: seja nas roupas como denúncia da “precariedade da vida”, ou na ideia de não deixar de produzir cultura por conta da precariedade. Nesse sentido, em alguns momentos, o baixo conhecimento técnico, a baixa qualidade das gravações, serão vistos não como algo negativo, mas como uma identidade do *punk* em oposição ao refinamento de outros estilos musicais.

Contudo, a polêmica persiste no que diz respeito ao estudo do movimento: a dificuldade em delimitar seu início exato, seu marco zero. Onde precisamente o *punk* teria surgido? Qual disco seria seu fundador? O *punk* teria surgido nos Estados Unidos, na Inglaterra ou teria outra origem possível<sup>71</sup>? Bastariam elementos musicais ou seria necessário mais que isso para identificar o fenômeno *punk*?

Quando pensamos na representação mais clássica do *punk* no imaginário popular, facilmente caímos na imagem do sujeito com cabelos coloridos espetados, roupas pretas de couro, cusparadas e um comportamento insubordinado. Embora o *punk* seja muito mais do que isso e não necessariamente seja isso, esse tipo de imagem deve muito a uma das bandas da primeira geração de *punks*, a qual muitas vezes é associada a fundação do *punk*: supostamente a primeira banda *punk* da história”: Os Sex Pistols. Essa é a visão presente em “*O que é punk?*” de Bivar. O autor defende essa versão e valoriza a centralidade da cena londrina<sup>72</sup>.

Do ponto de vista musical, os Ramones nos Estados Unidos parecem ter tido uma contribuição importante para criação do *punk rock*: a parte musical. Tendo sido seu primeiro álbum: Ramones (1976) considerado por alguns

<sup>71</sup> Algumas teorias afirmam as origens latino-americanas do *punk rock*, mais precisamente no Peru com a banda Los Saicos (1964). De fato, a banda tinha uma sonoridade “muito avançada para sua época”, bem similar ao que na década posterior se chamará de *punk rock*. Mais informações nesse artigo do El País “O *punk* nasceu no Peru:

<sup>72</sup> BIVAR, Antônio. *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense, 2001

críticos musicais como o primeiro disco de *punk rock* da história<sup>73</sup>. Contudo, como dito, em Bivar, a banda inglesa Sex Pistols (1976) possuiu uma centralidade importante no sentido de ter disseminado o *punk* enquanto uma estética, postura, atitude e comportamento. Por outro lado, o estudioso da arte Stewart Home enfatiza uma outra visão: minimiza a influência da cena inglesa e dos Pistols. Para ele, o *punk* “aparece como uma evolução direta (do *rock*) dos anos 1960”<sup>74</sup> o que está de acordo com visão de Yuriallis Bastos<sup>75</sup>. Bastos enfatiza a origem estadunidense do *punk*:

As influências fundamentais e primordiais que possibilitaram o surgimento do *punk* foram fundidas pela primeira vez em 1965, nos Estados Unidos; se foi lá que o movimento teve seu batismo, e se o *punk* sempre surgiu e surge primeiramente com as bandas e com o visual (elementos culturais) para depois surgirem outros elementos culturais, políticos e ideológicos, como o fanzine e o antimilitarismo, por exemplo, podemos dizer que o *punk* surgiu nos Estados Unidos com o Velvet Underground, The Stooges e similares bandas que expressavam, de certa maneira, o underground possível para a época, e não em 1976 na Inglaterra e por intermédio de Malcom McLaren e com a comercial banda Sex Pistols.

Deste modo, talvez seja preciso regredirmos para antes de 1977 (o ano que o *punk* se tornou um fenômeno mundial). Sendo assim, apesar das discordâncias sobre o marco zero do *punk*, há um consenso dentro da historiografia sobre o tema, passando por Janice Caiafa, Silvio Essinger ou Bivar de que a cena underground dos Estados Unidos dos anos 60 (das bandas citadas no trecho de Bastos) foi de enorme influência para o *punk*, tanto do ponto de vista musical, como na “atitude”. As já citadas bandas do *rock* de garagem, mais tarde batizadas de *protopunk* ou *pré-punk*, serão de extrema importância influenciando o som e “atitude *punk*”, tanto a cena inglesa, como na estadunidense posterior<sup>76</sup>. Essas bandas dos anos 60 rompem com a atmosfera que dominava o *rock* na época, tinham perspectivas estéticas, musicais e até políticas bem diferentes do movimento *hippie*. Nada de

<sup>73</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1754317-primeiro-lp-de-punk-rock-da-historia-ramones-completa-40-anos.shtml>

<sup>74</sup> HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopias, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004.

<sup>75</sup> BASTOS, Yuriallis Fernandes. BASTOS, Yuriallis Fernandes. *Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarcopunk*. Caos: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, João Pessoa, n. 9,

<sup>76</sup> A polêmica aqui persiste. Se já seria possível entender essas bandas de garage rock como bandas *punks*. Nos parece que seria prematuro, pois ainda não estavam consolidados ali os elementos estéticos e políticos do *punk*, os quais se desenvolverão mais tarde.



pacifismo ou transcendência espiritual. O *rock* de garagem era sujo, cru, agressivo, tanto no som como nas performances.

Nos anos 60 Detroit já era uma cidade símbolo da indústria automobilística. O ronco do motor dos carros teria sido, segundo os próprios músicos das bandas pioneiras do *rock* de garagem, uma de suas influências. Surgia uma cena que mesclava um rock barulhento como o ronco de um motor com uma postura agressiva e desafiadora.

Em 1964 é fundado na cidade o MC5 (Motor City 5), com seu próprio nome inspirado nessa ideia da “cidade motor”. A banda é considerada a percussora do *rock* de garagem. Fundia um rock direto e cru<sup>77</sup> com uma postura política. Eram ligados a um movimento político chamado Panteras Brancas, o qual conjugava contracultura: defesa do amor livre, sexo nas ruas e uso de drogas para “corroer a cultura dominante”, com pautas de esquerda: liberdade para os presos políticos e ocupação de prédios abandonados para moradia. Por todo esse caldo político de esquerda e de contracultura as apresentações do MC5 eram constantemente interrompidas pela polícia<sup>78</sup>.

Também fundado em Detroit (1967), o The Stooges tinha como líder o vocalista Iggy Pop, que com uma postura andrógina e sexual, costumava rolar sobre cacos de vidro em suas apresentações.

Em Nova York surgia o Velvet Underground (1964), banda a qual contava com o apoio do pai da pop-art: Andy Warhol. A banda vestia trajes sadomasoquistas, óculos escuros e sua música reverberava “ruídos e achados poéticos de quem vivia num mundo sem perspectivas, escuro e hedonista.”<sup>79</sup>

Também na cidade de Nova York destacava-se o New York Dolls, banda que mesclava um *rock’n’roll* com bastante influência de Chuck Berry, com músicas diretas e curtas, refrões marcantes. Uma de suas características era a dubiedade sexual, com seus integrantes travestidos com roupas femininas. Foram possivelmente os primeiros a fazer isso na história do *rock*.<sup>80</sup>

Sendo assim é todo esse caldo cultural dos anos 60 que irá influenciar a

<sup>77</sup> Como por exemplo em *Looking at you*, música simples e direta, com apenas duas notas que se revezam em toda canção. <https://www.youtube.com/watch?v=dfDoUIh23W>

<sup>78</sup> The documentary film MC5: A True Testimonial (2002) features comments by Sinclair and MC5 on the party.

<sup>79</sup> ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*, p.23. São Paulo; Editora 34, 1999.

<sup>80</sup> <https://www.ciudad.com.ar/espectaculos/57219/new-york-dolls-los-primeros-travestis-del-rock>.

juventude *punk* inglesa e estadunidense do final dos anos 70: agressividade musical e performática, certo ar de desesperança, contestação política, e dubiedade sexual. Uma juventude que não se sentia representada pelo pacifismo e a utopia *hippie* e muito menos pelas superproduções do *rock* progressivo.

Em 1976 já era possível notar toda uma cena *punk* nos Estados Unidos, em Nova York entorno do clube C.B.G.B. (sigla para *Country, Bluegrass, and Blues*)<sup>81</sup>: Ramones, Television, Dead Boys, The Dictators, Patti Smith, The Heartbreakers, Richard Hell and the Voivods. A chamada Blank Generation (geração lacuna) cantada por Richard Hell em uma de suas canções da época.

Quase paralelamente a toda essa efervescência da cena nova yorkina, um jovem empresário que havia participado do maio de 68 e do movimento situacionista, dono de uma loja de produtos sadomasoquistas chamada Sex, resolve investir em um grupo de “jovens desajustados” que mal sabiam tocar e ensaiavam algumas canções. Surgiam então Os Sex Pistols (nome criado por influência do nome da loja Sex). O empresário era Malcolm McLaren que já havia estado no começo dos 70 em Nova York, chegando a empresariar os New York Dolls. Na produção da parte estética da banda, do figurino, sua namorada: a estilista Vivienne Westwood, supostamente a “criadora da estética *punk*”.

Essa mistura de “jovens sem futuro” com um empresário situacionista, foi capaz de produzir algo bastante peculiar. Apesar de não saberem tocar bem, as apresentações eram verdadeiras performances nas quais os Sex Pistols cuspiam no público e constantemente envolviam-se em confusões. O choque era uma atitude deliberada, visando produzir atrito e polêmica, talvez algo consonante com a perspectiva situacionista de Malcolm McLaren,

As aparições da banda na TV em entrevistas eram permeadas de ofensas e palavrões aos entrevistadores<sup>82</sup>. Certa vez, no ano do ano do jubileu da Rainha Elizabeth (1977), alugaram um barco e foram em direção ao navio real no qual acontecia a festa oficial. Na tripulação centenas de *punks* e a banda tocando seu *punk rock* nas alturas. Resultado: foram interceptados pela guarda costeira, todos foram presos, incluindo McLaren. No entanto depois desse episódio *God Save The Queen* (1977), música da banda que ironizava a família real foi para o

<sup>81</sup> Clube considerado o “berço do *punk* nos Estados Unidos”. Inicialmente um espaço voltado para músicos de blues e country, mas que acabou abraçando a nascente cena *punk* nova yorkina. O documentário *CBGB- O berço do punk* (2013) de Randail Miller relata sua trajetória.

<sup>82</sup> <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2010060.stm>

primeiro lugar das paradas de sucesso<sup>83</sup>:

Deus salve a rainha/ Ela não é humana/ Não há futuro no sonho inglês.

Na esteira dos Pistols, emerge uma cena forte na Inglaterra de 1977, em torno do Roxy Club<sup>84</sup>: The Clash, Generation X, 999, The Slits., X-Ray-Spex, The Damned, Siouxsie and the Banshees entre outros.

Ironicamente, o *punk* como um “produto mais bem-acabado”: com uma estética própria, com uma atitude, identidade e som mais bem definidos parecem surgir relacionados a uma jogada de mercado, de um empresário esperto que sabia usar “subversão e rebelião para fazer dinheiro” em conjunto com uma estilista.

Neste sentido, quando pensamos na posterior cooptação do *punk* pela indústria da moda, em todo esvaziamento de conteúdo político, nos moicanos e roupas rasgadas como acessórios nas passarelas e vitrines, podemos entender que esse processo não é algo totalmente contraditório com essa origem do *punk* como um fenômeno de mercado, arquitetado por estilistas e empresários, como numa visão que valorize a centralidade dos Sex Pistols, como em Bivar. No entanto, precisamos estar atentos para não super dimensionar esse fato.

Por outro lado, Home, em seu livro *Assalto a Cultura- Utopia, subversão, guerrilha na arte do século XX*, minimiza a importância dos Sex Pistols “o *punk* teria acontecido mesmo sem eles – enquanto eles não teriam ficado famosos sem o *punk*.” Para o autor “o importante no *punk* era a atitude de faça – você - mesmo e não as poucas estrelas que trapacearam para chegar ao topo” (Home, 2004, p. 130).

Deste modo, pode-se entender que os Sex Pistols não foram os responsáveis por criar o *punk*, mas por “disseminar” mundialmente algo que já acontecia nas ruas de Londres e Nova York (talvez até mesmo em outras partes do mundo, como veremos no caso do *punk* brasileiro).

Por lado, nos parece que a banda sistematizou o *punk* como um som, uma postura e atitude “mais bem definidos” que influenciaram e viraram referência para toda geração posterior. No entanto, eles não criaram o *punk*, pois esse fenômeno na visão de Home já estava acontecendo nas ruas e teria se

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> Clube histórico para a cena *punk* em Londres, seminal da cena. Tal qual o CBGB nos Estados Unidos lá ocorreram os primeiros festivais *punks* da Inglaterra.

desenvolvido de uma forma ou de outra. Nessa ótica, uma visão bem mais coletiva e social do fenômeno *punk*, ele não teria surgido da cabeça de gênios descolados da realidade social, da indústria da moda, ou do mercado, no entanto todos estes souberam apropriar-se desse fenômeno de juventude das ruas e transformá-lo em produto, em mercadoria.

Contudo, esse movimento não é estanque. Apesar de ter sido desde muito cedo um fenômeno cooptado pelo mercado, as leituras que classes periféricas fazem do *punk* não é exatamente aquela à qual o mercado visa produzir. Existe uma certa ideia de circularidade, para usar um conceito bakhtiniano. Tanto a ideia de “transformar rebeldia jovem em mercadoria” (estilo Sex Pistols) ou a ideia mais radicalmente mercadológica: esvaziar totalmente o conteúdo de rebeldia do *punk*, reduzindo-o a estética, não serão necessariamente “bem-sucedidas” completamente. Um “efeito colateral” faz-se presente, um certo “tiro pela culatra”.

Se é bem verdade que o mercado se apropria de tudo, transformando tudo em mercadoria, por outro lado é possível perceber formas de agência nesse processo. Nesse sentido, numa circularidade: o *punk* nasce nas ruas, torna-se mercadoria. O mercado vende, faz dinheiro com *punk*, no entanto, uma parcela da juventude lê o fenômeno *punk* em um sentido não mercadológico e o *punk* “volta para as ruas” novamente.

Deste modo, em um aparente paradoxo, a popularização internacional do *punk* (1977), coincide com a sua mercantilização, sua transformação em mercadoria exposta em revistas e jornais de grande circulação. No entanto, por outro, o jovem periférico da época que ouve as letras dos Pistols e vê em uma revista os cabelos coloridos e espetados de seu vocalista, talvez nada saiba sobre as origens comerciais da banda. Associa aquilo a uma rebeldia, se vê ali de alguma maneira e leva o *punk* “de volta às ruas”, para seu bairro, seu subúrbio, sua periferia, muitas vezes em um sentido radical e anti-mercado.

Quando um jovem *punk* da periferia paulista tem acesso, no final dos anos 70 as primeiras informações que chegam ao Brasil sobre o *punk*, por meio da Revista Pop<sup>85</sup>, por exemplo, ele interpretava aquilo de maneira bem peculiar

<sup>85</sup> Uma das primeiras informações sobre *punk* a chegar no Brasil foi a coletânea *A Revista Pop Apresenta o Punk Rock*, lançada em 1977 pela Revista Pop em conjunto com a gravadora Phillips.

e não necessariamente mercadológica. As fotos, os jornais e fanzines eram escassos e os *punks* dos primórdios, em especial dos países periféricos, liam aquilo à sua maneira.

Deste modo, outro elemento importante em relação ao debate sobre *punk* e mercado é que quando o *punk* brasileiro se articula por aqui com mais força, nos anos 80, ele é muito influenciado pela “segunda onda do movimento *punk*”: a cena hardcore e não somente pela “primeira onda” de 1977.

Acontece que no final dos anos 70 muitas bandas da “primeira safra do *punk*”, do auge de 1977 já tinham se afastado do movimento. Em 1979 os Sex Pistols já tinham acabado, o The Clash flertava com outros ritmos musicais e tocava em grandes estádios, outras bandas aderiram a new wave e boa parte dos ícones da primeira geração haviam assinado com grandes gravadoras<sup>86</sup>. Os ícones do *punk* 77, rapidamente, pareciam ter se tornado algo muito parecido com o que “combatiam”.

Deste modo, surgia a “segunda onda do *punk*”: o movimento hardcore. Um movimento que surge com força na Europa e nos Estados Unidos no começo dos anos 80. Visa produzir um som *punk* menos palatável ao mercado, trazendo-o novamente para o underground, para um “resgate da ideia original” que teria se perdido com a “comercialização do *punk*”.

O som do *hardcore* é ainda mais rápido e agressivo, o som é pesado e os vocais são gritados. As gravações são precárias. Um som difícil de tocar nas rádios convencionais, que parecia querer escapar da lógica de mercado. As músicas raramente chegam a 2 minutos, as letras são quase sempre de protesto social. Essa segunda onda, surge nos E.U.A com Black Flag, S.O.A, Minor Treat, Dead Kennedys e na Inglaterra com Discharge, Chaos, Uk, Disorder, chega até a Finlândia com Riistettity, Lama e Kaaos, na Suécia com Shitlilkers, Mob 47 e chega forte também na América Latina e em todos os continentes podemos ver uma série de bandas surgindo no gênero.

O movimento tomou outro rumo, mais conscientizado e verdadeiramente ligado a uma faixa da juventude que continuou e continua rebelando-se contra a hipocrisia, a complacência, o conformismo, o tédio e contra o mundo baseado na pompa e no

<sup>86</sup> Não se trata de purismo, mas do entendimento por uma parcela do movimento de que ao aderir a lógica de mercado, assinando com grandes gravadoras, o *punk* estaria perdendo o seu sentido, o espírito do faça-você-mesmo.

privilegio, no qual o jovem tem poucas chances de manifestar-se e o jovem das classes mais baixas menos chance ainda. (Bushell, 1981).

Do ponto de vista de classe, o hardcore é um movimento de juventude trabalhadora que visava resgatar um *punk* não cooptado pelo mercado, com um forte repúdio ao consumismo e a indústria cultural. No geral, enxergam as bandas pioneiras como “traidoras” ou como “tendo se vendido ao mercado”, perdendo o “real espírito do *punk*”: o faça-você-mesmo. A ideia, como dita por Gary Bushell (fundador da Revista *Punks not Dead*) é a de “retomada”, de “novos rumos”. Importante situar que musicalmente, em termos de comportamento e de prática política, o hardcore é base do que geralmente se entende até hoje por movimento *punk*. Nesse período, o *punk* encontra certos “padrões” estéticos, musicais e de comportamento mais delineados. A imagem do “*punk* clássico”, com jaqueta de couro, coturno, moicano, cabelo colorido: afirma-se e se internacionaliza nesse período. Torna-se uma forma de identidade por meio da qual *punks* do mundo todo se reconhecem.

Do mesmo modo é nesse período que se afirma a estética e o “método zine” como produção de uma imprensa *punk* (inclusive extrapolando o *punk*, se estabelecendo como uma imprensa do underground). Também é dos anos 80 (auge do hardcore) a formação de uma espécie de rede de comunicação internacional *punk*, na qual *punks* de todo mundo trocam informações, zines, discos, por meio de cartas enviadas pelo correio.

Do ponto de vista estético e musical, por exemplo, se compararmos o período do “surgimento” (*punk* 76/77) com o hardcore do início dos anos 80, veremos no primeiro uma estética e uma sonoridade bem mais diversa. Artistas muito diferentes um dos outros classificados dentro do rótulo *punk*. A poetiza Patty Smith ou a estética da banda Blondie, por exemplo, hoje em dia dificilmente seriam identificadas como *punk*. Da mesma maneira o som da banda Talking Heads, de David Byrne era muito mais próximo do que hoje chamariam de “rock alternativo”, bem diferente de um The Clash, Sex Pistols ou Ramones.

As primeiras bandas brasileiras, como o Restos de Nada, Condutores de Cadáver e AI-5 musicalmente são mais próximas da sonoridade do *hardcore* do que do *punk* 77. Do mesmo modo, sua postura e atitude é bem mais próxima do movimento *hardcore* do que dos “primórdios”.

Já o debate sobre as “reais origens do ponto brasileiro” é um assunto polêmico. O *punk* teria surgido primeiro em São Paulo ou em Brasília? Onde precisamente? Os filhos de diplomata de Brasília tiveram acesso antes aos primeiros discos de *punk rock*, por meio de suas viagens ao exterior. No entanto, Ariel e Clemente<sup>87</sup>, em suas falas no documentário *Botinada* discordam que isso configuraria Brasília como o início do movimento e defendem a origem proletária de São Paulo.

Para Clemente São Paulo foi o berço do *punk* enquanto movimento, visto que em Brasília existia apenas uma turma: a Turma da Colina<sup>88</sup>, enquanto em São Paulo havia uma cena: diversas gangues, turmas, bandas, *shows*, etc. Segundo Clemente “foi em São Paulo que o *punk* se configurou enquanto movimento”.<sup>89</sup>

Por outro lado, Paulo<sup>90</sup> da gangue *Punk Anjos* defende uma origem do *punk* brasileiro mais precisamente no ABC paulista, tendo como “berço” o S.B. ROCK<sup>91</sup>, um salão de rock da época. (FIGURA 3, p. 53):

“Eu digo pra você o seguinte, o movimento *punk* nasceu aqui. O pessoal teima em dizer que é Brasília, né? Nasceu em São Caetano. O primeiro salão a tocar *rock* foram o SB. ROCK, em 77 e o pessoal ia para lá. Uma das primeiras gangues a aparecer foram os *Punk Terror* de Pirituba”<sup>92</sup> (FIGURA 1, p. 51)

A despeito das polêmicas a respeito das “reais origens do *punk* no Brasil”, no tocante à cidade de São Paulo uma das primeiras turmas *punks* foi a Carolina *Punk*, formada por jovens do bairro da Vila Carolina e adjacências. Deste modo, o *punk* brasileiro, tanto na cidade de São Paulo como no ABC paulista tem origem nas gangues de bairro. Nesse sentido, por volta de 1978, antigas

<sup>87</sup> Ariel e Clemente tornaram-se uma espécie de porta-vozes do movimento, constantemente ouvidos pela mídia desde os anos 80. Ariel foi vocalista da primeira banda *punk* do Brasil, a Restos de Nada. Integrou a turma da Carolina *Punk*. Clemente foi baixista da Restos de Nada, fazendo parte também da Carolina *Punk*, tocando também na banda Inocentes.

<sup>88</sup> De onde saíram Capital Inicial e Legião Urbana.

<sup>89</sup> Entrevista com Clemente Tadeu Nascimento, realizada por mim no Sesc Pompéia no dia 7 de junho de 2019.

<sup>90</sup> Todos integrantes da *Punks Anjos* preferiram o anonimato. Deste modo, respeitando esse pedido das fontes, trabalharemos com pseudônimos.

<sup>91</sup> “Sociedade Beneficente Esportiva e Recreativa Oswaldo Cruz – em São Caetano do Sul, sede alugada por Luiz Carlos Nunes (Luizinho) 10 que desde 1976 vinha se especializando em divulgar novidades e destaques do rock internacional, lançou os primeiros enfoques sonoros sobre o *punk rock* na região. Foi nesse local que a maioria das gangues proliferou; era um dos poucos espaços que os roqueiros e posteriormente os *punks* tinham para se divertir e se expressar.” In. *Movimento Punk No ABC*. Aldemir Teixeira.

<sup>92</sup> Entrevista realizada por mim na sede do Projeto Meninos e Meninas de rua no dia 6 de junho de 2019.

gângues de roqueiros (**FIGURA 2**, p. 52) transitavam para o *punk*, como podemos observar nessa fala<sup>93</sup> de Ariel, vocalista da Restos de Nada:

O ponto de encontro desses jovens era a praça em frente à Escola Estadual Tarcísio Álvares Lobo, onde a grande maioria dos integrantes do movimento *punk* estudava. Esse era o local onde se via a transição do rock para o *punk*, com bebedeiras, namoros, som e fumo atraindo aí alguns músicos e personagens estranhos, iniciando a Carolina *Punk*, maior e mais temida gângue de São Paulo (Ariel, 2011).

Por outro lado, como já dito anteriormente, do ponto de vista político, diferente do contexto vivido pelos *punks* europeus e estadunidenses, o *punk* brasileiro nasce no seio de uma ditadura e a juventude *punk* brasileira é forjada nesse contexto, tanto do ponto de vista de repressão, como do ponto de vista de sua luta, como afirma o músico.

Os encontros que ocorriam eram sempre invadidos por policiais, com prisões por abuso de autoridade, letras fora do padrão da censura, transformando os *punks* em pessoas não gratas do sistema, elevando o ódio ao Estado ainda mais, com uma necessidade de continuar com o movimento e os grupos, criando força na contestação da repressão que eles sofriam. Greve dos bancários, dos professores, a luta pela liberdade, por uma reconstrução de uma União Nacional dos Estudantes foram fatores que só deram mais força e entusiasmo ao movimento (Ariel, 2011)

Deste modo, podemos depreender que o *punk* brasileiro é um fenômeno da juventude proletária<sup>94</sup>, forjado no meio de uma ditadura e enquanto fenômeno da juventude trabalhadora é vitimado pela repressão, como também nos mostram os arquivos do extinto Serviço Nacional de Informação, agência de informação da ditadura.

Sendo assim, no mesmo sentido da repressão apontada pela fala de Ariel, *punks* foram mapeados<sup>95</sup> pela ditadura. Em relatório<sup>96</sup> de 1983, os *punks* de São Paulo são citados em item específico sobre o tema intitulado *Movimento Punk*

<sup>93</sup> ARIEL. *A história do Punk Brasil*. Entrevista ao portal rockpress em 5 de maio de 2011. <http://www.portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file...> Visualizada em 10/05/2018.

<sup>94</sup> Usando Ricardo Antunes discutiremos no capítulo 2 essa ideia de extensão do conceito de proletariado para além do operariado industrial.

<sup>95</sup> Notamos uma cronologia desses relatórios. Em relatório de 1981, antes do advento do fenômeno *punk*, requisitam informações e levantam matérias sobre o movimento. Contudo, concentram-se em aspectos morais: “degradação da juventude”, consumo de drogas, “delinquência”. Já em 1983 fazem um mapeamento político do *punk* e sua relação com setores da esquerda, como PT e Convergência Socialista. Já em 1989 concentram atenção na relação dos *punks* com o anarquismo organizado.

<sup>96</sup> SERVIÇO Nacional de Informação. Centro de informações da Aeronáutica, Relatório 7, 1983. In. Acervo Antônio Carlos Oliveira.



em meio a diversos outros itens de mapeamento: informações sobre Leonel Brizola, as greves do ABC e Lula e até um relatório sobre o debate referente ao “culto à personalidade” no XX Congresso do PCUS. Segundo esse relatório, conjuntamente com “o PCdoB e o Alicerce da Juventude socialista” os *punks* teriam participado<sup>97</sup> do “quebra-quebra de 3 e 4 de abril de 1983” (Serviço Nacional de Informação, 1983).

Já em relatório de 1984 o *punk* da cidade de São Paulo. Aparecido de Paula, vulgo “Cido” é fichado<sup>98</sup> pela ditadura conjuntamente com sua irmã, tendo sido descrita a suposta militância política de ambos. Segundo o relatório, ambos militavam no “Partidos dos Trabalhadores (PT), e no Alicerce da Juventude Socialista (AJS) sede Santana, onde participam de atividades políticas”.

Sendo assim, esses relatórios em conjunto com nossas outras fontes podem nos dar importantes pistas sobre o movimento. O *punk* brasileiro surge no contexto da luta de classes da época. Por um lado vitimado pela repressão da ditadura: pela censura, prisões, cerceamento do direito de reunião, mapeamento pelo Estado a organizações políticas, e por outro animado pelas manifestações das lutas da classe trabalhadora (greves, manifestações de rua, fundação do PT, relação com partidos e organizações de esquerda como PCdoB, etc.) e da reorganização do movimento estudantil (reorganização da UNE, por exemplo).

Em suma, é justamente nesse contexto que o movimento pode ser entendido, como uma expressão cultural dos de baixo, dentro de todo um ascenso de um novo ciclo de lutas. Lutas essas que irão contribuir para o desgaste da ditadura e pressionar por abertura política. Desta maneira, um modo de melhor entender o *punk* brasileiro é não o dissociando da reorganização do movimento estudantil, do Novo Sindicalismo, dos chamados “novos movimentos sociais”.

Em consonância com esse entendimento, no ABC, na região do maior complexo industrial do país, em São Bernardo do Campo, uma antiga gangue de rua chamada Anjos toma contato com o *punk*, aderindo ao movimento em 1978. Eram jovens em sua grande maioria filhos e filhas de operários dessa

<sup>97</sup> A rebelião de desempregados de 1983 na cidade de São Paulo, abordada no capítulo 3.

<sup>98</sup> SERVIÇO Nacional de Informação. Centro de Informações da Aeronáutica, informe n. 139/A-2/IV COMAR, 20 de fevereiro de 1984.

região fabril, nesse contexto de inúmeras greves, manifestações de rua, luta operária por melhores condições de trabalho e contra a ditadura.

Contudo, não havia unidade no movimento *punk* brasileiro<sup>99</sup>, apesar das origens de classe semelhante, a cena do *punk* paulista e do ABC tinham uma forte rivalidade, em confrontos que por vezes acabavam em violência física. Na maioria dos depoimentos essa rivalidade é atribuída ao bairrismo, ao ganguismo e ao regionalismo com cada região “querendo se mostrar mais *punk* e mais proletária que a outra”, com pouca justificativa ideológica.

Sendo assim, de 1978 até 1980, o *punk* brasileiro é basicamente composto por gangues de rua, com forte rivalidade entre elas. No entanto, as gangues paulistas começam a unificar-se em 1980 e uma iniciativa de unificação de toda cena (pois a rivalidade com o ABC persistia), de tentar amenizar as rivalidades e construir um movimento em comum iria tornar-se um divisor de águas para a história do *punk* brasileiro: o Festival *O Começo do Fim do Mundo*, de 1982. A partir de então nada seria mais como antes, para bem ou para mal, para o *punk* brasileiro.

---

<sup>99</sup> Como podemos observar no documentário *Botinada*.

*BOTINADA: a origem do Punk no Brasil*; Direção: Gastão Moreira. São Paulo: ST2 vídeo, 2006 (110 min), son, color.



**Figura 1** - Gangue Anjos em 1977 na Praça Lauro Gomes, principal praça de São Bernardo do Campo<sup>100</sup>

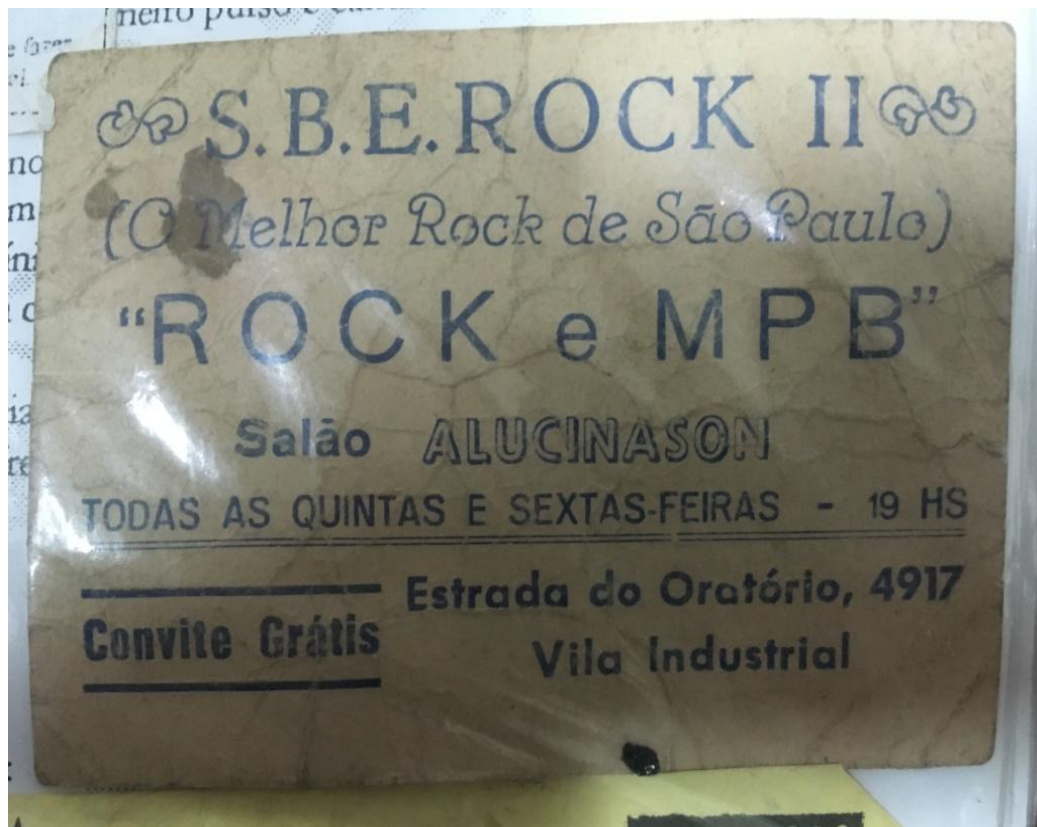
Um ano antes de sua adesão ao *punk*: uma gangue de rockeiros. Note as vestimentas: calça *jeans*, jaqueta de couro, elementos que também comporão a estética *punk*. Contudo ainda sem se referenciar em bandas *punks* nas camisas, cabelos mais compridos da maioria, ainda nesse processo de “transição” para o *punk*.

<sup>100</sup> Acervo Sara Punk Anjos do ABC.



**Figura 2** - *Punks Terror de Pirituba*, possivelmente a primeira gangue de *punks* do Brasil

Diferente da imagem 1 (ainda em transição do *rock* para o *punk*), aqui já notamos diversos elementos que caracterizam o *punk*. Há referências as bandas *punks* (GBH, Black Flag) e ao próprio nome do grupo: Terror. O jeans também domina boa parte das roupas, contudo notamos a presença de jaquetas de couro com arrebitos e trajes militares, os cabelos aqui já são curtos (todos elementos da cultura *punk*). O espaço parece algo como uma garagem. Outro fator que salta aos olhos é que assim como a imagem 1 só temos a presença masculina. A predominância masculina nesse primeiro momento das gangues de bairro *punks*, bem como desdobramentos referentes à questão de gênero serão abordados no capítulo 2 (em especial na entrevista com Irene Incao).



**Figura 3** - Convite para o salão de rock S.B.E.ROCK preservado por Sara<sup>101</sup>

Segundo Paulo foi neste salão nesse ano que o *punk* teria surgido, tendo os *Punks Terror* de Pirituba sido a primeira gangue de *punks* a aparecer. Os salões de *rock* da cidade de São Paulo (como o Construção) e ABC (como o citado S.B.ROCK) foram fundamentais para o surgimento da cena *punk* paulista.

Em 1978 ainda não existiam *shows punks* no Brasil e as bandas eram raríssimas. A diversão dos *punks* era frequentar os salões de *rock*, uma diversão acessível para os *punks* enquanto proletários por ser uma diversão gratuita (como podemos observar nesse convite). Nesses salões os primeiros *punks* curtiam “som de fita”, gravações de bandas *punks* estrangeiras em k7 as quais os *punks* pressionavam os DJs dos espaços para tocar.

<sup>101</sup> Acervo Sara Punk Anjos do ABC.

## 2.3

### O Festival O Começo do Fim do Mundo como síntese de uma época

A geração do filho do operário que não tem nem mesmo a perspectiva de se tornar operário.

Mao, vocalista da banda Garotos Pobres em documentário sobre o festival *O Começo do Fim do Mundo*<sup>102</sup>.

Num nível particularmente nevrálgico, um dos resultados (do desemprego em massa) pode ser um Progressivo distanciamento entre o resto da sociedade e os jovens que, segundo pesquisas contemporâneas, ainda querem empregos, por mais difíceis que sejam de conseguir, e ainda esperam carreiras significativas. Em termos mais amplos, deve haver algum perigo de que a próxima década seja uma sociedade em que não apenas “nós” seremos cada vez mais separados “deles” (as duas partes representando, muito grosso modo, a força de trabalho e a administração), mas em que os grupos majoritários se cindirão cada vez mais, com os jovens e relativamente desprotegidos em oposição aos membros mais bem protegidos e mais experientes da força de trabalho.

Secretário-geral da OCDE<sup>103</sup>. (Investing, 1983, p. 15, apud Hobsbawm, 2010, pag. 393)

Desemprego estrutural, recessão, arrocho salarial, hiperinflação. Declínio do PIB, desequilíbrio da balança comercial, aumento da dívida externa, submissão ao FMI e ao Banco Mundial. “No Brasil o pessimista está dizendo: tá ruim que tá danado e o pessimista acrescenta: e só tende a piorar”<sup>104</sup> Soma-se a isso o temor da energia nuclear e expansão da AIDS. A sensação é de que a economia está indo ladeira a baixo “Quem é esse Delfim Neto para ter esse prestígio todo? A obra dele está aí! Estamos falidos!”<sup>105</sup> A impressão é de caminhar gradativamente rumo ao abismo, ao menos do ponto de vista econômico.

Todos esses fatores contribuíram para que os anos 80 no Brasil fossem descritos como a “década perdida”. No entanto, nos parece reducionista que um período de efervescência política e cultural, de ascenso de lutas políticas contra

<sup>102</sup> O Fim do Mundo, enfim”, lançado pelo Selo Sesc em 2016, com direção de Camila Miranda. Documentário que celebra os 30 anos do festival, registrando depoimentos 30 anos depois em um festival comemorativo de mesmo nome do documentário, também realizado no Sesc (2012).

<sup>103</sup> A **Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico** ou **Econômico** (**OCDE**) organização internacional de 36 países que aceitam os princípios da democracia representativa e da economia de mercado, que procura fornecer uma plataforma para comparar políticas econômicas, solucionar problemas comuns e coordenar políticas domésticas e internacionais. A. In: Wikipedia. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o\\_para\\_a\\_Coopera%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_Developimento\\_Econ%C3%B3mico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_para_a_Coopera%C3%A7%C3%A3o_e_Developimento_Econ%C3%B3mico). Acesso em 16/05/2019

<sup>104</sup> FANZINE *Anti-sistema* número 3, 1985. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira.

<sup>105</sup> Op. Cit..



a ditadura, de reorganização do movimento sindical, estudantil e popular e do fim da própria ditadura, tenha ficado conhecido de forma tão pejorativa, enfatizando somente os aspectos econômicos do período.

Contudo, essa alcunha pejorativa deve-se a essa grave crise econômica que de fato atingiu o Brasil e toda América Latina. As crises capitalistas do petróleo (veremos mais aprofundadamente no capítulo 2) de 1973 e 1979 foram sentidas com força em toda América Latina. Soma-se ainda o fato de que com o fim da Guerra Fria os Estados Unidos já não estavam mais interessados em financiar as ditaduras que patrocinavam nas Américas, aumentando os juros sobre empréstimos. Deste modo, a ditadura brasileira para tentar superar a crise, lançou mão de uma série de empréstimos que aumentaram exorbitantemente a dívida externa, agravando a crise e dependência de forma cíclica.

A primeira crise de 1973 é superada “artificialmente” por meio do endividamento (milagre econômico). Porém, ainda assim, não devemos idealizar esse período como um tempo áureo, pois além das consequências como o aumento da dívida externa “o milagre brasileiro nunca representou bem-estar para o grosso da população brasileira. Foi à época, inclusive, na qual o arrocho salarial mais pesou no bolso da população trabalhadora.”<sup>106</sup>

Contudo, a crise de 79 não seria superada nem nos marcos da classe dominante, é ainda mais avassaladora pondo definitivamente em xeque o modelo do desenvolvimentismo autoritário da ditadura, dando fim ao chamado “milagre econômico”. Assim entramos nos anos 80.

“E como dizia o cidadão naquela república em recessão: Nos anos 50 eu era boêmio, nos anos 60 eu cheguei a ser *hippie*, nos anos 70 me consideraram um marginal - agora sou apenas um desempregado.”<sup>107</sup> O cenário é de uma crise econômica quase sem precedentes<sup>108</sup> a qual irá impactar de maneira profunda a classe trabalhadora, em especial a sua parcela mais jovem, a qual sofrerá para entrar no mercado de trabalho em um cenário de desemprego estrutural. Por outro lado, a ditadura ainda resiste no Brasil, no entanto bastante enfraquecida. Os “novos movimentos sociais” pressionam por mais liberdade e participação política. Justamente, em meio a esse caldo cultural, político e

<sup>106</sup> *O INIMIGO do Rei*. Salvador, Bahia. n.18, 1984. Acervo Antônio Carlos.

<sup>107</sup> *FANZINE Anti-sistema número 3*, 1985. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira.

<sup>108</sup> Talvez só comparável com a de 29.

social que emergem os nossos sujeitos: em cena os *punks* de São Paulo e do ABC em seu primeiro grande festival: *O Começo do Fim do Mundo* de 1982.

Nas imagens que registraram<sup>109</sup> o festival podemos notar corpos esguios, jovens e irreverentes em sua grande maioria. Tomam conta do ambiente, moicanos, arrebitos, correntes e o preto. A batida da música é seca, áspera, rápida e urgente. O cenário: uma fábrica desativada de tambores da Vila Pompéia, bairro de São Paulo, um antigo bairro operário. O contexto era o ano de 1982, no qual a ditadura empresarial-militar ainda vigorava no Brasil. Os “invasores”: os *punks* paulistas e do ABC, que “tomavam” o Sesc Pompéia para realizar o festival *O Começo do Fim do Mundo*, apresentando o *punk* brasileiro a nível internacional.

O festival contou com dois dias de apresentações, com exatas vinte bandas (todas as bandas de São Paulo e ABC na época), exposição de discos, filmes e *zines*<sup>110</sup>, enfim, boa parte da produção *punk* do período. O evento foi um ponto de inflexão para a história do movimento *punk* brasileiro, “apresentando” o fenômeno *punk* para a sociedade paulista, mas não somente: o colocando na órbita dos debates no Brasil e no mundo. Desde então o movimento *punk* brasileiro poderia ser amado ou odiado, mas não poderia mais ser ignorado. (FIGURA 4, p. 63)

“Foi naquele momento que saímos do gueto e tudo explodiu. Foi importante para todo mundo.” diz Clemente, vocalista da banda Inocentes, uma das que subiram no palco do Sesc no festival de 82. O músico ainda fala sobre a repercussão internacional do festival:

“Saiu até no [jornal] The Washington Post. Todo mundo começou a pensar que São Paulo era uma cidade inteiramente *punk*. Gente como Jello Biafra<sup>111</sup>, do Dead Kennedys, passou a prestar atenção no que ocorria aqui.”

Este evento que visava selar a paz entre as gangues *punks* de São Paulo e ABC, foi considerado na época o maior festival *punk* da história. Este festival foi escolhido para vigorar em nosso trabalho não por ter sido o primeiro grande

<sup>109</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kuTdv6f9z4U>. Acesso em: 17/08/2019

<sup>110</sup> Uma contração de magazine, do inglês: revista. São espécies de livretos, produzidos pelos próprios punks a baixo custo, por meio de colagens e xerox.

<sup>111</sup> Vocalista banda punk estadunidense Dead Kennedys dos anos 80. Uma das referências da “segunda onda do punk”, o movimento *hardcore*. Musicalmente, uma aceleração do punk rock, mais rápido e agressivo. Bandas como Discharge, Circles Jerks, Black Flag, Varukers, Exploited, GBH, Rattus, Kaaos, etc. Essa segunda onda influencia muito a cena brasileira.



festival *punk* do Brasil ou por ter sido talvez o maior da história, mas por conter elementos síntese e quase metafóricos para o nosso projeto: uma relação entre classe operária e movimento *punk*.

O Sesc Pompéia, local do festival, é um centro de cultura e lazer, construído sobre a antiga Fábrica de Tambores da Pompéia. Nele a arquiteta modernista ítalo-brasileira Lina Bo Bardi procurou aproveitar a antiga estrutura da fábrica para trabalhar seu projeto, inserindo novos elementos arquitetônicos, ressignificando os ambientes<sup>112</sup>.

Deste modo desenvolvesse quase uma ironia metafórica, um momento síntese: o primeiro grande festival *punk* brasileiro ter se realizado em um antigo centro de trabalho operário. No entanto essa fábrica desativada com um novo uso, “dominada” por esses “novos sujeitos”. Deste modo, esse festival pode nos trazer pistas para entender homens e mulheres no tempo e sobre as mudanças no mundo do trabalho, tendo o *punk* como um sintoma desse processo.

Algumas pistas sobre esse caráter de classe dos *punks* paulistas já aparecem no discurso de um dos idealizadores do festival. Em depoimento ao documentário *O Fim do Mundo, Enfim* o jornalista Antônio Bivar, um dos organizadores, fala sobre a ideia de realizar o festival no SESC:

“O pessoal não tinha local para tocar e aquela vontade de tocar, de fazer um festival. Aí eu lembrei que a maioria era empregado do comércio. O Sesc é serviço social do comércio: vamos lá falar. Aí fui eu, Calligari e a Meire.”

Embora Bivar descreva dessa maneira aparentemente despretensiosa a idealização do festival, como uma “obra do acaso”, de fato não foi bem assim. O encontro entre Bivar com os *punks* precisa ser explicado. Bivar já era um jornalista conhecido quando esteve em Londres em 1977 onde toma conhecimento da cena *punk* local que emergia, ao voltar ao Brasil escreve sobre o movimento para jornais. Conhece os *punks* brasileiros e toma contato com eles. O jornalista é convidado pela *Coleção Primeiros Passos* para escrever o livro *O que é Punk?* O Festival seria uma oportunidade para os *punks* tocarem fora das periferias, em um polo de referência cultural, mas também uma oportunidade de Bivar fazer o lançamento de seu livro, apresentando “fenômeno *punk* para a sociedade” na literatura, mas também *in loco*.

<sup>112</sup> A Arquitetura de Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia: A relação ambiente e usuário em centros de Cultura e Lazer dezembro/2015.

Ainda sobre essa fala de Bivar, faz-se importante para nossa pesquisa destacar alguns elementos referentes à questão de classe presentes. Os *punks* paulistas e do ABC, embora em parte sejam filhos de operários, no geral pertencem a outro estrato da classe trabalhadora: são do setor de serviços: office-boys, empregados do comércio, desempregados ou trabalhadores informais em geral. Essa mudança no tempo, de uma geração para outra, no âmbito do trabalho e da classe, será objeto constante em nossa pesquisa.

Ainda no dito documentário, segundo Bivar, mesmo sem nenhum projeto por escrito, a direção do SESC aceitou prontamente na primeira conversa a realização do evento. Parece-nos que a ideia de realizar um grande festival que apresentasse um novo fenômeno cultural para a sociedade é bem alinhada com a proposta e concepção original do SESC. Deste modo, pela primeira vez os *punks* tocariam em um espaço voltado não somente para *punks*, nas periferias, mas pelo contrário, um lugar com uma proposta “para além do gueto” e arquitetonicamente planejado para isso, para ser um centro de convívio social, do encontro de diversos segmentos sociais. Deste modo, antes de voltar ao festival, discorreremos brevemente sobre essa concepção do SESC Pompéia.

O SESC, projetado por Lina Bo Bardi, tinha uma proposta diferente do modelo tradicional de centro cultural. Em certo sentido, neste instante, o *punk* e a concepção arquitetônica de Lina Bo Bardi convergiam: a cultura como produção ativa e não como mero consumo, não colocando o sujeito como expectador passivo.

Em 1970 o SESC adquiriu o terreno de 16.500 m<sup>2</sup>, para implantar uma de suas sedes. O projeto original, como no modelo tradicional desse tipo de centro cultural do SESC, seria derrubar toda estrutura da antiga fábrica. No entanto:

A participação de Lina Bo Bardi no projeto modificou a concepção do programa tipicamente empregado nesses edifícios. A quebra dessa linha programática para o Sesc surgiu da preocupação da arquiteta em conservar a estrutura existente e nela estabelecer um centro ligado ao social, buscando transferir a cultura popular brasileira para o organismo de funcionamento do edifício<sup>113</sup>.

Neste sentido, um importante aspecto que a levou a manter a estrutura da fábrica foi à questão da identidade da comunidade, um elemento fundamental

<sup>113</sup> OLIVEIRA, O. de. *Lina Bo Bardi: Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

para Lina. Ela visava preservar o vínculo com a História local, com a cultura popular e com a familiaridade daqueles que se apropriam do ambiente.

Deste modo a arquiteta visa manter vivo o passado comunitário preservando a estrutura da fábrica e, além disso, Lina baseia as novas construções em estruturas familiares ao imaginário popular. Como nos mosaicos com desenhos na piscina e no bar, onde se tem um balcão de banquetas, lembrando as padarias e mercearias<sup>114</sup>.

Sobre a ideia de manter o caráter comunitário, nas palavras da própria arquiteta:

Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompéia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo do século XIX. Todavia o que encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Lembrando cordialmente o pioneiro Hennebique, pensei logo no dever de conservar a obra. Foi assim o primeiro encontro com aquela arquitetura que me causou tantas histórias, sendo consequência natural ter sido um trabalho apaixonante.

Na segunda vez que lá estive, num sábado, o ambiente era outro, não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos que passava de um pavilhão para o outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía nos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (BO BARDI apud FERRAZ, 1993 p.27).

Como no trecho citado, Bo Bardi percebe esse caráter de interação comunitária, da apropriação do espaço pela comunidade e decide mantê-lo. Para ela o ambiente não é apenas um pano de fundo, mas influencia e é influenciado pelos indivíduos. Deste modo, propõe um modelo arquitetônico voltado para a interação comunitária. Uma importante preocupação da arquiteta é a produção não de um centro voltado somente para o coletivo, mas para o comunitário, a qual diferencia. Não como um espaço que faz um levantamento das necessidades da comunidade e oferece atrações de fácil acesso, mas como um espaço que visa, pela sua arquitetura, incentivar a interação como grupo de pessoas e não como meros espectadores, que consomem passivamente um mesmo produto cultural, no mesmo espaço, porém quase sem interação coletiva.

<sup>114</sup> Figura 23 e 23 em OLIVEIRA, O. de. *Lina Bo Bardi: Sutis Substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006

Deste modo, como notamos em diversos relatos no documentário *Arquiteturas: Sesc- Pompéia*<sup>115</sup>, o centro busca essa circulação, não somente como um lugar em que as pessoas vão para oficinas, shows e exposições de arte como em um centro tradicional, mas um lugar de encontro, de passeio, de “passar o tempo”, onde você pode ir simplesmente encontrar pessoas ou quem sabe tomar um banho de sol nos decks, criados propondo esse fim. A própria forma arquitetônica do Sesc induz a circulação entre os ambientes com os mais variados fins, os quais por sua vez podem também ser ressignificados pelos usuários.

Sendo assim é justamente nesse espaço de caráter de convívio comunitário que visa impulsionar a circulação e interação das pessoas nos mais diversos ambientes, das mais diversas “tribos sociais” que se realizará em 1982 o festival *O Começo do Fim do Mundo*. Estima-se que mais de 3.000 visitantes estiveram no festival. Nos registros podemos observar *punks*, bem como “curiosos” da região que foram lá ver o que estava acontecendo. Repórteres do Globo tentando registrar o festival e até mesmo o escritor Marcelo Rubens Paiva:

- *Punk? Eu não sou punk não. Punk é o meu pai*, diz em uma referência a Rubens Paiva, assassinado nos anos 70 pela ditadura.

Por falar em ditadura, nos lembremos que no ano de 1982 uma ditadura ainda vigorava no Brasil. Se é certo que era um período de gradativa abertura, a repressão fazia-se presente contra a arte e contra as manifestações da classe trabalhadora organizada. Deste modo, o festival não sairia ileso nessa conjuntura.

Nesse sentido, o movimento *punk* foi uma ferramenta de “teste” desse período de abertura. De uma juventude que anseia por canais de participação e expressão sufocados pelo regime. A qual quer desafiar as margens de liberdade dessa ditadura que se diz abrir. A qual quer pressionar o “sistema” (termo usado pelos *punks* para referir-se ao status quo) por mais abertura e liberdade. Sem dúvida, a denúncia da repressão e a defesa da liberdade estão presentes em muitas letras das bandas da época. Inclusive nesse trecho da banda Juízo Final,

---

<sup>115</sup> Lançado em 2014 pela SESC TV. *Arquiteturas* é uma série que resgata diferentes pontos de vista sobre a obra, o espaço e sua relação com as pessoas e a cidade. Este episódio apresenta os conceitos arquitetônicos do centro de convivência Sesc Pompeia, projetado por Lina Bo Bardi

banda que subiu ao palco no primeiro dia de festival. Essa faixa inclusive integra a coletânea *O Começo do Fim do Mundo*:

Lutamos pela liberdade  
Mas nós somos injustiçados  
Somos chamados de rebeldes  
E não podemos ficar calados  
(*Liberdade*, banda Juízo Final, 1982)

Sem dúvida, essa é uma importante singularidade dos *punks* brasileiros em relação à experiência inglesa ou estadunidense, os quais surgem também no contexto da crise capitalista, no entanto no seio de democracias liberais e não de uma ditadura.

Sobre o evento, salvo alguns episódios de brigas isoladas, rapidamente repreendidas pelas bandas no palco, não ocorreu nenhum problema de maior relevância, nada que nos dias atuais não aconteça em nenhum show dos mais variados estilos musicais. No entanto, uma parcela da vizinhança, possivelmente assustada com aquele “monte de jovens rasgados e cheios de correntes” resolveu chamar a polícia para o festival.

- Chegou quem não devia. Maldita polícia, odiamos essa raça. Diz Tina<sup>116</sup>, a entrevistadora *punk* que registrava o evento para o Sesc TV.

A repressão policial chegou a levar alguns *punks* jovens, os prendendo aleatoriamente, notadamente os que tinham “mais visual”. Apreenderam também a fita da filmagem que registrava o evento, a qual arrancaram de dentro da câmera. No entanto, felizmente. Antônio Bivar e a equipe do Sesc conseguiram contornar a situação indo à delegacia soltar os *punks*, conseguindo também recuperar a fita, importante documento de registro do festival, inclusive para nossa pesquisa.

Contudo, apesar desses contratemplos o festival ocorre até o fim, tendo se apresentado as 20 bandas da programação: Dose Brutal, Psycose, Ulster, Cólera, Neuróticos, M-19, Inocentes, Juízo Final, Fogo Cruzado e Desertores no dia 29 de novembro e Suburbanos, Passeatas, Decadência Social, Olho Seco, Extermínio, Ratos de Porão, Hino Mortal, Estado de Coma, Lixomania e Negligentes no dia 30 de novembro.

<sup>116</sup> Figura de destaque na cena, a qual aparece em alguns documentários sobre *punk* no Brasil, como no filme *Garotos do Subúrbio* de Fernando Meirelles, de 1982, produzido pela Olhar Eletrônico. Cantou na banda Skizitas, a primeira banda *punk* brasileira só de mulheres.

As imagens dos shows foram registradas pela equipe do Sesc, em parceria com os *punks* e foram exibidas no programa Fantástico da Globo, depois vindo a integrar o documentário *O Fim do Mundo, Enfim*, trinta anos depois, bem como o documentário *Botinada: as origens do punk no Brasil*, de Gastão Moreira. O áudio foi registrado de forma precária em *tape-deck*, vindo a ser lançado em LP posteriormente com o mesmo título do festival, contando com uma música de cada banda (exceto a banda Ulster que se recusou a participar por terem se sentido prejudicados na qualidade da gravação)

Deste modo, *O Começo do Fim do Mundo* torna-se um retrato que contém elementos que apontam para um retrato de uma época. No contexto de uma ditadura em distensão, onde a sociedade civil testa no campo da luta política, nas artes e no comportamento os limites dessa “abertura ainda lenta e gradual”, mas que comporta elementos ousados e desafiadores como os *punks*. Sendo assim, em meio à repressão policial da ditadura, o *punk* brasileiro é apresentado para a sociedade paulista e para o mundo, saindo dos guetos e periferias para as capas dos principais veículos de comunicação, tornando-se um fenômeno conhecido mundialmente.

Se no âmbito político, os *punks* se inserem em um contexto de transformações, no âmbito da classe não seria diferente. São esses filhos e filhas de operários, que se apresentam ao mundo por ironia do destino em uma fábrica desativada, transformada em um centro cultural do comércio, que muito poderão nos dizer sobre essas mudanças no tempo. Com todo seu deboche, ironia, ousadia e certo ar de desesperança, o movimento *punk* paulista pode ser entendido como uma possibilidade de ação da juventude filha de uma classe operária em desagregação.



**Figura 4** - Reportagem de 27 de novembro de 1982 (primeiro dia do festival) sobre o Festival *O Começo do Fim do Mundo*<sup>117</sup>

O próprio título da reportagem nos remete as falas presentes no capítulo a respeito da importância do festival. A ideia de levar o *punk* para além do gueto, o colocando na órbita dos fenômenos culturais da cidade para um público mais amplo. Na reportagem de Pepe Escobar percebemos uma *punk*, chamada Denize, com uma estética tipicamente punk: o preto, o moicano, um *patche* de uma banda *punk* inglesa chamada U.K. Subs, *bottons*, braceletes de arrebitos e uma maquiagem carregada (típica das mulheres *punks*). Deste modo a reportagem também parece querer apresentar a estética *punk* ao público mais amplo.

Além do título, no corpo do texto podemos notar referências a essa concepção do festival de levar o fenômeno *punk* para além do gueto, para um público mais amplo, como no trecho “Hoje e amanhã, das 14 às 18 – para todas as idades - os *punks* de São Paulo saem dos seus guetos para conversar com sua cidade, no Sesc-Pompéia”.

<sup>117</sup> Acervo pessoal de Sara da Punk Anjos.

### 3

## O DESFAZER-SE DA CLASSE OPERÁRIA: ENTRE CRISES, LUTAS E MOICANOS

### 3.1

#### O punk como fenômeno de um desfazer-se histórico

Quando o historiador inglês Eric Hobsbawm em sua obra *Bandidos*<sup>118</sup> aborda o tema do “banditismo social”, ele o descreve como um fenômeno típico de um desfazer-se: de uma sociedade agrária em desagregação para uma sociedade industrial. Para além do Cangaço brasileiro, o historiador o identifica na Itália e em diversos outros países com condições similares, onde se desenvolvem formas particulares do fenômeno. Deste modo, o historiador não compreende o “banditismo social” como algo isolado, ou fruto de um mero acaso histórico, mas o relaciona com condições econômicas e sociais que o tornaram possível. De modo geral, assim podem ser entendidos os personagens e fenômenos históricos para sua melhor compreensão, não os isolando do contexto de seu tempo e das condições coletivas que o tornam viáveis.

De mesmo modo, em certo sentido, nos parece que o nosso objeto, o movimento punk, relaciona-se profundamente com outro desfazer-se. Liga-se com certas condições sociais, políticas e econômicas do seu tempo. Trata-se de um fenômeno típico de uma sociedade urbana em certa desindustrialização: de uma classe operária industrial urbana em desagregação, da emergência de um “precariado urbano” do setor terciário como mão-de-obra hegemônica. Do mesmo modo que o Cangaço, o *punk* é filho de um desfazer-se, mas em um processo “em outra ponta”: não da sociedade agrária para industrialização, mas de uma sociedade urbana em certa desindustrialização. Sendo assim, não pode ser entendido descolado desse contexto.

Dentro dessa lógica, focando no caso do *punk* no Brasil, talvez “desfazer-se” seja a palavra que melhor possa sintetizar o contexto de sua emergência. Assim como seu paralelo londrino e estadunidense, o movimento nasce em uma conjuntura de intensas transformações no que tange ao modelo econômico, o

---

<sup>118</sup> HOBBSAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.



mundo do trabalho e reorganização produtiva. No entanto, para além dessas mudanças no mundo do trabalho nos países capitalistas do centro (E.U.A. Europa), no caso do Brasil, esse processo possui diferenças: no seu papel na divisão internacional do trabalho enquanto país capitalista periférico. Já do ponto de vista político, no caso brasileiro soma-se ainda o contexto de transição política, de uma ditadura empresarial-militar para um “regime democrático”, ou talvez, como nos aponta Marcelo Badaró em *Trabalhadores e sindicatos no Brasil*: da ditadura militar para a ditadura de mercado.<sup>119</sup>

Deste modo, todo esse contexto não se trata apenas de pano de fundo. O movimento punk brasileiro é um fenômeno típico desse desfazer-se: um filho de seu tempo, profundamente entrelaçado nele. Contêm elementos que sintetizam essa relação entre o “velho” e o “novo”, entre o operário e os “novos sujeitos”<sup>120</sup> da classe trabalhadora, entre o chão da fábrica e o trabalhador precarizado do setor terciário.

Acontece que os *punks* paulistas, apesar de um modo geral não serem mais os operários industriais<sup>121</sup>, também não pretendem ser sua antítese: estão longe de ser um anti-operário. Apesar de buscar sua identidade por vezes por meio da suburbanidade (como vimos no capítulo 1 e 2) e não necessariamente por meio do trabalho, da fábrica, há uma profunda identificação, tanto nos zines como nas canções, com a classe operária, certo enraizamento nela. Se não são majoritariamente operários industriais<sup>122</sup>, assim como eles os punks se veem como trabalhadoras (como perceberemos em nossas entrevistas).

Contudo, ao falar em um certo desfazer-se precisamos ter cuidado. Aqui, da mesma forma que nos explica Thompson em *Costumes em Comum*, não existem “extremos puros” que se sucedem. Com essa ideia de “desfazer-se”, não queremos dizer que a classe operária industrial deixou de existir, ou mesmo que deixará, mas sim que estamos em um processo desde 1970 de certo desfazer-se dela, de certa desindustrialização, da emergência de outras formas

<sup>119</sup> MATTOS, Marcelo Badaró. *Trabalhadores e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro, Vício de Leitura, 2002.

<sup>120</sup> Novos entre aspas, novos enquanto força hegemônica no mercado de trabalho, mas obviamente presentes. desde muito antes no mundo do trabalho brasileiro.

<sup>121</sup> Em sua maioria não são. Contudo existem as exceções, como no caso dos punks do ABC paulista, majoritariamente operários.

<sup>122</sup> Veremos a especificidade do movimento *punk* do ABC. Ainda nos anos 80 a maioria desses punks ainda eram “operários do chão de fábrica”, metalúrgicos, como veremos nas entrevistas mais para frente.

de trabalho como hegemônicas.

Deste modo, para entender esse contexto histórico, do desfazer-se e de um refazer-se da classe, onde o *punk* se insere, será preciso ampliar um pouco nossas lentes. Compreendermos um pouco dos debates da conjuntura internacional e nacional. No âmbito do trabalho, pensar em como a crise capitalista dos anos 70/80 afeta diretamente a estruturação do mundo do trabalho e da classe trabalhadora a nível global. De como as crises cíclicas do capitalismo, como nos diria Marx, afetam diretamente (não sem resistência) a estrutura da classe trabalhadora. Refletir, a nível local, como a crise capitalista afeta e “causa” a reestruturação da classe trabalhadora no Brasil, em especial em São Paulo.

Ainda a nível nacional, pensar o contexto de transição da política econômica: entre a falência do projeto desenvolvimentista autoritário da ditadura, para o projeto neoliberal presente na Nova República. Pensar o *punk* dentro de toda essa conjuntura, como um sujeito que emerge em um contexto de novas lutas, do Novo Sindicalismo.

### 3.2

#### **A conjuntura internacional: adeus ao proletariado?**

No livro III d’*O Capital*, Marx nos explica que as crises<sup>123</sup> do capitalismo não são um ponto fora da curva, mas fazem parte da própria lógica do sistema. São as contradições internas, inerentes do próprio capital que produzem, de forma cíclica, de tempos em tempos, essas crises. Mais do que isso, em Marx, essas crises não são somente inerentes ao sistema, mas são essenciais para a sua reprodução, sua expansão. Sendo assim, uma crise pontual pode ser controlada, atenuada, superada, mas outra a sucederá. Em Marx a única forma de superar a lógica das sucessivas crises capitalistas é superando este sistema econômico, numa crise final do capitalismo.

Em contrapartida, a classe dominante tenta rearticular e reorganizar as forças produtivas, visando superar essas crises nos marcos do capitalismo,

<sup>123</sup> Para ser mais preciso, Marx refere-se a três tipos de crise do capitalismo: a crise cíclica (a qual abordamos mais diretamente no trecho), a crise estrutural (a contradição entre o desenvolvimento das forças produtivas e a produção de uma massa de despossuídos) e a crise final (a crise que traria a superação do sistema capitalista pelo comunismo).

mantendo ou ampliando a taxa de lucro. Deste modo:

“Nenhum capitalista emprega um novo método de produção, por mais produtivo que seja ou por mais que aumente a taxa de mais-valia, por livre e espontânea vontade, tão logo ele reduza a taxa de lucro”<sup>124</sup>

Sendo assim, essa é uma necessidade da lógica inerente do capital: alterar o seu método de produção visando à maximização da taxa de lucro, conseqüentemente, de tempos em tempos, pressionando também por uma alteração na composição da classe trabalhadora. Tudo isso dentro de uma lógica dialética. De uma resultante entre a necessidade de reorganização capitalista e as lutas e resistências da classe. (as lutas que varreram boa parte do globo em 1968, por exemplo). Essas lutas da classe, por sua vez, dialeticamente também podem gerar tensões e impasses para os capitalistas. Deste modo, os diferentes modelos de produção industrial: taylorismo, fordismo, toyotismo devem ser lidos dentro desse contexto: de crises, lutas, agências, resistências.

No artigo *Estado, capital, trabalho e organização sindical*, o autor entende que a classe trabalhadora passa por constantes processos de transformação, intimamente ligados a lógica de acumulação do capital. Para Edmundo Fernandes Dias ocorre a:

(...) necessidade da reestruturação permanente do capital. Sempre que a crise do capital - "contradição em processo" - atinge limites que coloquem em risco o processo de sua valorização e acumulação faz-se necessário reconstruir o bloco histórico presidido por ele e, em especial, reconstruir as classes trabalhadoras de maneira a articulá-las com a totalidade do processo capitalista (...).<sup>125</sup>

Para o autor, a classe trabalhadora vive um constante processo de construção e reconstrução. Nesse sentido podemos entender todo esse processo de reorganização das classes e do mundo do trabalho inserido dentro de um contexto mais amplo: da crise capitalista e necessidade de reorganização do capital.

Corroborando a tese da crise cíclica do capitalismo em Marx e a ideia de constante reconstrução da classe trabalhadora, poderíamos citar, passando pela crise de 1929, inúmeras crises capitalistas e suas conseqüentes mudanças

<sup>124</sup> MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política* - L. III, t. 1, p. 198). São Paulo: Abril Cultural, 1984.

<sup>125</sup> DIAS, Edmundo F.; BOSI, Antônio. *Estado, capital, trabalho e organização sindical: a (re) construção das classes trabalhadoras no Brasil*. Outubro, n. 12, 2005

geradas no mundo do trabalho. No entanto, no caso do nosso objeto, o movimento *punk*, ele se relaciona diretamente com uma crise específica: a crise capitalista dos anos 70/80 e a consequente desindustrialização que atinge parte do mundo capitalista, em especial os países capitalistas “desenvolvidos”.

Acontece que com o advento da indústria automobilística e de toda uma gama de atividades ligadas ao uso de combustível, uma fonte de energia tornou-se central para economia capitalista desde meados do século XX até os dias atuais: o petróleo. Passando atualmente pela crise na Venezuela e todo interesse estadunidense pelas jazidas de petrolíferas desse país, pelas constantes crises no Oriente Médio e até mesmo pela atual crise no estado do Rio de Janeiro, notamos toda uma tensão geopolítica derivada do interesse por esse “outro negro”. Dos anos 80 até os dias atuais, por exemplo: guerras no Golfo, no Iraque, Irã, acirramento da questão Palestina, etc. A busca pelo petróleo tornou-se uma ambição constante para os países capitalistas centrais, Europa e Estados Unidos, sendo ele ao mesmo tempo um recurso natural não renovável (como se sabe desde 1973) e uma fonte de energia geradora de lucros estratosféricos, tendo seu subproduto, o plástico, também presente em diversas mercadorias comercializadas em todo globo.

A contradição fundamental é que, apesar da economia dos países capitalistas centrais da Europa e dos Estados terem o petróleo como principalmente fonte de energia, por outro lado, a maior parte da produção de petróleo é concentrada no Oriente Médio. Deste modo, as primeiras crises do petróleo estão diretamente ligadas às disputas entre o Ocidente e Oriente. A crise de 1948, ligadas às tensões decorrentes da criação do estado de Israel, a crise de 1956 ligada diretamente a nacionalização pelo Egito do canal de Suez e a crise de 1967 relacionada à Guerra dos Seis dias. Todas essas abalaram os preços do petróleo, porém sem repercussões tão profundas e estruturais quanto à crise de 1973.

Em 1973, tentando recuperar o território perdido na ofensiva israelense de 1967, uma coalização de países árabes, liderados por Egito e Síria, avança sobre Jerusalém, no que ficou conhecido como a guerra do Yom Kippur. Com o apoio dos Estados Unidos, Israel vence o conflito e avança ainda mais sobre as áreas palestinas. Em resposta os países árabes organizados na OPEP (Organização dos países produtores de petróleo) diminuem pela metade a produção de

petróleo e aumentam o preço em 400%. Os preços nominais subiram de 3 para 12 dólares por barril (a preços atuais, de 14 a 58).

O resultado é escassez de combustível generalizada no mercado mundial, em uma crise que afeta todo o mundo capitalista diretamente. No Brasil, por exemplo, essa crise marca o fim do chamado “milagre econômico” da ditadura empresarial-militar brasileira, colocando em xeque o modelo de desenvolvimentismo autoritário do período. Já em 1979 ocorre uma nova crise relacionada à Revolução Iraniana e a guerra entre Irã e Iraque, a qual reduz drasticamente a produção de petróleo desses dois grandes produtores. A todo esse cenário, o capital reage buscando novas formas de organização e novos métodos produtivos, impactando drasticamente a configuração do mundo do trabalho, visando à ampliação ou ao menos a manutenção das antigas taxas de lucro.

Deste modo, como nos aponta Ricardo Antunes<sup>126</sup>, o modelo clássico de empresa taylorista/fordista, com milhares de trabalhadores executando cada qual uma única função, com maquinário pesado, o qual foi imortalizado na crítica de Chaplin no filme *Tempos Modernos* sofrerá uma profunda transformação. Surge o conceito de “empresa enxuta”, a qual produz o mínimo possível, com o mínimo de operários, cada qual podendo ser empregado na execução de diferentes tarefas. Que somente produz segundo a demanda, a qual se desmembra em várias unidades, interligadas por um sistema que a revolução da microeletrônica proporcionou.

Dentro desse conceito, de “corte de gasto” e “esforço mínimo”, de “dividir tarefas”, de se possível transferir para outras empresas certas funções é que estão as raízes da estrutura atual do mundo do trabalho<sup>127</sup>. A realidade social desenvolve-se no aprimoramento da política de flexibilização e da terceirização capitalistas, muito debatidas nos dias atuais, mas com raízes nesse período. Para garantir essa “empresa flexível” é necessário para o capital produzir um “trabalhador flexível” com consequente quebra dos direitos trabalhistas e sociais. Deste modo, esse período marca também a crescente hegemonia neoliberal como alternativa econômica. Segundo Hobsbawm:

---

<sup>126</sup> ANTUNES, Ricardo. ADEUS AO TRABALHO? ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

<sup>127</sup> Idem.

(...) a ideologia neoliberal passou a tomar conta do debate econômico, apresentando-se como única alternativa à deterioração que se tornava evidente em diversas regiões do globo com a ampliação da pobreza, do desemprego em massa e da redução do ritmo do crescimento econômico (com exceção de alguns países asiáticos de industrialização recente).<sup>128</sup>

Sendo assim, as questões que serão aprofundadas posteriormente com as políticas neoliberais, terão raízes nesta crise dos anos 70: flexibilização, terceirização, “estado mínimo”. O argumento é o da recuperação da economia, “da modernização”, de se adequar aos novos tempos: mas a prática é o aumento do desemprego e a perda de direitos para os trabalhadores.

Não por acaso no período posterior a crise, há um ascenso de governos neoliberais: Pinochet (Chile), Margareth Thatcher (Inglaterra), Ronald Reagan (Estados Unidos), como um tipo de política econômica mais adequada aos interesses da classe dominante do período.

Em certo sentido, é a falência do modelo de *Welfare State*, não mais compatível com o modelo vigente econômico, com a estrutura do mundo do trabalho. Não será mais possível reviver uma “era de ouro”, do pleno emprego, nem mesmo nos países capitalistas centrais (Europa e E.U.A.). Como nos explica Hobsbawm: os empregos perdidos com a crise, não serão mais recuperados quando “as coisas melhorarem”, ou seja, não será mais possível solucionar os problemas da crise do capital nos marcos de um plano tal qual um *New Deal* de Roosevelt. Não será possível “esperar o bolo crescer para depois dividi-lo”, embora essa retórica seja uma constante para tentar ludibriar a classe trabalhadora. Segundo Hobsbawm:

“Os anos 1970 iniciaram uma era em que as atividades produtivas se tornaram cada vez mais automatizadas, ao mesmo tempo em que os trabalhadores eram jogados para fora de seus empregos. Dessa forma, o crescente desemprego no último quarto do século XX se tornou estrutural: ao mesmo tempo em que a produtividade aumentava em decorrência da capacidade de novas máquinas, a mão de obra era dispensada de forma definitiva, ou seja, os empregos perdidos não retornariam jamais.”<sup>129</sup>

Desmorona a ideia keynesiana, segundo a qual seria possível, por meio da recuperação das empresas, aumentar o poder de consumo da classe trabalhadora

<sup>128</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, p. 399, 2010.

<sup>129</sup> Idem.

e gerar pleno emprego. Esse modelo já não será mais adequado aos interesses capitalistas. O desemprego estrutural é algo intrinsecamente ligado à nova conjuntura, na qual a necessidade da mão-de-obra operária é bem menor e a revolução microeletrônica possibilitou avanços tecnológicos que possibilitaram a automação. Ou seja, muitas tarefas que antes eram executadas por diversos operários, agora serão executadas por máquinas.

Dentro desse contexto, se por um lado temos a diminuição numérica brusca dos “operários industriais clássicos”, envolvidos diretamente no setor produtivo, por outro temos um “boom” do chamado setor de serviços, tornando-se então a forma hegemônica de trabalho tal qual nosso mundo atual: trabalhadores do comércio em geral (office-boy, motoboy, telemarketing), prestadores de serviço (trabalhadores da educação, garis, etc...), entre outros. Novas formas de desenvolvimento do capital, nova constituição da classe trabalhadora. Um cenário de desemprego em massa, corte de gastos, corte de direitos, aprofundamento da instabilidade, no entanto possibilitando a maximização dos lucros da classe dominante.



**Figura 5** - Gráficos da curva ascendente do setor de serviços.

No gráfico anterior podemos vislumbrar essa modificação profunda na configuração do mundo do trabalho nos países capitalistas centrais. No primeiro gráfico o despencar dos empregos da manufatura pela porcentagem de sua participação no PIB, tendo o final dos anos 70 como ponto de inflexão. Já no segundo, observamos um crescente aumento do setor de serviços nesses países, também tendo o final dos anos 70 e início dos 80 como inflexão, só que em um processo ascendente.

Dentro dessa nova conjuntura, de uma profunda mudança na classe trabalhadora, diversos intelectuais debruçaram-se sobre essa nova realidade. No entanto, talvez sobre esse tema, nenhuma obra tenha tido maior impacto nos debates sobre classe do que *Adeus ao proletariado?* de André Gorz (1982). Sua tese central é a do fim da centralidade do trabalho. Deste modo, tem sua ruptura com a perspectiva marxista de reconhecimento do proletariado como sujeito revolucionário, desenvolve a perspectiva de abolição do trabalho, a visão da impossibilidade de substituir a racionalidade capitalista por uma racionalidade socialista, as quais irão impactar profundamente os debates sociológicos no Brasil e no mundo. Gerarão acalorados debates, em especial na esquerda.

O autor em questão foi um dos expoentes da chamada *Nova Esquerda* dos anos 60, chegando a escrever na revista *Les Temples Modernes* de Sartre, sendo bastante influenciado por Marx, pelo existencialismo e principalmente pelo pensamento de Marcuse na discussão dos “novos sujeitos revolucionários”. A obra em questão, no entanto, trata de sua ruptura com o marxismo e com o socialismo.

Para nossa pesquisa, Gorz é um pensador interessante, pois formula teorias em dois momentos: tanto no pós guerra: momento em que a classe operária atinge uma relativa melhoria de suas condições de vida nos países capitalistas centrais: “pleno emprego”, aumento do poder de consumo, etc. (auge do *Welfare State*), bem como no seu “oposto”: momento no qual essa classe operária está em franca desagregação, colocando em xeque novamente o papel transformador dessa classe, no entanto por caminho distinto.

O pensamento de Marcuse nos parece bastante relevante nesses debates, pois não exerce influência somente em Gorz, mas na juventude dos anos sessenta, tornando-se uma espécie de porta-voz intelectual das rebeliões estudantis do maio de 68, contra a guerra do Vietnã e da chamada contracultura.



Para Marcuse a sociedade afluenta, industrial e do consumo, transforma o ser humano em uma máquina. A máquina controlando o ser humano e não o contrário: tornamos-nos máquinas de consumir. A cultura de massa produz falsas necessidades, produzindo uma falsa sensação de liberdade, mas na prática produzindo homens “unidimensionais”, iguais, padronizados.

Essa sociedade afluenta, do consumo e da abundância, consegue também cooptar a classe operária, o sujeito revolucionário de Marx e dar certos benefícios que irão abafar o seu potencial revolucionário. Nesse sentido é que Marcuse nos diz que é preciso buscar novos sujeitos: índios, mulheres, negros, homossexuais, marginais, estudantes. Faz uma interpretação de Marx de que são aqueles que não tem nada a ganhar com o sistema, que possuem um potencial revolucionário de transformação: não enxerga esse potencial na classe operária que estaria mais interessada em “casa de veraneio”.

Já o pensamento de Gorz pode ser dividido em dois momentos: nos anos sessenta e seu trabalho posterior a *Adeus ao proletariado?* (1982), seu ponto de inflexão epistemológica. Ainda nos 60, em obras como *Estratégia Operária e Neocapitalismo* (1968) e *O Socialismo Difícil* (1968) assim como outros intelectuais da época, Gorz repensa o papel da classe operária, entendendo o novo momento histórico, pensando em novas táticas para o movimento sindical. No entanto, sem abandonar a perspectiva marxista da centralidade do trabalho, da viabilidade do socialismo e da possibilidade de uma libertação por meio do trabalho.

Já em *Adeus ao proletariado?* (1982) diante da nova configuração do trabalho, já descrita anteriormente, rompe com a ideia de centralidade do trabalho como formador do sujeito e defende a concepção de libertação não por meio, mas do trabalho. Para Gorz, a nova conjuntura colocou em xeque uma tese central de Marx: a de que o desenvolvimento das forças produtivas levaria ao acirramento da luta de classes e pôr fim ao socialismo. Não se trata mais de mobilizar o proletariado para acabar com as classes, mas sim de mobilizar os “não trabalhadores” para a uma abolição do trabalho.

Gorz entende ser necessário romper com o sujeito revolucionário de Marx, não consegue conceber que seja possível ao proletariado, em número cada vez mais reduzido (para ele em vias de extinção em virtude da automação) e cada vez mais disperso, “tomar os meios de produção” e substituir a

racionalidade capitalista por uma racionalidade socialista.

Diferente de boa parte da tradição marxista, na obra em questão, enxerga o trabalho como algo negativo, resgatando a sua origem etimológica do “tripalium”, um instrumento de tortura. Segundo Gorz:

“Trabalho (que, como se sabe, vem de tripallium) hoje em dia designa praticamente apenas uma atividade assalariada. Os termos trabalho e emprego tornaram-se equivalentes: o trabalho não é mais alguma coisa que se faz, mas algo que se tem.”<sup>130</sup>

Para ele, é preciso buscar outra racionalidade do trabalho, nem capitalista e nem socialista, nem na automação do desemprego em massa e nem na libertação por meio do trabalho. Em Gorz, a única emancipação possível é buscar um sujeito da mudança em uma “não-classe” e no “não trabalho”, justamente naqueles e naquelas que estão fora desse proletariado. Segundo ele:

A lógica do Capital nos conduziu ao limiar da liberação. Mas esse limiar só será transposto por uma ruptura que substitua a racionalidade produtivista por uma racionalidade diferente. Essa ruptura só pode vir dos próprios indivíduos. (...) Apenas a não-classe dos não-produtores é capaz desse ato fundador; pois apenas ela encarna, ao mesmo tempo, a superação do produtivismo, a recusa da ética da acumulação e a dissolução de todas as classes<sup>131</sup>.

Advoga assim não o socialismo, mas a concepção de abolição do trabalho. Se existe algum tipo de teleologia ou utopia em Gorz, ela não é a do poder dos trabalhadores, pelo contrário. Para ele não é mais possível ao mundo “marchar para o comunismo” por meio do poder proletário, mas enxerga outra possibilidade de mudança no sentido inverso: na tese da abolição do trabalho.

(...) a abolição do trabalho é um processo em curso e que parece acelerar-se. Para cada um dos três principais países industrializados da Europa Ocidental, institutos independentes de previsão econômica estimaram que a automatização irá suprimir, no espaço de dez anos, entre quatro e cinco milhões de empregos, a menos que haja uma revisão profunda da duração do trabalho, das finalidades da atividade e de sua natureza.<sup>132</sup>

Em Gorz é possível pensar em reverter a lógica da automação capitalista. A viabilidade de uma sociedade do tempo livre, com uma automação voltada para libertação do tempo e não como uma geradora de uma massa de excluídos

<sup>130</sup> GORZ, A. Adeus ao proletariado. Rio de Janeiro: Forense, p. 9-10. 1982.

<sup>131</sup> GORZ, A. Adeus ao proletariado. Rio de Janeiro: Forense, p. 9-10, 1982.

<sup>132</sup> Idem.

desempregados. Uma automação que seja usada para reduzir a jornada de trabalho e que a renda mínima<sup>133</sup> (renda social garantida) seja gradativamente desvinculada do trabalho.

Durante um bom tempo, em especial na sociologia brasileira, as teses de Gorz foram bem aceitas, no entanto posteriormente, uma boa parcela de intelectuais repensa o papel da classe sem romper com uma perspectiva da centralidade do trabalho, como Ricardo Antunes, Ruy Braga, fazendo duras críticas às teses de Gorz.

Na obra de Ricardo Antunes *Adeus ao trabalho*<sup>134</sup>? Uma resposta direta ao livro de Gorz, podemos notar um importante contraponto as teorias do fim da centralidade do trabalho. Em Antunes e em outros intelectuais a tese de Gorz é equivocada por uma série de motivos. O central é que sua tese é eurocêntrica, por tomar a realidade europeia como a da totalidade da classe trabalhadora internacional, visto que na Ásia e na América-latina o processo desenvolveu-se de forma diferenciada (no caso da Ásia, por exemplo, houve um aumento do setor industrial)<sup>135</sup>.

No caso do Brasil, por exemplo, Ruy Braga<sup>136</sup> defende que diferente dos países centrais no pós-guerra, os benefícios de um estado de bem-estar-social nunca atingiram a maioria dos trabalhadores das industriais brasileiras, sendo a maioria de trabalhadores industriais pertencentes a um “precariado industrial”. Para Ruy, a diferença é que nos anos 80, após a crise, boa parte do precariado “migra para o setor de serviços” e se torna a força de trabalho hegemônica (mais para frente discutiremos, ainda no capítulo 2, a questão do caso brasileiro em relação a divisão internacional do trabalho.)

Em Antunes<sup>137</sup>, a classe trabalhadora, o proletariado não está se extinguindo, pelo contrário. Em Antunes o conceito de proletário é estendido para além do setor industrial. Nesse sentido, pelo contrário, se considerarmos o aumento drástico na ascendente do setor de serviços (como no gráfico anterior),

<sup>133</sup> Essa concepção influenciou o deputado Eduardo Suplicy no seu projeto de lei “renda básica da cidadania”.

<sup>134</sup> ANTUNES, Ricardo. *ADEUS AO TRABALHO?* Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

<sup>135</sup> ANTUNES, Ricardo. *ADEUS AO TRABALHO?* ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011

<sup>136</sup> BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

<sup>137</sup> ANTUNES, Ricardo. *ADEUS AO TRABALHO?* ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011

na verdade o que está ocorrendo é um aumento do proletariado, no entanto do proletariado do setor terciário. Nesse sentido, a nova conjuntura, não aponta para o fim do trabalho, mas automação industrial, Nos empurra para outra realidade: um deslocamento do proletariado da indústria para o setor de serviços e seu aumento exponencial em quantitativo, não fazendo sentido pensar em fim da centralidade do trabalho ou que o mesmo caminha para ser abolido.

Em contraposição ao conceito de “não classe” elaborado por Gorz, Antunes produz, utilizando Marx e Lukács, uma outra concepção: a da classe-que-vive-do-trabalho<sup>138</sup>. Em Antunes, essa classe que seria um sujeito transformador. São todos aqueles e aquelas da classe trabalhadora, incluindo “o que sobrou” do proletariado industrial e esses “novos sujeitos”. Em Marx, o proletariado é justamente a classe que vende sua força de trabalho, não tendo outra maneira de sobreviver, em troca de um salário.

No entanto, acontece que na época de Marx, século XIX, esse papel na Europa, era cumprido majoritariamente pelo proletariado industrial, sendo hoje uma nova realidade, é necessário formular pensando nas condições históricas atuais. Deste modo, em diversos intelectuais, como em Antunes, é possível formular um conceito de proletariado<sup>139</sup> adequado à nova realidade.

De fato, em nossas entrevistas, indagaremos nossos interlocutores, participantes do movimento *punk* paulista dos anos 80 a respeito dessa transição na constituição da classe trabalhadora, entendendo o movimento *punk* como um reflexo dessa extensão do conceito de proletariado, bem como sua expansão para o setor terciário da nova conjuntura do trabalho. Por outro lado, sabemos que não existem pesquisas sociológicas, antropológicas ou históricas que tenham feito um levantamento mais detalhado do perfil de classe desses jovens e desse modo, através dessas entrevistas e de outras fontes documentais, tentaremos preencher essa lacuna. Com a palavra os *punks* da Carolina *Punk*, *Punkids* e *Punk Anjos*.

<sup>138</sup> Idem.

<sup>139</sup> No entanto, esse entendimento do alargamento do conceito de proletariado, não é consenso dentro da própria esquerda. Alguns setores, mais ortodoxos, advogam a primazia do proletário industrial por este estar diretamente envolvido na produção e ter um poder de pará-la. No entanto, a recente greve dos caminhoneiros nos aponta que existem diversos meios de parar a produção mesmo não sendo do setor produtivo. Táticas como bloqueios de rodovias e ferrovias, por exemplo, são um exemplo disso.

### 3.3

#### Office-boys, recepcionistas, desempregados e metalúrgicos em fúria. Carolina Punk, Punkids e Punk Anjos como uma revolta dos de baixo

##### 3.3.1

##### Carta à Gurgel

“E aí, Gurgel? Como é? Continua desempregado? Estou dando um trampo numa metalúrgica chamada Arpra que fica na Rua Marechal Malet, 91, se estiver afim apareça por lá, eles não pagam muito, mas é melhor que nada.(...)”<sup>140</sup> (Carlos/Santo André em correspondência à Gurgel/ Núcleo de Consciência *Punk*/São Paulo,1986)

“Apesar da repressão da polícia, das próprias famílias e da sociedade em geral, a quantidade de *punks* vem crescendo na mesma proporção em que decresce o nível de vida, aumenta o desemprego e a degradação social nas grandes metrópoles. Em S.Paulo já estariam chegando aos 3 mil, 1500 no ABC e cerca de 2 mil no Rio.”<sup>141</sup> (Relatório. SNI, 1983)

Ainda que não internacionalmente, por vezes os antagonistas de um movimento político cultural podem nos dar preciosas pistas sobre o mesmo. Deste modo, ainda que possivelmente à contragosto da agência de inteligência, o mapeamento do SNI nos diz alguns fatores que nos parecem relevantes sobre o *punk* no Brasil. O primeiro que nos salta aos olhos é o interesse do órgão no movimento. Como visto anteriormente, os *punks* foram mapeados em diversos momentos pela agência nos anos 80, seja por questões morais (drogas, delinquência juvenil) desde 1982 ou questões mais políticas como de 1983 em diante (relação com movimentos e correntes de luta contra a ditadura). Sendo assim, parece que a própria repressão política compreendeu a dimensão política do *punk*, em certo sentido, como uma ameaça.

O segundo fator relevante é que salvo possíveis imprecisões, é fato que o movimento *punk* brasileiro cresceu vertiginosamente de 1978 até 1983, como nos aponta o trecho do relatório que inicia essa parte do trabalho. De pequenas gangues de bairro em 1978, ele se expande espacialmente e numericamente, formando uma rede de comunicação que circula por diversos pontos do país.

O terceiro fator e não menos importante, é que, até mesmo o SNI, que

<sup>140</sup> Acerco *punk* CEDIC, caixa 2.

<sup>141</sup> SERVIÇO Nacional de Informação. Centro de informações da Aeronáutica, Relatório 7, 1983. In. Acervo Antônio Carlos Oliveira.

outrora em seus relatórios iniciais (1982) ligava o *punk* à uma simples “rebeldia infantil” ou a “delinquência juvenil” reconhece a relação do fenômeno *punk* com a conjuntura política, com a crise econômica e com a questão de classe, em especial no trecho citado nesse relatório de 1983.

Sendo assim, dentro do âmbito de nossa discussão central referente à classe, iniciamos essa parte de nosso trabalho também com um trecho de uma correspondência que nos parece emblemático. Um *punk* metalúrgico de Santo André que trabalhava em uma fábrica chamada Arpra (hoje falida<sup>142</sup>) na zona leste de São Paulo, em correspondência com um *punk* desempregado da cidade São Paulo, oferecendo emprego a este último.

A complexa rede de comunicação formada pelos *punks*, analisadas por nós em centenas de cartas presentes no arquivo de CEDIC, que vão de 1982 até 1988, nos permite compreender sobre a composição de classe desses jovens. São diversas as correspondências que dialogam e confirmam uma constante no perfil desses *punks*. São cartas de diversos estados (São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Rio de Janeiro, Amazonas, Belo Horizonte, Mato Grosso). Nas quais os *punks* trocam *zines*, informativos, fitas k7, jornais.

O grande número de cartas nos trouxe uma fonte riquíssima, na qual a grande quantidade de material é explicada pela própria dinâmica da cultura *punk*. Como afirma Antônio Carlos Oliveira “o intuito não é a competição, mas sim a divulgação”<sup>143</sup> Deste modo, o objetivo central é a solidariedade e ampliar a rede de distribuição, seja por correspondência ou presencialmente.

Nesse sentido, Carlos, nosso *punk* metalúrgico, além de oferecer emprego, faz uma proposta de distribuição solidária: “Agora eu quero pedir uma coisinha, que vocês me mandem um jornalzinho cada vez que fizerem um. Em troca eu tiro alguns xerox e passo adiante, assim vocês podem ficar mais popular.”<sup>144</sup>. Deste modo a informação circula, se amplifica, se socializa. Essa preocupação não por acaso, mas é uma questão que nos parece inerente à dinâmica das relações produzidas pelo próprio movimento: uma socialização de

<sup>142</sup> DIÁRIO da Justiça Eletrônico. Caderno Editais e Leilões. Publicação Oficial do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Disponibilização: Terça-feira, 13 de Novembro de 2012.

<sup>143</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*, Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

<sup>144</sup> Correspondência de Carlos ao NCP. In. Acervo CEDIC, caixa 2.

informação solidária e independente.<sup>145</sup>

Além disso, toda essa rede de circulação independente<sup>146</sup> é perpassada pela dimensão de classe. Deste modo, os *punks* estabelecem outras formas solidárias de circulação que levam em conta sua classe e seu baixo poder aquisitivo. “Gostei do teu *zine*, quando puder me mande mais. Estou mandando poesias e uma contribuição em selos”<sup>147</sup>. Em muitas cartas, os *punks* pedem que se mande os selos de volta (uma maneira de “burlar” os correios) ou que se mande selos novos. Para os *punks* enquanto trabalhadores pobres, ou trabalhadores desempregados, o selo tinha um custo muito alto e dessa forma, por meio dessa estratégia poderiam economizar, viabilizar a rede de comunicação.

Além disso, nessas cartas e *zines* enviados é uma constante a divulgação de outros endereços de outros *zines* e endereços de *punks*, visando ampliar cada vez mais a rede de divulgação de materiais e contatos. Desta forma, muitos antes do advento das redes sociais, os *punks* buscavam estratégias (para usar um termo atual) de “viralizar” informação. Deste modo: “quem estiver interessado em adquirir discos nacionais e internacionais, fitas camisetas”<sup>148</sup> pode procurar os endereços listados<sup>149</sup>. Desta maneira, por meio desses mecanismos de divulgação e de troca, os *punks* vão fazendo circular informações sobre o que ocorre em termos de produção também em outras partes do mundo<sup>150</sup>. Sendo assim, dentro de toda essa rede, com todos esses elementos, podemos conhecer também mais precisamente os bairros e regiões de onde esses *punks* moravam, elemento relevante no mapeamento do perfil de classe social.

O perfil geral<sup>151</sup> são os bairros periféricos, regiões mais pobres e mais

<sup>145</sup> Independente da mídia corporativa, das grandes gravadoras, das revistas, da TV, circulam *zines*, lps, demo-tapes, poesias, jornais, informativos, manifestos.

<sup>146</sup> Independente no sentido da nota anterior.

<sup>147</sup> Correspondência de Klaus Marat ao NPC. In: Acervo *punk* CEDIC, caixa 2.

<sup>148</sup> FANZINE *Anti-sistema* número 3, 1985. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira.

<sup>149</sup> No *Zine Anti Sistema* 4, por exemplo, temos 10 endereços na página final: Loja Vaticano (endereço da loja e endereço para correspondência). Endereço das bandas Garotos Podres, Lobotomia, Vírus 27, Juízo Final e das gravadoras: Ataque Frontal e New Face Records. Além dos *zines* Revolta Suburbana, e *Zine* Caos, e do endereço do próprio Anti-Sistema.

<sup>150</sup> “Estou lhe mandando alguns materiais. Segue: reportagem do Estadão sobre som *punk*, xerox de capa do compacto da banda Malinhead (alemã), xerox da capa do compacto da banda Varaus (finlandesa), xerox de montagem com bandas japonesas e o *zine anti sistema* 1 e mais os meus *zines*: 2 Formol n3, 2 Formol n2 e 1 União e Conscientização. Valeu pelos seus *zines*. (COIMBRA, correspondência de 16/01/1986) In: Acervo *Punk* CEDIC, caixa 1.

<sup>151</sup> Obviamente este fato tem suas exceções. Sabemos que há depois de 82 uma gradativa aproximação da classe média universitária com o *punk* (Ira!, Mercenárias). No entanto, ainda

proletárias das grandes cidades. (No caso de São Paulo, por exemplo, a zona norte, leste e ABC paulista. No caso do Rio de Janeiro a baixada fluminense, destacando-se bairros dos municípios de Caxias e Nova Iguaçu e o bairro de Campo Grande na zona oeste). Deste modo, entendemos que a questão espacial<sup>152</sup> é um elemento relevante enquanto componente constitutivo de classe. Levando em conta o processo histórico brasileiro, iniciado no século XX, de expulsão dos pobres dos centros urbanos.

Dentro de todo esse arcabouço, confrontando nossas fontes orais com todo esse material de correspondências, bem como com outras fontes documentais (fanzines, carteiras de trabalho, informativos) pudemos investigar um pouco mais a fundo essas dimensões de classe, estabelecer relações, checar fatos citados pelas fontes.

Poderíamos citar tantas outras frases na epígrafe desse texto, no entanto, a carta à Gurgel sintetiza bem o que queremos abordar: as diversas nuances de uma mesma dimensão de classe. Nela estão presentes elementos recorrentes em nossa pesquisa: o operário industrial e o subemprego ou desemprego. Nela estão representadas demarcações de classe e espaço importantes em nossa pesquisa: o ABC e a periferia da cidade de São Paulo. Aparece também uma certa aparente tendência a desindustrialização, visto que a Arpra, conhecida pela sua produção de carrinhos em miniatura já não existe mais nos dias de hoje.

Soma-se a isso, importantes pistas sobre o caso brasileiro industrial (diferente do Europeu) e pistas para sua “não idealização” como um lugar de estabilidade e bons salários relativos (como no caso dos estados de bem-estar social da Europa antes da crise de 1979). Caminhos que na verdade parecem aproximar o proletariado industrial do ABC (dentro da ideia de Ruy Braga de

---

assim, as redes de comunicação nos parecem “dominadas” por esse perfil mais proletário dos *punks* no decorrer dos anos 80 (como na rede de cartas do NPC). Nos parece, que apesar de determinadas bandas vindas do *punk* e da classe média terem tido destaque midiático (Legião Urbana, Capital Inicial), em termos quantitativos o *punk* sempre se manteve mais forte nas periferias e bairros populares. Até mesmo pelas nossas experiências no *punk* carioca, (95/ 98). A cena que surge no início dos 80 em Campo Grande, ainda era majoritariamente formada por *punks* suburbanos e da Baixada em 98, como talvez ainda seja até hoje. Na minha experiência, na turma da *Punks* RJ, durante muitos anos, podia-se contar nos dedos os *punks* que vinham da zona sul, sendo alguns deles moradores de favelas da zona sul. Sendo que essa turma de *punks* tinha cerca de 100 pessoas ou mais e era na época a maior do RJ.

<sup>152</sup> PINTO, Marina Barbosa. *Questão Habitacional como Expressão da Questão Social na Sociedade Brasileira*. in. Libertas, Juiz de Fora, v.4 e 5, n. especial, p. 92. dez/ 2004, Disponível em: <http://www.ufjf.br/nugea/files/2010/09/Artigo>. Acesso em: 20/4/2019.



um precariado industrial) do precariado urbano da cidade de São Paulo. Deste modo, se levamos em conta a aparente instabilidade também no trabalho do nosso *punk* metalúrgico da carta (o fator surpresa com a novidade de um novo e recente trabalho) e sua indicação de baixos salários (“melhor do que nada”), talvez os *punks* do ABC industrial estejam bem mais próximos do que se possa imaginar.

Investigamos basicamente em nosso campo três grupos do Estado de São Paulo: a Carolina *Punk* (zona norte), A *Punkids* (zona leste) e Os Anjos de São Bernardo do Campo (ABC) Todos eles participantes do movimento de primeira hora no Brasil. Em comum em seus relatos, o marco do ano de 1978: ano em que suas respectivas “gangues de rockeiros” descobriram o movimento e transicionaram para o *punk*.

Interessante que mesmo sem nenhum contato entre si, sem conhecer uns aos outros. Todos eles isoladamente, sem conhecer qualquer outros *punks*, nos relatam experiências paralelas e similares “transformando-se” de rockeiros em *punks* nos idos de 1978. Esse elemento de simultaneidade dificulta, por exemplo, estabelecer com precisão onde o *punk* teria surgido primeiro em São Paulo<sup>153</sup> Essa primeira fase, das gangues *punks* isoladas”, praticamente sem contatos umas com as outras é chamada por Antônio Carlos de “fase da caverna”<sup>154</sup>. “Se eu conhecia os caras? Eu conhecia é o braço dos caras<sup>155</sup>” nos diz Clemente Tadeu, de forma bem-humorada ao ser indagado por nós sobre o contato entre as gangues *punks* no início. Deste modo, a chamada “fase da caverna” vai do início do *punk* em São Paulo até o *punk* paulista forjar sua rede de comunicação por meio de zines e correspondências por volta de 1981. Saindo definitivamente dos guetos e periferias em 1982 para o mundo, com o icônico Festival *O Começo Do Fim do Mundo*.

Os interlocutores dos três grupos, em geral, enxergam-se como pertencentes à classe trabalhadora, ao proletariado (com essas palavras mesmo) e reivindicam essa história e identidade. Não se enxergam como algo à parte a classe, no entanto cada qual pertencendo à uma fração da classe, um setor da

<sup>153</sup> Os *Punks* Terror de Pirituba, segundo Paulo (Anjos) teriam sido possivelmente os primeiros, mas a diferença temporal seria mínima, coisa de alguns meses.

<sup>154</sup> OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*, Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

<sup>155</sup> Entrevista com Clemente Tadeu Nascimento, realizada por mim no Sesc Pompéia no dia 7 de junho de 2019.

classe como veremos adiante. Tem em geral muito orgulho de sua História no movimento *punk* e receberam muito bem a entrevista.

Outro fator importante interessante foi a questão da carteira de trabalho como fonte e a reação dos interlocutores. Nem todos quiseram apresentá-la em um primeiro momento. Natural, não me conheciam e ficaram desconfiados de que pudesse ser algum tipo de “mapeamento policial”<sup>156</sup>. A carteira de trabalho, segundo todos, era um documento fundamental para a juventude *punk* dos anos 80. Uma forma de se proteger das constantes abordagens policiais<sup>157</sup>. Deste modo, era costume dos *punks* andarem sempre com suas carteiras de trabalho nos bolsos de suas jaquetas de couro. Segundo Irene Incao<sup>158</sup>, inclusive, não somente os *punks*, mas andar com a carteira de trabalho era uma prática comum da população proletária masculina das periferias. Antônio Carlos confirma a informação, nos lembra que era contexto de uma ditadura, “na qual ainda vigorava a lei de vadiagem e você poderia ser preso para averiguação.”<sup>159</sup>

Nesse sentido, analisando essas carteiras podemos perceber o quanto elas estão “gastas”, como a carteira de Clemente Tadeu Nascimento (FIGURA 6, p. 83GV). A minha carteira de trabalho está destruída porque eu tinha que andar com a carteira de trabalho no bolso para dizer que eu trabalhava” (Nascimento, 2019). Outras molharam e nem conseguimos mais ler direito o que nelas está escrito, como a carteira de Raimundo Ditador. Denotando que essas carteiras parecem ter sido mesmo um objeto de uso quase permanente desses *punks* como forma de se afirmarem enquanto trabalhadores, tentando se blindar da polícia.

Outro ponto importante sobre as carteiras, é que de um modo geral, nas que tive acesso, elas demonstram uma certa instabilidade<sup>160</sup> de trabalho. Nenhum dos entrevistados, no período de 78/1985, por exemplo, permaneceu no mesmo emprego. Clemente Tadeu, por exemplo, teve a carteira assinada por

<sup>156</sup> Um comportamento em geral de *punks* que ainda continuam até hoje com algum grau de militância política.

<sup>157</sup> “Você de roupa preta que anda pelas ruas/ Que não carrega armas/ Mas estão na captura/ Te impedem de andar/ Você não é ladrão/ Não dá pra caminhar/ Pois lá vem o camburão (*Punk*, Lixomana, 1982).

<sup>158</sup> Entrevista com Irene Incao realizada por mim durante junho de 2019.

<sup>159</sup> Entrevista com Antônio Carlos Oliveira realizada por mim no CCS de São Paulo no dia 6 de junho de 2019.

<sup>160</sup> ANTUNES, Ricardo. (1999) *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo, Boitempo.

6 empregadores diferentes<sup>161</sup> nesse período, conseguindo ficar no mesmo trabalho no máximo um período de 2 anos.

Contudo, apontadas algumas linhas gerais de nossa pesquisa, faz-se necessário fazer uma imersão um pouco mais detalhada, um “estudo de caso”, apresentando um pouco mais particularmente nossos interlocutores e seus grupos.



**Figura 6** - Clemente Tadeu e sua surrada carteira de trabalho<sup>162</sup>.  
Foto por Helena Dozz

<sup>161</sup> Comercial de roupas loja mirim (balconista), Produtos Eletrônicos Bergman (*office-boy*), Plancap (empresa de comércio exterior) como (*office-boy*) Banco Real S.A. (escrituário), Indústria Têxtil Delta (operário, empregado de acabamento) e novamente Produtos eletrônicos Bergman.

<sup>162</sup> Foto tirada durante a entrevista realizada por mim no Sesc Pompéia em 7 de junho.

A carteira denota desta forma ser um objeto de constante uso pelos *punks*. Os quais a utilizavam como forma de se identificarem como trabalhadores nas constantes abordagens policiais. Clemente, por ser um homem negro, nos relata ainda que era triplamente (pobre, negro e *punk*) perseguido pela polícia naquele contexto, sendo parado diversas vezes em um mesmo dia por abordagens policiais. “Era como se eu andasse com um alvo nas costas.” (Nascimento, 2019).

### 3.3.2

#### Carolina *punk* (zona norte): a revolta dos office-boys e das recepcionistas

Das feridas que a pobreza cria sou o pus/ Sou o que de resto restaria aos urubus (...)  
“(...) Sou um *punk* da periferia/ Sou da Freguesia do Ó/ Ó/ Ó, aqui pra vocês/ Sou da Freguesia” (Gilberto Gil, *Punk da Periferia*, 1983).

“Como é bom ser *punk*/Só uma coisa me dói/ esperar o apocalipse, tendo que ser *office boy*” (Língua de Trapo, *Como é bom ser punk*, 1985).

Os *punks* da zona norte são sem dúvida os que tiveram uma maior visibilidade midiática<sup>163</sup>. Foram cantados em verso e prosa na música de Gilberto Gil *Punk da Periferia*. A canção de 1983<sup>164</sup> (anos seguintes ao *boom* do *punk* paulista) faz referência a Freguesia do Ó, bairro da zona norte de São Paulo. Alguns desses *punks* da zona norte tornaram-se figuras referência do movimento de primeira hora, aparecendo<sup>165</sup> já na época em jornais, revistas e em documentários, como Ariel Uliana e Clemente Tadeu.

Oriundos de bairros periféricos e proletários, como a Vila Carolina e adjacências, mas circulando pelo centro comercial da cidade de São Paulo por causa do trabalho. Frequentando as Grandes Galerias<sup>166</sup> de São Paulo na região central, a qual iam após o trabalho ou nos dias de folga. Mais próximos do

<sup>163</sup> O que já na época despertava críticas dos *Punks* do ABC aos “*punks da city*”.

<sup>164</sup> O *punk* brasileiro sai das periferias para o mundo um ano antes com o Festival” *O Começo do Fim Do Mundo*” (1982). Revistas, jornais, televisão passam a noticiar o movimento, para o bem ou para o mal. Notório que ele tenha chegado até mesmo a se tornar tema de canção da MPB.

<sup>165</sup> MEIRELLES, Fernando. *Garotos do Subúrbio*. Olhar Eletrônico, 1983.

<sup>166</sup> Mais especificamente na chamada Galeria do Rock, onde ficava a *Punk Rock Discos*. A *Punk rock* era comandada por Fábão do Olho Seco e era uma loja especializada em som *punk*. Foi durante os primórdios do *punk* em São Paulo o único lugar onde se poderia adquirir discos importados. Foi um importante ponto de encontro e de articulação do movimento. Lá surgiam ideias de *shows*, circulavam fitas, *zines* (para além do que já era vendido por Fábio na loja).

centro comercial de uma megalópole como São Paulo (ao menos mais próximos do que os do ABC e Zona Leste) acabaram atraindo interesse da mídia e consequente visibilidade. Da mesma maneira que também tiveram um maior acesso aos discos que vinham “de fora” e as redes internacionais *punks* de correspondência.

Uma de nossas fontes, Clemente Tadeu Nascimento, é sem dúvida o que podemos chamar de um interlocutor privilegiado. Muito bem articulado, foi uma espécie de porta voz do movimento *punk* brasileiro em seus primórdios, tendo participado de importantes bandas como Restos de Nada (a primeira banda *punk* brasileira), Condutores de Cadáver e Inocentes (essa última a qual toca até hoje). Foi um dos participantes da Carolina *Punk*, uma das primeiras gangues *punks* brasileiras, surgida no bairro da Vila Carolina na periferia norte da cidade de São Paulo.

Atualmente com 55 anos, Clemente continua envolvido com música, além de músico é DJ, produtor e apresentador de TV. Já foi diretor artístico do programa Musicaos da TV Cultura. Hoje apresenta na rádio KISS Fm o programa Filhos da Pátria, dedicado a bandas do *rock* nacional. Escreveu recentemente com Marcelo Rubens Paiva a sua biografia, intitulada *Meninos e fúria - O som que mudou a música para sempre (2016)*<sup>167</sup>.

Continua gravando e se apresentando com a banda Inocentes, a qual segundo nos disse, lançará em breve um novo álbum. Por ironia do destino, a despeito das polêmicas e rivalidades entre a cena paulista e de Brasília do movimento *punk*, toca hoje também na banda Plebe Rude, banda seminal do movimento da capital brasileira.

Deste modo, por essa posição de certa maneira privilegiada, de nesses anos ter transitado em diversos espaços importantes para o movimento *punk* brasileiro, julgamos ser ele uma fonte importante para nosso trabalho. Contudo, não é tão fácil falar com *punks*.

Clemente não é hoje uma “figura do movimento” e talvez por isso tenha sem maiores ressalvas atendido aos nossos contatos. No entanto, outras figuras importantes da cena, a qual continuam intimamente ligadas a atual cena *punk*, não se demonstraram tão acessíveis assim. Não conseguimos chegar a um outro

<sup>167</sup> PAIVA, Marcelo Rubens. *Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre* / Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Alfagura, 2016.

*punk* da época, com trajetória parecida com a de Clemente, mas que não respondeu a alguns contatos. Pessoas próximas, outros contatos *punks* de São Paulo, disseram que ele não costumava mais “dar entrevistas para a academia”. Não sem razão, muitos punks, desde aquela época se mostram bastante arredios ao contato do que chamam de “imprensa burguesa” ou “academia burguesa”, pois por muitas vezes esses veículos teriam deturpado as declarações do movimento ou tentado construir uma imagem pejorativa e violenta dos *punks*.

No entanto Clemente é figura acessível e pode ser visto hoje facilmente nos meios de comunicação. Inclusive nossa reunião no SESC-Pompéia teve que parar algumas vezes para que ele pudesse posar para foto com “fãs”. Nos anos 80, junto com Ariel, Clemente foi uma das figuras de destaque, considerados por *punks* da época como “os caras mais cabeça do movimento.”<sup>168</sup> Foi ele que escreveu uma carta resposta a uma matéria do jornal *Estado de São Paulo* sobre o movimento *punk*, em 82. Clemente respondia com desenvoltura a matéria *Geração Abandonada*, a qual colocava os *punks* como adoradores de Satã que agrediam velhinhas e vomitavam nas pessoas nas ruas da cidade de São Paulo. Na carta-resposta, publicada integralmente pelo jornal, Clemente afirmava que “o *punk* é um movimento sócio-cultural, ele é a revolta dos jovens da classe menos privilegiada, transportada por meio da música”<sup>169</sup>.

Em 82, Clemente era um dos poucos punks da periferia paulista a cursar uma universidade, na época paga pela empresa de comércio exterior a qual trabalhava<sup>170</sup>, tendo financiado o curso “Comércio Exterior”. Como tinha facilidade com texto, foi “naturalmente” indicado pelos outros *punks* para responder a carta, tornando-se uma espécie de porta-voz e a carta uma espécie de manifesto do movimento.

Deste modo, o ano de 1982 é um ano marco, no qual o *punk* brasileiro começa a ser conhecido pela mídia e pelo grande público. No entanto, a trajetória de Clemente e do movimento *punk* brasileiro é anterior. Sendo assim, será preciso retornarmos alguns anos no tempo para retornar as origens do movimento, bem como para analisarmos a trajetória de classe de nossos interlocutores.

<sup>168</sup> Como nas declarações de João Gordo no filme *Botinada* de Gastão Moreira.

<sup>169</sup> Nascimento, Clemente Tadeu. Carta resposta ao Estado de São Paulo, 1982.

<sup>170</sup> A Plancap, na qual trabalhou de 22 abril à 28 dezembro de 1981, segundo sua carteira de trabalho.

Na verdade, eu comecei um pouco antes, comecei com 14, 13 anos, 76, 77. Já ouvia rock desde 11 anos, mas aos 14 comecei a ouvir *punk rock*. Eu era um moleque da periferia, família negra da periferia. Pouca grana. Já com 14 anos, já era normal todo moleque trabalhar.<sup>171</sup>

Nessa época, aos 14, Clemente começa a trabalhar ajudando na lojinha<sup>172</sup> de seu pai, no centro da cidade. “Meu pai sempre vendeu, ele tinha uma lojinha, depois uma banquinha que ele vendia guarda-chuva, relógio, rádio e minha mãe era dona-de-casa mesmo” (Nascimento, 2019). Já aos 16 anos começa a trabalhar como *office-boy*<sup>173</sup>, como muitos outros *punks* da época. Sobre a instabilidade no trabalho, relata “Como todo moleque da periferia, só conseguia trabalho temporário, e por isso ficava a maior parte do tempo desempregado.<sup>174</sup>

“Os *punks* da *city*<sup>175</sup> eram sua maioria *office-boys*, escriturários ou bancários que se reuniam na hora do almoço ou nos finais de semana na estação São Bento do metrô ou nas Grandes Galerias, no centro comercial de São Paulo” (Teixeira, Aldemir “*O Movimento punk no ABC paulista*, 2007).

Deste modo, o movimento *punk* da cidade de São Paulo, inicia-se por volta de 78, com um claro perfil de classe trabalhadora, com seus integrantes pertencentes ao setor de serviços, trabalhando no centro da cidade, vindos dos bairros periféricos da cidade de São Paulo. Nosso entrevistado, mais especificamente morador do bairro do Limão, bairro da zona oeste de São Paulo.

A grande maioria era *office-boy*, uns trabalhavam em mecânica. Alguns conseguiram completar a faculdade, se formar, e trabalhar em empregos melhores, mas foram bem poucos. A grande maioria tinha a perspectiva que a garotada da periferia tem, que é de chegar até um trabalho autônomo que fosse legal. Mas tinha que batalhar bastante. Esse era o Clemente da época, um moleque terminando o segundo grau, querendo fazer música e descobrindo a vida. Moleque da periferia, trabalhando de *office-boy*, sem perspectivas nenhuma pro futuro (Nascimento, 2019).

Por falar em segundo grau, outro fator importante na constituição do

<sup>171</sup> Entrevista com Clemente Tadeu Nascimento, realizada por mim no Sesc Pompéia no dia 7 de junho de 2019.

<sup>172</sup> Segundo sua carteira de trabalho, assinada pelo seu próprio pai, fica lá de 1977 até 1978.

<sup>173</sup> Segundo sua carteira de trabalho é admitido em seu primeiro emprego como *office-boy* na Bergman (uma empresa de sonorização) em 12 de fevereiro de 1979, tendo sido data baixa em sua carteira já em 4 de junho de 1980.

<sup>174</sup> PAIVA, Marcelo Rubens. *Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre / Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Alfagura, 2016.

<sup>175</sup> Termo pelo qual os *punks* da cidade de São Paulo eram chamados.

perfil de classe desses jovens é que a maioria desses *punks* do primeiro momento, eram estudantes da rede pública. A primeira gangue da cidade de São Paulo, a Carolina *punk*, surge tendo como boa parte de seus integrantes estudantes da Escola Estadual Tarcísio Alvares Lobo, como foi o caso de Clemente, Ariel, Irene, entre outros. A Carolina *punk* tinha esse nome pois a maioria dos membros era do bairro da Vila Carolina (periferia norte da cidade de São Paulo) ou de bairros próximos.

Como já discutido brevemente no capítulo anterior, de modo semelhante ao que ocorre também no ABC paulista, ocorre o fenômeno da transição de gangues de jovens rockeiros para o *punk*. Foi no *point* na frente do E.E.T.A..L. que ocorre esse processo, por volta de 1978. Aqueles jovens trabalhadores precarizados do setor terciário, estudantes de escola pública começam a transitar do *rock* para o *punk*. Como nos afirma Clemente:

E aí a gente ouvia bandas que não eram muito conhecidas pela galera. A galera ouvia Led Zeppelin, Deep Purple, a gente estava ouvindo Stooges, ouvindo MC5, ouvindo New York Dolls, que tinham uma postura mais contundente, né, até mais politizadas, como é o MC5. Quando veio o *Punk* a identificação foi total pra mim, porque na verdade a proposta do *Punk* era essa, trazer de novo a rebeldia para o Rock. Então a gente se identificou com aquela postura. O visual das bandas, do Ramones, já era o visual que a minha turma usava, que era calça jeans, tênis, jaqueta de couro e camiseta. Esse era o visual das ruas, então foi um lance de identificação, e aí com o som, com a postura, o quê que as bandas falavam, acabou realmente sendo uma coisa de identificação com a garotada da periferia, que era sem perspectiva (Nascimento, 2019)

Deste modo, em determinado momento do filme *Botinada* Clemente afirma que “se os ingleses não tivessem inventado o *punk* nós teríamos inventado”. Exageros à parte, o que podemos perceber, assim como discutimos no capítulo 1, o *punk* não é algo simplesmente “inventado” por estadunidenses ou ingleses, mas nos parece uma das respostas possíveis a certo anseio de uma juventude proletária sem perspectiva de uma época. Uma obra de uma juventude trabalhadora em transição,<sup>176</sup> no contexto de crise capitalista. Uma obra muito mais coletiva, que mesmo antes dos Sex Pistols ou Ramones já transbordava nas ruas e nos anseios de uma “juventude sem futuro” em diversos pontos do globo, assim como na turma da Vila Carolina.

Já no tocante à parte musical, um elemento que merece destaque: foi no

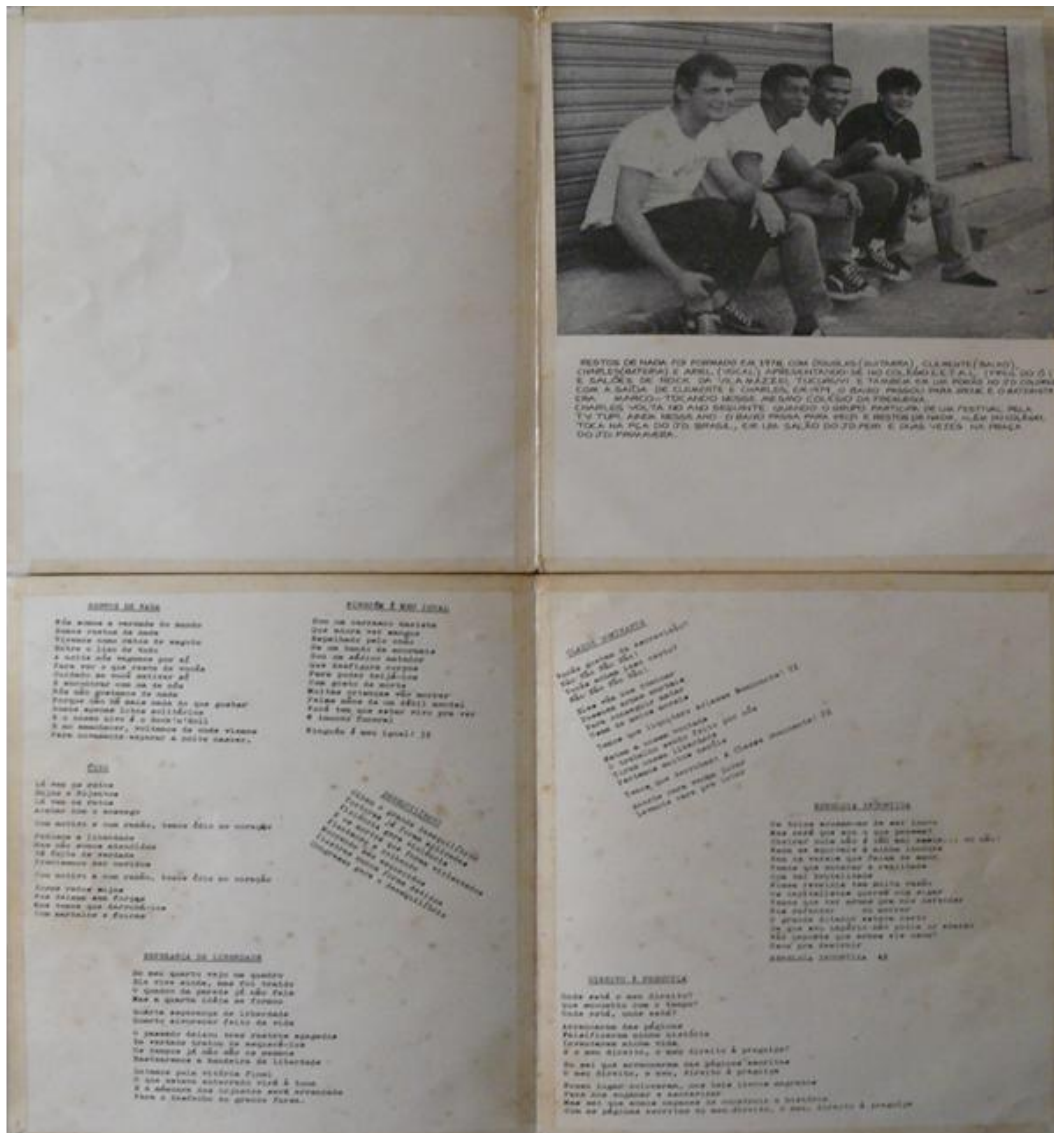
<sup>176</sup> Da força de trabalho hegemônica operária para o setor terciário. No caso do Brasil também de ditadura para democracia liberal.



seio da Carolina *Punk*, em 78, que surge a primeira banda *punk* brasileira, a Restos de Nada. Segundo nos diz Clemente, a primeira apresentação da banda foi nesse mesmo ano, no E.E.T.A.L. “(..) a gente não tinha expectativa nenhuma de nada, de gravar disco. A gente só tinha expectativa de fazer o som que a gente curti, gostava.”, nos diz o músico. (Nascimento, 2019).

Na entrevista Clemente nos coloca detalhadamente a profissão e local de moradia de cada integrante da banda. Colocaremos esse trecho na íntegra por ele ser de extrema importância para nossa pesquisa, bem como faremos uma análise do material fonográfico produzido pela banda.

Por exemplo, a Restos de Nada, que é a primeira banda *Punk*, Junto com AI5, tinha o Douglas Viscaino, que era o guitarrista, morava na Vila Palmeira, que é vizinha da Vila Carolina, era *office-boy*. Eu morava no bairro do Limão, que é também vizinho à Vila Carolina. Era *office-boy* também. O Ariel Viana Júnior, que era o vocalista, trabalhava na mecânica do pai dele, que era mecânico. O Charles, o “Carlinhos”, que era o baterista, ele é bem mais velho que a gente, ele tinha uns dez anos a mais do que a gente. Ele era músico mesmo. Ele era batera mas tocava sax, tocava piano, tocava violão, tocava na noite. Aliás, a profissão dele mesmo era pedreiro. Era um cara superculto, que tinha uma formação musical bem apurada, tocava *jazz*, e gostava de tocar com a molecada. Começou a tocar com a Restos de Nada por causa da energia da banda. Negro, o Charles, a profissão dele era de pedreiro, morava no Jardim Primavera, também na região da Vila Carolina (Nascimento, 2019).



**Figura 7** - Encarte do LP da primeira banda *punk* brasileira, a Restos de Nada

Encarte do primeiro e único LP do Restos de Nada, gravado em 1988, dez anos depois do início da banda. A foto é de 88, no entanto com os integrantes da formação original :Douglas (guitarra e *office-boy*), Clemente (baixo e *office-boy*), Charles (baterista e pedreiro) e Ariel (vocal e mecânico). Notamos também que dois integrantes da banda são negros (Clemente e Charles) o que nos parece representativo levando em conta a composição étnica da classe trabalhadora brasileira. Contém também a letra de Direito à preguiça, música que será analisada no capítulo 3 e de Restos de Nada, analisada neste capítulo. Na produção do encarte notamos elementos típicos da cultura *punk* e do faça-você-mesmo. Ele é todo preto e branco, deste modo podendo ser facilmente xerocado e replicado. A produção é bem rústica, com poucos requintes, com a escrita toda feita em máquina de escrever. Nas fotos dos integrantes, todos

estão com calça jeans, camisetas e cabelos curtos, algo condizente com o visual *punk*. A foto é tirada na rua, com os integrantes sentados em um meio fio em frente a uma loja fechada. A presença na rua, no espaço público urbano, em uma postura despojada é traço marcante do *punk*.

O disco se inicia com a música *Restos de Nada*, música e letra de Clemente. Sua primeira composição, feita com apenas 14 anos de idade.

Nós somos a verdade do mundo  
Somos restos de nada  
Vivemos como ratos do esgoto  
Entre o lixo de tudo

À noite nós andamos por aí  
Para ver o que resta de vocês  
Cuidado se você estiver só  
E encontrar com um de nós

Nós não gostamos de nada, nada  
Por que não há mais nada do que gostar  
Somos apenas lobos solitários  
E o nosso uivo é o Rock and Roll

E ao amanhecer  
Voltamos de onde viemos  
Para novamente  
Esperar a noite nascer  
(*Restos de Nada*, *Restos de Nada* 1978).

Nessa letra notamos uma poética existencialista, bastante sofisticada se comparada a crueza de outras letras *punks*. A atmosfera é urbana: das ruas, da noite, das gangues. O som da Carolina *Punk* traduzido em canção. As referências que emergem são o *rock'n'roll* como identidade de grupo e do *rock* como um uivo, como uma expressão. De “lobos” em sua alcatéia, “bando”. Contudo, “lobos solitários” como um grupo que não se encaixa nos padrões sociais vigentes, que se vê sozinho.

A batida da música é seca, áspera, crua. Não há muitos contornos melódicos, a atmosfera musical é densa, como a cidade; cinza, “sem brilho”. Um trabalhado solo de guitarra rasga a crueza dos quatro acordes do riff principal da canção. O vocal de Ariel é urgente, firme, quase falado e quase monotônico. A letra é compreensível e Ariel interpreta de forma imperativa como se estivesse “falando verdades”; “nós somos a verdade do mundo”, como se trouxesse à tona uma verdade que precisa ser dita, expressada.

Dentro dessa atmosfera, aqueles trabalhadores urbanos precarizados do

setor de serviços expressavam musicalmente seu cotidiano, buscavam produzir uma identidade, no rock, na rua, na gangue, no *punk*. Se a realidade social os subalternizava, os invisibilizava, o *punk* os visibilizava, “os tornava alguém”, possibilitava expressar uma visão de mundo. No *punk* esses jovens trabalhadores construíam sua autoestima e “impunham respeito”, ainda que pelo temor do visual agressivo ou da imposição física e proteção de pertencer a uma gangue.

Se você é um *office-boy*, você tá fodido. Aí, se você vira *punk*, você é alguém; todo mundo vai te identificar. Se alguém olha pra você, já sabe o que você acha da sociedade, você não precisa falar mais nada. Você encontra uma identidade — você fica orgulhoso: sou *punk*. Era um barato, as pessoas ficavam assustadas (Ex-*punk* apud Abramo, H., 1994)

Deste modo, a descrição de Clemente, da primeira banda *punk* brasileira, a Restos de Nada, banda formada por integrantes da Carolina *Punk*, zona-norte, parece bem representativa do que foi o movimento *punk* da cidade de São Paulo no tocante a composição de classe em seus primórdios. Todos trabalhadores do setor de serviços: 2 *office-boys*, um mecânico e um pedreiro<sup>177</sup>. Nesse sentido, Bivar também tenta indicar um panorama do perfil de classe e dos ofícios exercidos por esses *punks* da primeira geração

A maioria dos *punks* trabalha. Em bancos, escritórios, lojas, indústrias etc. São *office-boys*, auxiliares de escritório, comerciários, balconistas, **receptionistas (as garotas)**<sup>178</sup>, operários, feirantes, proletários. Os que não trabalham é porque realmente emprego não está fácil. Todos querem trabalhar (Bivar, “*O que é Punk?*”, 1982, p.36).

Dentro desse âmbito, nossas fontes nos indicam informações relevantes, sejam os interlocutores, as correspondências ou os *zines*. Apesar de “*punk*” significar literalmente vadio, vagabundo, ironicamente a maioria dos *punks* trabalha e não há contradição em o entendermos como um fenômeno da classe trabalhadora. Os que não trabalham, segundo Bivar, o fazem por uma contingência.

Nesse sentido, entendemos o desempregado não como uma “não-classe” como em Gorz, mas o desempregado como uma condição, uma contingência possível de classe trabalhadora em um contexto de crise típica daqueles anos

<sup>177</sup> Pedreiro e mecânico do setor terciário, fora da construção civil ou da industrial.

<sup>178</sup> Grifo nosso.

80. Para nós, assim como o setor terciário pode ser entendido como uma “extensão” do proletariado, o desempregado pode ser entendido uma “extensão” da classe trabalhadora. Deste modo, nosso saudoso *punk* da epígrafe, Gurgel, também pode ser entendido, assim como Carlos, como pertencente a classe trabalhadora.

Ainda no tocante mais especificamente a frase de Bivar, outro elemento importante nos salta aos olhos: a dimensão de gênero. Ao afirmarmos que “a maioria dos *punks* da cidade de São Paulo eram office-boys” e profissões similares, não devemos invisibilizar a participação das mulheres no movimento, bem como das mulheres *punks* enquanto trabalhadoras. Deste modo, Bivar nos indica que as mulheres *punks* eram também trabalhadoras, no entanto de outro ofício: atendentes, recepcionistas. Todavia, no caso dos *punks* da *city*, também como os homens pertencentes ao setor terciário, de serviços. Buscando aprofundar um pouco mais essa dimensão, entrevistamos outra participante da Carolina *punk*, Irene Incao: a primeira mulher a tocar em uma banda *punk* no Brasil<sup>179</sup>.

Irene Incao tem uma trajetória bastante rápida, mas muito relevante no movimento pela posição que ocupou. Com a saída de Clemente em 79 assume o baixo na Restos de Nada. Com o fim da Restos de Nada forma com remanescentes a banda a Desequilíbrio. Rompe com o movimento antes do “auge”, antes do Festival *O Começo do Fim do Mundo* de 1982. Em meados dos anos 80, forma com Douglas Viscaino (seu companheiro e fundador da Restos de Nada) a banda Alma de Androide, já com uma sonoridade pós-*punk*.

Contudo, Irene não tem mais envolvimento com a música. Sua última apresentação foi no início dos anos 2000 com a banda Alma de Androide. Hoje aos 58 anos faz “preparação, revisão de texto para produção de editorial. (...). (...) para comunicação, para o educacional, assessorias” (Incao, 2019). No entanto continua escrevendo versos e afirma que “escrever versos foi sua primeira ferramenta de expressão<sup>180</sup>”.

Primeira mulher a participar da turma da Carolina *Punk* (seria a primeira garota *punk* do Brasil?) foi durante alguns anos a única mulher a participar da

<sup>179</sup> “Creio que no *punk* sim, fui a primeira, porque pelo que consta Restos de Nada foi a pioneira do movimento” (IRENE, 2019).

<sup>180</sup> Entrevista com Irene Incao realizada por mim durante junho de 2019.

ganguê. A única garota a participar de uma turma com cerca de 60 homens em um ambiente *punk* predominante e esmagadoramente masculino nesses primeiros anos. A situação era tão gritante que segundo Clemente (Nascimento, 2019) alguns achavam que ela seria a Carolina homenageada pelo nome da gangue.

Seu olhar nos possibilita um contraponto, uma visão crítica que possibilita tentar fugir de idealizações e romantizações do movimento. Expõe a importância do contato com os *punks* da Vila para sua formação, mas não hesita em apontar limites e contradições no fazer-se do *punk* brasileiro. Em tom bem-humorado, mas crítico, nos diz que o livro de Clemente Tadeu e Marcelo Rubens Paiva não deveria se chamar *Meninos em Fúria*, mas sim *Meninos e Meninas em Fúria*. Faz um importante contraponto ao olhar masculino que dominou a cena nos primórdios<sup>181</sup>.

Eu encontrei com o pessoal, comecei a conviver com o pessoal da Carolina, onde eu nasci, onde eu morava na época, ali pelos 16 anos, eu trabalhava como recepcionista em uma revendedora de equipamentos agrícolas e tratores. (...) Isso foi no final de 76, 77. Ainda não havia o movimento *punk* no nosso conhecimento. Na verdade, nós éramos uma turma de rockeiros (Incao, 2019)

Assim como Clemente e Ariel, narra a transição das gangues de rockeiros para o *punk*, tendo o ano de 1978 como ponto de inflexão, de adesão ao *punk*. Também adere ao *punk* muito jovem, aos 17 anos. Contudo, diferente dos rapazes da Restos de Nada não é *office-girl*, pedreira ou mecânica (profissões que de tão predominantemente masculinas o seu feminino nem são usuais, podendo causar estranheza).

Deste modo, como nos indica Bivar no trecho citado anteriormente de *O que é punk?*,

As garotas também engrossavam as fileiras da classe trabalhadora nesse emergente terceiro setor de serviços. Contudo, exerciam ofícios tidos como tipicamente femininos como atendentes e recepcionistas, como é o caso de Irene<sup>182</sup>. Deste modo, no tocante ao mundo do trabalho, sobre sua experiência e

<sup>181</sup> e que talvez domine até hoje, mas isso é um outro debate. No entanto iniciativas importantes têm registrado a participação de mulheres na cena *punk*, bem como de anarcofeministas como no documentário *Faça Você Mesma*, dirigido por mulheres da cena *punk* dos anos 90.

<sup>182</sup> Segundo sua carteira de trabalho, ingressou em 16 de Agosto de 1976 na Sonnervig Tratores LTDA, onde ficou até 17 de janeiro de 1978. Segundo a assinatura de sua carteira o cargo

também no âmbito de um panorama mais geral nossa interlocutora nos diz:

Sobre o trabalho da gente, eu era recepcionista, nesse período eu mudei de trabalho algumas vezes (...). No começo dos anos 80 eu vi desemprego maior. Os meninos eram o mesmo, ou office-boy ou estavam no administrativo iniciando como auxiliares, né, auxiliares de escritório. Era um trabalho muito comum para quem estava terminando o ensino fundamental na época. Começava-se a trabalhar com 14, 15 anos. Eu iniciei com 15. Principalmente do lado de cá do rio. A classe operária coloca os filhos na vida muito cedo. (...) O pai do Clemente acho que tinha um comérciuzinho e ele colaborava. Eu lembro que o Antônio Carlos Callegari, Callegari do Inocentes também trabalhou com comércio, depois. O Hélio (banda Condutores de Cadáver) também trabalhou com ele em uma empresa. Eu acho que a maior parte era no comércio, como balconista de alguma loja. Éramos todos adolescentes (Incao, 2019).

Deste modo, o *punk* brasileiro da cidade de São Paulo é forjado no seio da classe trabalhadora das periferias. No contexto de jovens filhos de trabalhadores que precisam trabalhar desde muito jovens e que no geral são absorvidos pelo setor terciário. Além dos já citados membros da Restos de Nada, com a fala de Irene podemos mapear alguns integrantes de outros grupos, como Callegari, na época baixista da banda Inocentes e Hélio, um dos fundadores da banda Condutores de Cadáver, bandas referência dos primeiros anos do *punk* no Brasil. Nesse sentido, como podemos acompanhar nas mais diversas fontes, esses trabalhadores enxergam no *punk* uma identidade, forjam seu lugar no mundo: “tornam-se alguém”.

Outro elemento relevante é que Irene percebe uma inflexão no que diz respeito a oferta de emprego: o aumento do desemprego. Justamente na entrada dos anos 80, onde a crise capitalista vai começar a ser sentida nos países capitalistas periféricos como o Brasil, como pontuamos no início deste capítulo. Nesse sentido, o *punk* brasileiro é forjado e tem seu ascenso em um período de crise, o que irá influenciar o seu fazer-se enquanto jovens proletários.

Contudo, ao resgatar Irene Incao, uma reflexão faz-se importante, um contraponto no sentido de pensar as memórias e apagamentos dentro da cena *punk* no tocante a dimensão de gênero e a outros olhares. Nesse sentido “(...) a memória também é esquecimento, ela pode ser casual, como uma defesa individual, ou proposital para o fortalecimento de um grupo de indivíduos, e este esquecimento visando vantagens pode isolar, silenciar, isolar, obscurecer pessoas. Na história do *punk* no Brasil e principalmente São Paulo, parece

---

ocupado era de telefonista, porém segundo Irene “o registro era de telefonista, mas eu era recepcionista também” (Irene, 2019)

haver seus narradores e as mulheres ficaram restritas a ser “a garota dos caras”.<sup>183</sup> (Zine Sobre Vidas, 2018).

Deste modo, buscamos Irene justamente para abrir novos olhares, sobre um lugar feminino. Ir além da “badalada” narrativa de Ariel ou Clemente Tadeu, figuras de grande visibilidade do movimento, com biografias e documentários produzidos à seu respeito. Do mesmo modo que procuramos os *punks* do ABC e da zona leste para irmos para além da narrativa desses *punks* da zona norte.

Na fala de Clemente Tadeu “o movimento *punk* foi um movimento de inclusão, foi no movimento *punk* que as mulheres encontraram espaço, com a bandas só de mulheres, com meninas no comando. A mulher teve muito espaço na cena *punk*.” (Nascimento, 2019). Contudo, essa visão não é propriamente consensual, ao menos na experiência de Irene Incao, onde a mesma se coloca como uma dissidente do movimento e complexifica o *punk* para além de visões idealizadas.

Para o *zine Sobre Vidas* (2018) editado por Renato L. Lauris Jr, Irene relata um pouco de sua experiência. Sai do movimento por volta de 82 como uma escolha consciente por achar que o espaço já não era mais acolhedor. Com a disseminação do *punk* e a formação de diversas gangues em outros bairros o *punk* se populariza, contudo segundo ela “o visual cada vez mais produzido se tornou o foco do movimento e as tretas foram se tornando cultura.”<sup>184</sup> (Incao, 2018)

(...) Na volta de um som, naquele ano, eu tive que voltar o trem em duas estações, porque uma turma aguardava a gente para pegar de faca, corrente e canivete. Estava só eu e Douglas e mais uns dois que não me lembro. Embarcamos novamente para descer adiante. (...) Todo mundo reproduzia um discurso anti-sistema, vazios de atitude e engajamentos concretos.”<sup>185</sup> (Incao, 2018)

Deste modo, segundo Irene (Incao, 2018), conforme o *punk* se expande nesse início, formam-se novos grupos que rivalizam entre si, em uma cultura de guerra e disputa bairrista e territorial. No início, quando sua experiência era restrita a vila sentia-se mais acolhida, onde acredita que o *punk* era mais ligado a arte e uma postura mais positiva. Contudo, posteriormente o ambiente na cena

<sup>183</sup> LAURIS, Renato Jr. *Sobre vidas*, 2018.

<sup>184</sup> LAURIS, Renato Jr. *Sobre vidas*, 2018.

<sup>185</sup> Op.cit.



torna-se cada vez mais violento, viril e nesse sentido mais adequado à socialização masculina, pouco inclusivo para mulheres.

Segundo ela, práticas violentas e preconceituosas e contraditórias se disseminaram, como o preconceito contra hippies<sup>186</sup> e a gays, chegando até mesmo a agressões físicas.

Deste modo, no mesmo sentido das críticas de Irene, posteriormente, na coluna de um zine<sup>187</sup> escrito por Redson da banda Cólera em 84, é relatado um episódio no qual um guitarrista de uma banda *punk* não conseguiu tocar em um show porque usava saias. O tema da homoafetividade, de fato, não é abordado por nenhuma letra das bandas que tivemos acesso, ao menos no início dos anos 80, como também não aparece nos zines que consultamos, a não ser nesse do arquivo de Alexandre Sesper e justamente criticando o conservadorismo nesse ponto dos *punks* brasileiros.

Para Irene, um dos fatores que contribuíram para esse cenário de violência e contradições dos *punks* foi a omissão das lideranças do movimento “não havia contestação por parte de quem começou a ficar no comando e era mais influente, né, porque tinha público, as pessoas estavam ficando em evidência e isso blindou as pessoas desse tipo de crítica” (Incao, 2019). Segundo ela, as figuras de referência só foram fazer autocrítica muitos anos depois, como por exemplo no filme *Botinada* (2006) de Gastão Moreira.

Ainda sobre as contradições do movimento, Irene nos confirma que era muito difícil se afirmar como mulher na cena. “Já aconteceu de não querer dançar com alguém do grupo e isso gerar uma certa revolta, eu tive que ir escoltada para casa. Depois eu conquistei esse espaço” (Incao, 2019). Relata que certa vez bateu boca e quase foi agredida por um *punk* que questionou sua presença na Carolina *Punk*. Relata também de um *punk* que tentou beijar uma garota a força e posteriormente à agrediu em um som. Nos diz também que ao sair do palco, depois de um show relata ter sido pega pelo braço por um *punk* que disse que “queria levá-la para tocar no quarto dele”. “Essas coisas não eram

<sup>186</sup> Quando eu vejo um hippie em minha frente/ Desejando amor e paz/ Eu tenho um ataque de riso/O sujeito pensa que sabe demais/E que é um gênio/Mas na verdade é ignorante letrado/Um analfabeto indigente/Surra os *hippies*/Apaga os *Hippies*/Ri dos *hippies* (Inocentes, *Ri dos hippies*, 1981).

<sup>187</sup> “Um guitarrista de uma banda de São Paulo, não conseguiu executar mais de uma música durante o concerto em um pub, graças a presença de animais que interrompiam com palavras e insultos. Onde está o respeito à arte de se expressar?” (POZZI, Redson, 1984, In. Zine acervo Sesper).

discutidas, parecia que era aceitável” (Incao, 2019).

Deste modo, para Irene, todo esse cenário contraditório a levou a se afastar do movimento em 82, bem como a garota a qual foi agredida no som em seu relato: “ela nunca mais apareceu para andar com a turma” (Incao, 2019). Deste modo, apesar do *punk* trazer um discurso libertário, sua prática continha uma série de limites. A fala de Irene denota a dificuldade que as garotas tiveram para se afirmarem dentro de uma cultura ganguista e predominantemente masculina.

Percebendo essas contradições e o que afirma ser um “vazio de engajamento” aproxima-se de 82 em diante do movimento estudantil: “(...) descobri no meio estudantil secundarista que começava a se organizar, ainda sob as botas da ditadura, novas possibilidades de atuação contra o regime, como a luta pela anistia de presos políticos, por exemplo.”<sup>188</sup> (Incao, 2019).

Contudo, assim como não queremos idealizar o movimento como um “oásis na luta contra as opressões”, também não queremos demonizar o movimento em seu sentido contrário. Não queremos, em suma, para usar uma expressão popular “jogar a criança com a água do banho fora”. Na verdade, queremos entender o movimento em sua dimensão humana, com seus avanços, erros, contradições, como um movimento de jovens inseridos em um contexto cultural, histórico, político, social, mas que tentam modificá-lo.

Deste modo, Irene compreende que essa dimensão do machismo vai além dos punks: “aquele machismo da Vila, dessa vila operária, anos 70, todos criados por imigrantes, pessoas mais conservadoras, aquele universo tava lá. Aquele universo do qual eu fugi, estava ali presente” (Incao, 2019).

Nesse sentido, podemos depreender que os punks desse início não são especialmente machistas ou homofóbicos, mas reproduzem um machismo presente no meio social. Da mesma forma, pode-se entender que os punks não são especialmente violentos, mas reproduzem uma sociabilidade violenta na qual estão inseridos. A frustração de Irene é justamente por esperar encontrar naqueles “jovens divergentes da ordem” um lugar acolhedor, um espaço diferente da cultura dominante que “tentava fugir”.

Nesse sentido, Sara e Vera, participantes dos Punks Anjos do ABC

---

<sup>188</sup> O debate sobre essa relação do punk com essa dimensão da política abordaremos mais adiante ainda nesse capítulo.

concordam com a perspectiva de que existia na época muito machismo no punk, contudo, para elas “existia menos do que no restante da sociedade” e dizem que “no punk se sentiam mais acolhidas enquanto mulheres”<sup>189</sup> (Entrevista, Punk Anjos /2019).

Contudo, ao apontar limites e avanços relativos ao punk enquanto movimento de contestação, não podemos ser anacrônicos. Não podemos “forçar o punk” a ser o que gostaríamos dentro de uma régua do que achamos importante dentro dos debates atuais. Não podemos contar a história do punk “de trás para frente”. Nesse sentido, Alexandre Sesper, nos diz que, ao ser chamado para fazer a exposição no SESC, foi sugerido pela direção do espaço que trouxesse uma banda punk dos anos 80 que pautasse a temática LGBT. Foi sincero: “não tinha, não posso inventar algo que não existia”<sup>190</sup> (Sesper, 2019).

Por outro lado, divergências à parte, a afirmação de Clemente que introduziu essa discussão não é totalmente equivocada: é inegável que as mulheres tiveram importante participação no punk, no entanto através de sua afirmação: com conflitos, com luta. Formaram uma banda só de mulheres já nos primórdios, as Skizitas (talvez a primeira banda só de mulheres no Brasil) e formaram posteriormente tantas outras.

De lá para cá, em especial de meados dos anos 80 para os dias atuais produziram milhares de zines, coletivos anarcofeministas, documentários<sup>191</sup>, encontros, eventos, voltados para a questão de gênero ou não. Surgindo inclusive nos anos 90, uma corrente específica de mulheres punks feministas: as *Riot Girls*. Algumas bandas vindas da cena punk, como as Mercenárias, conseguiram inclusive ganhar projeção no rock nacional. Deste modo, as mulheres foram ganhando espaço pouco a pouco no punk, mas não sem negociações e conflitos.

<sup>189</sup> Entrevista com Punk Anjos realizada por mim na sede do projeto Meninos e Meninas de Rua no dia 7 de junho de 2019.

<sup>190</sup> Entrevista com Alexandre Sesper realizada por mim no dia 7 de junho de 2019.

<sup>191</sup> Como em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/documentario-quer-mapear-punk-feminista-no-brasil-dos-anos-1990-21586973>. Acessado em 18 de maio de 2019 e no documentário - Punk, Anarquismo e Feminismo: As Minas dos anos 90.

### 3.3.3

#### Os Punkids da zona leste: entre favelas e indústrias

Cruzes postas no alto dos morros  
 Da cidade onde a pobreza supera a beleza  
 No pé dos morros  
 Uma favela nasce no mangue  
 Onde o lixo se espalha com as crianças do mangue  
 Que vivem catando lixo sem esperança  
 Seus pais trabalham na cidade  
 São mendigos, são pedreiros  
 Domésticas, carpinteiros, lixeiros <sup>192</sup>  
 (MARAT, Klaus. *Crianças da Favela*, 1981)

Nasceu no subúrbio operário  
 De um país subdesenvolvido  
 Apenas parte da massa  
 De uma sociedade falida  
 (Garotos Podres. *Subúrbio Operário*, 1988)

Paralelamente a toda essa efervescência que sacudia os jovens punks da zona norte, da Vila Carolina no final dos anos 70, em outra da ponta da cidade, outra gangue de rockeiros aderiu ao punk: eram os Punkids, da zona leste. A zona leste de São Paulo é um importante contrapeso em nossa pesquisa, um “elo”, um meio termo geográfico e do mundo do trabalho entre a realidade do ABC e da zona norte da cidade. Apesar de encontrar-se dentro dos limites da cidade de São Paulo, a proximidade geográfica com o ABC paulista é notória, visto que, segundo nossas fontes, era comum que operários morassem na zona leste e trabalhassem no ABC (e vice-versa como é o caso do punk Carlos, o metalúrgico de nossa epígrafe).

Deste modo, alguns bairros na zona leste são descritos como “bairros dormitórios” onde operários fabris do ABC (ou de fábricas da própria zona leste) moravam. Contudo, por outro lado, apesar da presença marcante da mão de obra operária, do setor secundário da economia, percebe-se nessa região a forte presença do elemento da informalidade, do subemprego e do setor de serviços de modo geral. Deste modo, iniciamos essa parte do trabalho com dois trechos de canção que dialogam com essas duas realidades. Um, uma conhecida letra dos Garoto Pobres, gravada em 1988, chamada *Subúrbio Operário*. Do outro uma letra nunca gravada, encontrada por nós em uma correspondência presente nos arquivos do CEDIC: *Crianças da Favela* (1987).

<sup>192</sup> Correspondência ao NPC. In: Acervo punk CEDIC, caixa 2.

Nesse sentido, entrevistamos Antônio Carlos de Oliveira, 55 anos, historiador, autor de duas obras a respeito do movimento: *Os Fanzines Contam uma História sobre Punks* (2011) e *Punk- Memória, História e Cultura* e o responsável por organizar e ceder o arquivo punk para o CEDIC. Além de pesquisar sobre o tema, foi participante do movimento punk desde 78, integrando os Punkids da zona leste.

Muito receptivo, Antônio Carlos nos recebeu no CCS-SP (Centro de Cultura Social de São Paulo), um centro anarquista fundado em 1985. Nesse cenário repleto de cartazes, livros e materiais anarquistas pudemos conversar um pouco com Oliveira sobre sua experiência de vida e no movimento punk. Sobre o bairro da zona leste que morava em 78 (início do punk no Brasil) e mora até hoje, nos diz:

“Um bairro que surgiu para os trabalhadores das montadoras do ABC. O bairro que eu moro é um bairro dormitório, Parque São Rafael, do lado tem o Jardim Vera Cruz, é onde tinha a favela e tem até hoje. De um lado você via a predominância de negros, de um lado, e brancos do outro. (...) A distância entre um e outro é nenhuma. A diferença é que meu pai tinha uma profissão que era torneiro mecânico e talvez o cara que morasse na favela já era esse trabalhador informal que estava em uma condição pior em termos de trabalho.”<sup>193</sup>

Deste modo, entre “dois mundos”, entre o operariado fabril majoritariamente branco e um emergente setor terciário da informalidade negro, Antônio desenvolve sua experiência no movimento. Sua família é oriunda do interior de São Paulo, de Ourinhos. Na década de 40 seus avós paternos vieram morar em São Caetano do Sul de onde mudam-se para zona leste posteriormente. Seu avô era um operário do ABC (São Caetano do Sul) que em consequência de um acidente de trabalho tornou-se faxineiro, pedreiro, um “faz tudo”. Oliveira é filho de um metalúrgico com uma empregada doméstica. (Oliveira, 2019)

Nesse sentido, sua história de vida aponta para diversos elementos chaves fundamentais em nossa pesquisa: classe operária, informalidade, transição. Sua experiência se entrelaça com a de toda uma juventude trabalhadora de sua geração. Sua narrativa de vida tem diversos pontos de contato com outros entrevistados e com diversos elementos que aparecem nas nossas diversas

<sup>193</sup> Entrevista com Antônio Carlos Oliveira no CCS de São Paulo realizada por mim no dia 6 de junho de 2019.

fontes.

Antônio Carlos, como a maioria dos punks da época<sup>194</sup> começa a trabalhar muito cedo, aos doze anos de idade, como feirante e como engraxate (setor terciário, informalidade). É quase o “tipo ideal” retratado pela clássica frase de Mao dos Garotos Podres “a geração do filho do operário que não tem nem mesmo a perspectiva de se tornar operário”. Contudo, nos retrata a força que o espaço da fábrica ocupa em sua memória:

“Sempre tive essa memória do meu pai, da fábrica. O meu avô trabalhava na caldeiraria, sofreu um acidente e nunca mais conseguiu trabalhar nisso. Ele virou um faz tudo, construía casas no bairro onde eu morava”. (Oliveira, 2019).

Em 1978, quando o punk está surgindo no Brasil, trabalha em empregos informais, migrando entre escolas públicas. Sua experiência é similar a de outros entrevistados: “é nesse período, saindo de uma escola para outra, além das tarefas domésticas<sup>195</sup> que eu comecei a trabalhar na feira e ser engraxate. Lá em casa sempre foi assim quem não trabalha, não come” (Oliveira, 2019).

Logo, Antônio Carlos nos relata alguns fatores comuns da classe trabalhadora e do movimento punk, os quais aparecem em outros relatos em nossa pesquisa: a escola pública, o trabalho doméstico e o trabalho no setor terciário. Porém, diferente dos entrevistados anteriores, trabalha prestando serviços na informalidade, de modo que não há registro em sua carteira desse primeiro trabalho.<sup>196</sup>

“(…) O moleque ia de carrinho de rolimã para feira, as pessoas colocavam lá os baratos e a gente arrastava até a casa da pessoa e dava uma grana (Oliveira, 2019).

Todavia, ainda nesse ano, sua mãe<sup>197</sup>, através de contatos em casas que trabalhava, consegue um emprego para ele em uma fábrica, a Rainha Indústria de Calçado<sup>198</sup>, na Mooca.

<sup>194</sup> Ao menos na experiência de nossas fontes e em seus relatos de como era o panorama geral do movimento. Isso nos parece ser um fenômeno de classe, comum na classe trabalhadora.

<sup>195</sup> Não iremos aprofundar esse debate, mas o trabalho doméstico nos parece ser algo razoavelmente comum para a juventude da classe trabalhadora, ainda que masculina.

<sup>196</sup> Ministério do Trabalho. Carteira de trabalho, Antônio Carlos de Oliveira, 1978.

<sup>197</sup> Esse elemento de gênero, dos pais operários e as mães empregadas domésticas será abordado posteriormente em separado.

<sup>198</sup> Segundo sua carteira de trabalho é admitido somente em 79, em 20 de fevereiro, no cargo de ajudante de acabamento. Contudo, segundo seu relato já trabalha ilegalmente três meses antes, antes de mesmo completar 14 anos, o que era ilegal. Fica até 5 de Outubro do mesmo ano.

“Como minha mãe trabalhava como empregada doméstica para alguém, ela conseguiu me colocar na fábrica antes de eu completar 14 anos, o que é ilegal. Então durante três meses eu trabalhei ilegalmente. Depois eu fui registrado para ter um período de experiência. Aquilo me deu uma revolta tão grande. Eu já estava ali, todo mundo já me conhecia. (...) Eu trabalhava na produção. Fiquei uns 7, 8 meses (Oliveira, 2019).”

Deste modo, sobre esse trabalho operário de Antônio Carlos, precisamos destacar um contraponto comum na realidade da época visando escapar de generalizações e imprecisões. Ao analisar máximas como a do vocalista dos Garotos Podres Mao, do punk como “a geração do filho do operário que não tem nem mesmo a perspectiva de se tornar operário”, precisamos ter cuidado para não idealizar extremos e forjar “realidades puras”. De generalizar as experiências, do fazer-se do punk europeu, ou da cidade de São Paulo, por exemplo, sem levar em conta as especificidades de cada localidade.

Punks do ABC, por exemplo, nos anos 80, eram majoritariamente operários da indústria metalúrgica e punks da cidade de São Paulo, vez por outra, também conseguiam trabalhar por alguns períodos em fábricas<sup>199</sup>, como Clemente Tadeu. Da mesma forma, ainda que não a mão-de-obra predominante, office-boys do setor de serviços também, ainda que minoritários, eram vistos entre as fileiras dos punks do ABC paulista.

Portanto, quando falamos em transição no mundo do trabalho não queremos dizer que o trabalho industrial deixou de existir ou que deixará (como já nos alertava Thompson em *Costumes em Comum*) e muito menos que o setor de serviços dominou ou dominará toda economia. O que queremos dizer é que, depois da crise capitalista dos anos 70, há no início dos anos 80 uma “tendência” a predominância do setor de serviços no tocante à mão-de-obra e um declínio da mão-de-obra empregada na indústria. Em suma, é essa “tendência” e sua relação com o movimento punk que é analisada por nós, contudo, sem ocultar nuances, contrapontos, exceções.

Deste modo, nosso entrevistado da zona leste, condizente com certa perspectiva geográfica de sua região, da proximidade com um pólo industrial como o ABC, oscila entre trabalhos industriais e trabalhos do setor de serviços,

<sup>199</sup> Segundo sua carteira de trabalho ingressou em 15 de Agosto de 1983 na Indústria Têxtil Delta Ltda no cargo de encarregado de acabamento. Ficando nesse trabalho até 31 de julho 1984. Contudo, diferente dos punks do ABC da Anjos (metalúrgicos em sua maioria) esse trabalho foi uma exceção, sendo todos os outros no setor de serviços.

trabalhando como feirante, engraxate, office-boy<sup>200</sup> (setor terciário), mas também trabalhando como operário no ramo de calçados e posteriormente como metalúrgico.

Como metalúrgico, trabalhando para uma empresa menor que vez por outra prestava serviço para as montadoras de carro do ABC. Deste modo, compara suas condições de trabalho com a das montadoras da indústria automobilística. Nesse sentido, segundo ele “O sonho de qualquer garoto na época era trabalhar em uma montadora de carros. O sonho mais comum em termos de estabilidade profissional” (Oliveira, 2019).

Uma memória muito presente em seu imaginário desde a infância é a questão dos operários das montadoras que iam da zona leste para o ABC em ônibus fretados pelas indústrias. Aquilo o marcou profundamente, virou uma referência em termos de estabilidade, até mesmo por essa imagem dessa maior comodidade com a questão do transporte. Achava incrível alguém ser “pego na porta de casa”, não precisar esperar um ônibus lotado para ir trabalhar. Enquanto ele para trabalhar, seja como office-boy ou como operário na Mooca tinha que acordar muito cedo e se deslocar até o centro da cidade. Fazia sempre esse trajeto com sua mãe que também trabalhava no centro como doméstica. Sobre essas duas realidades, compara:

Para nós a instabilidade era uma constante, para eles não. Para nós os salários ruins, as condições de trabalho ruins eram parte do nosso cotidiano, para eles não. Eu como trabalhei para metalúrgica, as vezes tinha que recondicionar uma peça e eu ia. É bem aquela coisa do capitalismo do Henry Ford, né, o trabalhador tem que ganhar e ter condições de trabalho razoáveis para que ele seja mais feliz, assim seja mais produtivo e mais consumista (...) Você entra na indústria automobilística e você anda na linha de montagem e tem ventilação, iluminação. Não é aquilo que a gente tem no imaginário do trabalhador do milênio passado (Oliveira, 2019).

Deste modo, caracteriza o trabalho da indústria automobilística do ABC, das grandes montadoras como um lugar de maior estabilidade, melhores condições de trabalho e de melhores salários. Uma espécie de “núcleo duro da classe operária”, uma espécie de “elite operária”. Perceba que ele não caracteriza que essa condição seja uma condição geral do operariado industrial, mas ao menos de um setor da indústria automobilística. Nota-se que também coloca a sua condição de metalúrgico de uma empresa de menor porte,

---

<sup>200</sup> Segundo sua carteira de trabalho ingressa como office-boy em de janeiro de 1981 na Têxtil Pereira Rossi, ficando até 18 de abril do mesmo ano.



prestadora de serviços como também um lugar de piores condições, de instabilidade. Deste modo, estar nessa posição era algo a ser buscado e se conseguido, mantido. Ainda sobre esse “núcleo duro” das montadoras: “Eu conheço uns dois caras que saíram do sindicato, foram efetivados e fizeram cagada para sair da fábrica, a maioria que entrou ficou. Porque sabia que ia ter uma condição mais estável durante a vida”. (Oliveira, 2019)

Deste modo, faz-se necessário investigar o que ocorria no ABC paulista. Como seria essa composição de classe no punk do ABC? Até que ponto essas realidades de melhores condições de trabalho apareceriam? Seria uma condição operária geral ou algo referente as montadoras? Sendo assim, analisaremos esse contraponto: o movimento punk no ABC paulista, bem como a sua relação com esse polo industrial no tocante ao mundo do trabalho. Em foco os Anjos, uma das primeiras gangues punks do Brasil.

### 3.3.4

#### **Anjos do ABC: a revolta dos metalúrgicos**

“Um governo não é suficientemente forte se não faz da força um direito e da obediência um dever. Abaixo a Ditadura Militar. Ass: Anjos” (Pichação nos muros de São Bernardo do Campo, anos 80).

“Anjos nas ruas/ Polícia assombrando/ Greve geral/ Grande passeata/ Punk ABC/Punk ABC, nunca vou esquecer/Punk ABC” (Banda Disritimia, 1994).

No maior pólo industrial do Brasil desde os anos 1950, o grande o ABC, o punk brasileiro também demonstra sua força. Uma antiga gangue de rockeiros de São Bernardo do Campo chamada Anjos (nome em referência a gangue de motoqueiros estadunidense Hells Angels) adere ao punk em 1978. Na pesquisa, foram talvez os mais receptivos. Diferente de outras figuras “mais badaladas” como Clemente ou Ariel, não são figuras tão frequentes nos livros, documentários e diversas produções sobre o tema. Contudo, existe uma dissertação de mestrado a respeito do grupo chamada *O Movimento Punk no ABC- Anjos, uma vertente radical*, de Texeira (2007), produzida por um antropólogo que fez parte do grupo.

São uma daquelas vozes inviabilizadas na história do punk brasileiro por meio da construção de “narradores oficiais” a qual Irene também critica. Foi em

busca desse outro olhar que buscamos os Anjos de São Bernardo do Campo. Um movimento punk forjado em meio as greves do ABC e das lutas contra a ditadura. Forjado dentro do ascenso do Novo Sindicalismo e da Diretas Já. Sentimos essa lacuna, Os Anjos sentem essa lacuna. Querem falar e têm muito a dizer.

Nos receberam na sede do *Projeto Meninos e Meninas de Rua*; uma entidade de defesa dos direitos humanos junto a jovens em situação de rua que também serve de espaço de articulação para os movimentos sociais da região. Diferente da maioria de nossos outros entrevistados, ainda se reivindicam punks e ainda existem enquanto coletivo punk<sup>201</sup> e se organizam dessa maneira.

Para nossa surpresa, articularam uma reunião ampliada, na qual participaram diversos membros dos Punks Anjos, a maioria da primeira geração, dividindo conosco suas experiências no punk e no mundo do trabalho. A maioria deles operários do setor metalúrgico (alguns até hoje) possuindo em seu discurso uma forte identidade operária. No geral, atribuem ao punk a construção de sua visão de mundo, sua formação política e também de sua “consciência de classe”<sup>202</sup>.

Comecei no trabalho na indústria moveleira. De 1979 em diante eu fui para indústria metalúrgica (...). Tive contato com o punk rock em 78, 79 quando efetivamente comecei a andar com o pessoal. A minha formação de leitura veio toda através do punk. Incentivo a leitura, pessoal todo que estávamos agregados nos incentivava a ler. Eu comecei a ler muita coisa, a partir daí já eclodiram as grandes greves aqui, né, e eu dentro do movimento sindical. Comecei a fazer parte dos movimentos, passeatas, manifestações. Comecei a atuar junto, nas comissões de mobilização, comissões de fábrica. Meu forte sempre foi na rua, na luta, nas portas de fábrica.<sup>203</sup> (Renato, 2019)

“Naquela época você trabalhava com 14, 15 anos. Eu comecei a trabalhar com comércio<sup>204</sup> e aos 16 fui ser metalúrgico, A minha vida inteira fui metalúrgico. Com 58 anos hoje curtindo punk” (Paulo, 2019).

Desta forma, os punks Anjos forjam o seu fazer-se no punk com uma forte identidade operária atrelada as nascentes lutas sindicais no ABC, de modo

<sup>201</sup> Não se reivindicam mais como uma gangue, mas como um coletivo político. Fazem reuniões periódicas aonde articulam sua atuação política dentro e fora do “underground”.

<sup>202</sup> Compreendemos a problemática apontada por Thompson sobre a polêmica com Althusser sobre a consciência de classe. Contudo, apesar de não ser a única e “real consciência” possível, a experiência política dos punks anjos é sim uma das formas da consciência de classe.

<sup>203</sup> Entrevista com Punk Anjos realizada por mim na sede do Projeto Meninos e Meninas de rua no dia 6 de junho de 2019.

<sup>204</sup> Como já apontamos, embora não majoritário, também era comum que punks do ABC fossem do setor de serviços.

que em seu discurso parece quase indissociável essa relação entre punk e lutas políticas, entre o seu fazer-se no punk e a classe operária, entre punk e a luta sindical. Ambos se entrelaçam e se retroalimentam.

Nesse sentido, em suas falas, sua formação política e intelectual é indissociável de sua experiência no punk<sup>205</sup> (Sara, 2019), a qual reconhecem ter fortalecido sua luta sindical e vice-versa. Para eles, não há muita dissociação entre o punk como arte e punk como luta política militante: fundem-se a luta política e sindical é uma emergência de sua realidade, é parte de seu cotidiano e isso aparece fortemente no seu entendimento do punk. “Uma região operária<sup>206</sup>, ela forja uma cultura operária. Cultura do trabalho. Forja pessoas ligadas a questão do trabalho” (Fernando, 2019).

Nesse sentido, essa forte afirmação de identidade ligada ao trabalho aparece até mesmo em sua dimensão estética. A construção desse fazer-se aparece também na produção de suas roupas, as quais produzem uma identidade punk-operária. Essa fusão parece um elemento chave para entendermos as particularidades do punk no ABC: “A gente era a maioria operário, a gente usava como visual bota de firma” (Rafael, 2019).

“Como eram quase todos metalúrgicos, os punks do ABC adotaram na indumentária as botas com biqueira de aço (exigidas nas fábricas para proteger os pés dos operários), o que os colocava em temível vantagem nas brigas”. (Alexandre, 2002, p. 57).

Deste modo, essa história atrelada as lutas operárias e essa reivindicação operária foi um fator de afirmação identitária dos punks do ABC, não só externamente, mas também de afirmação dentro do próprio movimento punk. Produzia evidentes diferenças entre os punks da city e os punks do ABC. Essas diferenças foram em determinado momento operacionalizadas no sentido de justificar uma rivalidade entre os dois grupos, as quais chegaram a diversas agressões mútuas<sup>207</sup> e até mortes<sup>208</sup> nos anos 80.

Segundo Clemente Tadeu “eles se achavam, porque eram operários e diziam que nós éramos mais ‘ricos’, diziam que nós éramos *boys*, que a gente

<sup>205</sup> Entrevista com Punk Anjos realizada por mim na sede do Projeto Meninos e Meninas de rua no dia 6 de junho de 2019.

<sup>206</sup> Idem.

<sup>207</sup> Brigas fartamente relatadas no filme *Botinada* de Gastão Moreira e no livro *Meninos em fúria*.

<sup>208</sup> Como no caso do assassinato de Nenê relato no livro *Meninos em Fúria*.

tinha jaqueta de couro de verdade e eles usavam modelos de plástico imitando couro, andavam todos zoados. Eles vinham pra cá em bailes de fita e rolavam as brigas. Só pelo visual sabia-se quem era do ABC' (Paiva, 2016, p. 77).

Contudo, posteriormente a maioria dos participantes de ambos os grupos, punks da city e punks do ABC fazem uma autocrítica<sup>209</sup> referente a essas brigas, motivadas muito mais por ganguismo, bairrismos do que por qualquer questão econômica de fato. Aliás, se compararmos a realidade social de ambos os grupos, na forma como aparecem nas carteiras de trabalho, o salário de uma office-boy<sup>210</sup> da cidade era muitas vezes menor do que de um operário do ABC;

Embora tentassem construir, à época, uma justificativa de classe para as brigas, elas nos parecem muito mais uma briga de “trabalhador versus trabalhador,” pobre contra pobre, não muito diferente das brigas de torcida organizada ou do extermínio mútuo de jovens pobres entre as facções do narcotráfico hoje no Rio de Janeiro. Uma lamentável contradição do movimento, contudo, compreensível: apesar de reivindicar uma postura classista, o movimento punk brasileiro nasce ligado às gangues de rua de jovens.

Porém, a despeito de obviamente não serem uma justificativa razoável para colocar jovens trabalhadores contra jovens trabalhadores, o fazer-se do punk no ABC tinha diferenças com os punks da city que não ficam somente na questão estética, mas refletem-se na questão de uma política mais militante<sup>211</sup>. Em suma, ela transparecia na estética, no som e na luta política.

“Os punks do ABC não tinham as mesmas preocupações estéticas dos paulistanos, nem ligavam para cabelos. Estavam enfronhados no movimento sindical, faziam as primeiras greves contra a ditadura, participavam das grandes manifestações dos metalúrgicos, sobrevoadas por helicópteros do Exército, em estádios de São Bernardo. O som era mais seco, as letras mais elaboradas. A roupa: Macacão de metalúrgico.” (PAIVA, 2016, p. 77)

Contudo, cabe ressaltar que apesar das diferenças em torno da fração da classe à qual pertencem, os dois grupos compõem no fim a mesma classe

<sup>209</sup> Documentário Botinada de Gastão Moreira.

<sup>210</sup> Segundo sua carteira, Raimundo Vivaldo de São Bernardo trabalhava como metalúrgico no cargo de ajudante geral na Daniel Martins S/A em 1987. Ganhava 10 cruzados por hora trabalhada o que no final do mês poderia dar mais do que o salário de um office-boy médio da cidade.

<sup>211</sup> Não quer dizer que *punks da city*, como Ariel, Douglas não tivessem tido algum grau de militância política, mas foram à exceção à regra. No ABC a tendência é outra.

trabalhadora. Sendo os punks da city essa extensão do proletariado a qual discutimos em Ricardo Antunes. Contudo, os dois grupos relacionam-se de forma diferente com a questão da identidade sobre o trabalho, o que de certo modo produz concepções um pouco diferentes do “ser punk”. Os punks da cidade, em geral com uma preocupação mais voltada para o punk em sua dimensão artística, estética, cultural, musical, como uma vanguarda artística tal qual o movimento dadaísta, ou surrealista e os Punks do ABC, com uma concepção do punk “mais operária” e mais de ação política mais militante.

Além disso à título de comparação, a colocação de Paulo da Anjos (Paulo, 2019) “fui metalúrgico a minha vida inteira”<sup>212</sup>, em nosso texto nos permite uma comparação com os punks entrevistados da cidade de São Paulo. Apesar de o trabalho dos punks metalúrgicos do ABC oscilar entre diferentes fábricas, mostrando certa instabilidade, no geral permanecem boa parte de suas vidas no mesmo ofício, operários. Já os punks da cidade, como parece ser um panorama geral oscilam, tendem a circular entre diferentes ofícios, o que pode ter dificultado essa construção de uma identidade de classe<sup>213</sup> no mesmo termos enraizados tal qual os punks do ABC.

Porém, não queremos dizer com isso que os punks da city não tinham identidade de classe, pelo contrário. apenas que ela se manifestava de maneira diversas da dos punks do ABC. Clemente, Irene e Antônio Carlos em nossas entrevistas colocam-se como pertencentes à época ao proletariado, entendem o punk como um fenômeno proletário, inclusive já tinham essa leitura nos anos 80. Contudo, não há uma identidade tão ligada ao ofício, ao trabalho (como operário, por exemplo), mas muitas vezes ligada à questão espacial da cidade: do proletário como periférico, suburbano, por exemplo.

Dito isso, voltando a dimensão dos punks do ABC e seu entrelaçamento com o movimento operário nos afirma Aldemir Teixeira “Os punks do ABC, por estarem numa região industrializada num período de inúmeras movimentações grevistas, vieram acompanhando e atuando paralelamente aos

<sup>212</sup> Entrevista com Punk Anjos realizada por mim na sede do Projeto Meninos e Meninas de rua no dia 6 de junho de 2019.

<sup>213</sup> Não queremos dizer com isso que os punks da city não tinham identidade de classe, apenas que ela se manifesta de maneira diversas dos punks do ABC. Clemente, Ariel e Irene colocam-se como pertencentes à época ao proletariado, entendem o punk como um fenômeno proletário. Contudo, não há uma identidade tão ligada ao ofício, ao trabalho (como operário, por exemplo), mas muitas vezes ligada á questão espacial da cidade: como periférico, suburbano, por exemplo.

movimentos sindicais entre os anos de 1979 a 1983. Os Anjos de São Bernardo do Campo, em sua maioria, eram operários no setor metalúrgico e articulavam ações políticas, participando das greves, manifestações, panfletagens, piquetes e passeatas” (Terixeira, Aldemir “O Movimento punk no ABC Paulista, 2007).

Nesse sentido, os entrevistados nos relatam inúmeras referências a essa relação dos punks do ABC com as nascentes lutas do Novo Sindicalismo. De modo geral, relatam que os punks da região compuseram a base sindical, participando de ações mais radicalizadas, sendo a “linha de frente” nas manifestações. “A gente era a linha de frente. Um grupo que ia junto na época era pessoal da Convergência Socialista que era um grupo que tinha uma ação mais ofensiva que o grupo que liderava as greves” (Fernando, 2019).

Deste modo, enquanto base sindical, não tinha tanta afinidade com a direção do movimento grevista, mas aproximavam-se nessas ações dos grupos mais à esquerda do PT, como era a corrente trotskista (á época no PT) Convergência Socialista. Condizente com toda sua formação no punk, buscavam nas ações radicais junto com grupos mais à esquerda dar vazão a sua revolta.

Ainda sobre essas ações mais radicalizadas nas greves, relatam os constantes enfrentamentos entre a polícia e manifestantes e nos discorrem como a “educação política” também aparecia no seu fazer-se na cena punk. Segundo nos relatam, o cartaz do Dezembro Negro, festival punk da época, trazia no flyer de chamada, além do nome das bandas, a receita para se fazer um coquetel molotov<sup>214</sup> (Fernando, 2019).

No tocante a radicalização do movimento grevista, em especial após o acirramento da carestia em 1983, narra que houve uma mudança tática nos setores mais radicalizados do movimento, tendo os punks também apoiado essa guinada “Greve agora é saque. Agora é o seguinte. Dá uma pedrada ali e cata o que quiser. Isso aqui é dos trabalhadores<sup>215</sup>” (Fernando, 2019, sobre um saque na antiga Casas da Banha).

Ainda sobre essa relação com o contexto de ascensão das lutas sindicais e dos punks enquanto base sindical, nos relatam que essa participação não ficava

---

<sup>214</sup> Entrevista com Punk Anjos realizada por mim na sede do Projeto Meninos e Meninas de rua no dia 6 de junho de 2019

<sup>215</sup> Idem.

somente nas ações diretas radicais, mas também organizavam ações de base, trabalho de base políticos cotidianos de organização, participando de comissões de base e ajudando nos fundos de greve. “O que as Igrejas evangélicas fazem hoje. Você ia de casa em casa pedindo alimento para apoiar a greve. Eu fiz várias vezes isso daí” (Fernando, 2019).

Defendem ainda a importância do trabalho de base sindical no “chão da fábrica” e relatam experiências pessoais de luta, bem como frutos vitoriosos desse trabalho “O sindicato para mim é uma arma (...). “Fizemos um movimento na fábrica que eu trabalhava e conseguimos filiar mais de 80 por cento dos trabalhadores ao sindicato. Quando eu fui demitido a fábrica parou 14 dias até eu ser readmitido” (Rafael, 2019)

Já no tocante a um quadro geral do período e a relação com outros movimentos, nos dizem:

“Tinha uma relação com os movimentos. A gente tá falando aqui do auge do Brasil daquele movimento por Diretas Já. Então não tinha identificação e não importava muito quem tava. Lógico, quem tava liderando tava na disputa. Mas pra gente não importava muito se o cara era da Pastoral Operária, se era do partido clandestino que tava em processo de legalização, se era do PT, se era da CUT. Era um movimento que ia para rua e a gente tava naquele movimento”<sup>216</sup> (Fernando, 2019).

Deste modo, ainda sobre as relações com os movimentos e partidos, nos lembram que na época das greves do ABC que participaram 1978/ 83, o único partido legalizado era o PT e maioria dos grupos de esquerda encontrava-se na clandestinidade, ou então dentro do PT ou do MDB. Nesse cenário, apesar de não serem no geral filiados a partidos, vez por outra participavam de comícios de partidos de esquerda, onde vez por outra tocavam. (A postura punk de rejeição mais clara aos partidos eleitorais é posterior à 1983).

Desta forma, na avaliação anterior de Fernando, na mentalidade da época, os punks do ABC não diferenciavam tanto as correntes políticas que construíam o movimento operário, pois enquanto base sindical, miravam um inimigo: a ditadura. Deste modo, como afirma Fernando, se veem como punks, mas também como participantes de um “movimento maior”, de um ascenso de um movimento de rua e de luta contra a ditadura. Desta forma que também entendemos o movimento punk brasileiro. Como um movimento de uma

---

<sup>216</sup> Op.cit.

juventude proletária intimamente forjado na conjuntura do ascenso das lutas sindicais, estudantil e populares do período, na luta de classes.

Contudo, no tocante a uma experiência punk mais militante na época, uma advertência faz-se necessária. Embora nos pareça que o punk do ABC paulista tenha se forjado dentro dessa cultura operária mais militante, não queremos dizer, contudo, que essa dimensão de política militante não tivesse presente em certa medida na cena da cidade de São Paulo.

Punks da Carolina Punk como Irene, Douglas e Ariel tiveram envolvimento com a esquerda e com a luta militante contra a ditadura. Os dois últimos, inclusive, tendo efetivamente se organizado na corrente trotskista OSI (Organização Socialista Internacional)<sup>217</sup> por um tempo.

Segundo Clemente (2019), Helinho da banda Condutores de Cadáver foi responsável por montar um grêmio estudantil no E.E.T.A.L.L. por volta de 79 (a escola onde maior parte da turma da Carolina estudava) em plena ditadura. Ainda segundo o músico, por esse fato, receberam a visita da polícia na escola na época que foi atrás de seus professores de História para responsabilizá-los, mas os alunos os defenderam. “Dissemos: A gente montou porque quis” (Clemente, 2019). Contudo, a política militante não era a regra na Carolina, mas diferente do ABC, a exceção.

Eu colaborei com a juventude socialista que atuava na Lapa. Fizemos a reconstrução da UMEs, elegendo uma nova chapa: Alicerce e Luta. Douglas e Ariel colaboravam fazendo pichações, vendendo jornais, participando de atos e na porta de fábricas em apoio a luta sindical. Também íamos às feiras e espaços públicos com abaixo assinados por anistia e presos políticos e denunciando a repressão. Essa era nossa participação. E só nossa, não dos amigos da nossa turma punk (Incao, 2018, zine Sobre Vidas).

Contudo, desta maneira, não queremos esvaziar a dimensão artística do punk enquanto arte de uma juventude proletária. De cobrar dos punks uma obrigatoriedade de um compromisso militante para sua legitimação. Embora a nossa própria trajetória aponte para uma identificação com uma postura mais militante, não é nossa função nesse trabalho entrar nesse debate.

Como dissemos anteriormente, a arte punk, enquanto arte fundida com a vida, representa um canal de participação ativa para juventude proletária e isso

<sup>217</sup> Corrente trotskista fundada em 1976, dirigia o movimento estudantil LBEU (Liberdade e Luta). Posteriormente, nos anos 80, adere ao PT. Um de seus rachas deu origem à corrente interna do PT conhecida como Trabalho.



também é político, também é luta de classes. Como dizia o poeta:

“Na luta de classes todas as armas são boas: pedras, noites, poemas”

Paulo Leminsky.

No mesmo sentido, por estarem em um lugar enquanto trabalhadores do setor de serviços precarizado, os punks da city também participaram, em maior ou menor grau de episódios da atmosfera política do período. Até mesmo Clemente Tadeu, o qual saiu da Restos de Nada em 1979 por achar que a banda estava “envolvida demais com política militante, se dedicando pouco a cena” (Clemente, 2019) nos conta um episódio relevante nesse ponto de vista: a questão dos movimentos de desempregados de 83, tendo sido preso inclusive em um desses episódios.

Se os punks do ABC participaram das grandes greves de sua região, os punks da city, enquanto trabalhadores do setor de serviços (no qual uma greve é uma tática mais inviável) se relacionam artisticamente e até ativamente com os saques de desempregados contra a carestia de 1983 na cidade de São Paulo. Nesse sentido tratemos ao foco esse movimento por vezes invisibilizado, o qual talvez tenha tanta relevância para a derrota da ditadura quanto as Diretas Já! ou as greves do ABC.

Da mesma maneira, teceremos relações mais conclusivas no tocante as perspectivas de classe sobre o movimento punk da city e o movimento punk do ABC paulista, trazendo comparações, bem como traçando possíveis paralelos entre ambos.

### 3.3.5

#### **Entre saques, motins, guitarras e greves: o punk como uma revolta do precariado**

Pânico em SP

As sirenes tocaram  
As rádios avisaram  
Que era pra correr  
As pessoas assustadas e  
mal informadas  
Puseram a fugir... sem saber porque

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP (2x)

O jornal, o rádio, a televisão

Todos os meios de comunicação  
Neles estavam estampados  
O rosto de medo da população

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP (2x)

(...)  
Chamaram os bombeiros  
Chamaram o exército  
Chamaram a Polícia Militar  
Todos armados  
Até os dentes  
Todos prontos para atirar  
havia o que

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP  
(2x)

(Inocentes, *Pânico em SP*, 1981)

Fúria Brasileira

A fúria do desempregado  
Sem dinheiro e sem comida  
Saque no supermercado  
Pau e pedra nas vitrines  
O comércio está fechado  
Vai cantar o cassetete  
A família brasileira  
Cuida bem dos seus rebentos"  
(Voluntários da Pátria, *Fúria brasileira*, 1984)

“Eu estava lá esse dia, os punks estavam lá. Eu fui inclusive preso nesse dia. A gente estava lá na Praça da Sé. Foi uma coisa espontânea” (Nascimento, 2019)

Apesar de ser descrito nas memórias de nosso interlocutor como uma ação espontânea, a onda de saques que sacudiu a cidade de São Paulo em 1983 não foi bem dessa maneira. O ano é 1983, aonde a crise econômica se agudiza no Brasil, atingindo fortemente a cidade de São Paulo. Em um contexto de uma ditadura enfraquecida, o cenário é de desemprego em massa, insatisfação e carestia de vida. Segundo o Memorial da Democracia:

“Apenas nos dois primeiros meses do ano, a indústria paulista havia demitido 47 mil trabalhadores. O corte de investimentos em obras públicas estendeu a crise ao setor de construção – a Norberto Odebrecht demitiu 4 mil empregados. Aos efeitos da recessão somava-se o avanço do custo de vida. A inflação oficial dos alimentos havia atingido 35% no primeiro semestre do ano e marcou 15% apenas no mês de março. O macarrão subiu 40% e a batata,

400%.” (Memorial da Democracia 2018)

Deste modo, segundo edição do jornal Notícias Populares<sup>218</sup> de 1983, foram “três dias de saques, depredações, tiros e muito pânico”. As manifestações foram organizadas pelo Movimento Contra o Desemprego e a Carestia, um movimento social formado para tentar organizar os trabalhadores desempregados. Reuniram cerca de 2000 pessoas em Santo Amaro, zona norte de São Paulo.

Contudo, a truculência da polícia foi o estopim para que a manifestação se transformasse em enfrentamento e se alastrasse pela cidade, com diversos pontos de saques e depredações. Nas palavras de José Lima Soares, um dos coordenadores do movimento: “A PM rompeu o acordo. Começou a prender e a espancar o pessoal, aí não teve jeito, virou uma coisa espontânea.”<sup>219</sup>

Deste modo, a “polícia não conseguiu conter a fúria dos populares”<sup>220</sup> e a manifestação se alastrou: “a violência se refletiu também no centro da capital, começando pelo Parque D. Pedro II se estendendo entre as principais ruas, entre as praças do Patriarca, Sé<sup>221</sup>, República e Largo São Bento.”<sup>222</sup>

Sendo assim, Clemente Tadeu e seus amigos punks, enquanto trabalhadores atingidos por todo esse contexto. Aderiram as ações quando elas se alastraram pela cidade. Sendo Clemente segundo seu relato, um dos 566 detidos<sup>223</sup> desse dia. Sendo assim, embora relatada com certa despreensão por nosso interlocutor, essa não nos parece uma mera obra do acaso, mas fruto do seu lugar enquanto classe do período, aliado a um radicalismo da cultura punk.

No mesmo sentido, as forças de repressão da ditadura, por meio do SNI, conseguiram identificar essa participação punk nos saques, por meio de relatório de 1983. Nele os punks são identificados como um grupo atuante nesse evento. “Segundo relatório da Secretaria de Segurança de São Paulo o quebra-quebra de 06/07 ABR 83 foi atribuído ao PCdoB, ao Alicerce da

<sup>218</sup> MAEZO, Matuiti. Protesto de desempregados deixa 1 morto e 566 detidos. Notícias Populares, edição de 5 de abril de 1983.

<sup>219</sup> Idem.

<sup>220</sup> Idem.

<sup>221</sup> Grifo nosso,

<sup>222</sup> MAEZO, Matuiti. Protesto de desempregados deixa 1 morto e 566 detidos. Notícias Populares, edição de 5 de abril de 1983.

<sup>223</sup> Dado presente em MAEZO, Matuiti. Protesto de desempregados deixa 1 morto e 566 detidos. Notícias Populares, edição de 5 de abril de 1983.

Juventude Socialista e aos punks”<sup>224</sup>.

Deste modo, além da participação direta nesses eventos, os punks também nos deixam duas interessantes repercussões na parte artística, lírica do movimento descritas acima. A música *Pânico em SP* é escrita em 1981, dois anos antes do evento, mas contém imagens muito parecidas com o do ocorrido dois anos depois: o pânico, a correria, exército, polícia militar, repressão, a cobertura dos meios de comunicação. Segundo o músico (Clemente, Tadeu 2010)<sup>225</sup> surgiu da necessidade de falar “de algo que acontecia aqui” (Clemente, 2010), de São Paulo e não do que acontecia na Inglaterra. “Fui chamado de Nostradamus do punk rock, de visionário, os episódios aconteceram depois que eu escrevi a letra. Isso foi pré as Diretas Já. Na verdade, ninguém comenta muito isso. Acho que o governo falou assim, isso aqui vai ficar incontrolável. (...) Depois “saiu no Notícias Populares: profecia punk se realiza: pânico em SP.” (Clemente, 2010)

Nesse sentido, apesar de ter sido escrita antes, a canção parece uma daquelas obras nas quais o artista com sua sensibilidade consegue captar certo “espírito de seu tempo”. O pânico, a multidão, a rebelião popular, a repressão, parecem ser elementos sempre possíveis que rondam uma atmosfera de crise, desemprego e carestia como nos anos 80. Em *Pânico em SP* Clemente traduz isso para canção. Depois a “realidade comprova” algo que já era uma possibilidade provável em um prognóstico captado pela sensibilidade do artista.

Já a música *Fúria Brasileira*, da banda Voluntários da Pátria <sup>226</sup> é de 1984, um ano após a rebelião dos desempregados na cidade de São Paulo, aborda justamente esse episódio. Nela diversos elementos que inclusive aparecem também na reportagem do NP: falta de dinheiro e comida, a consequente fúria do desempregado, o pau e a pedra na vitrine; seguidos da repressão e o pânico da “família brasileira”, da “classe média conservadora”. Na interpretação o cantor deixa claro “de que lado está”, em especial no verso irônico de advertência “a família brasileira/cuide bem dos seus rebentos” seguido de uma debochada risada. Deste modo, a poesia punk retrata esse

<sup>224</sup> Serviço Nacional de Informação. Centro de informações da Aeronáutica, Relatório 7, 1983. In. Acervo Antônio Carlos Oliveira.

<sup>225</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6jFE4S828C0>. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

<sup>226</sup> Banda que se apresentava no clube Napalm, em 1984 contando com o vocalista Nasi, mais conhecido por cantar na banda Ira!

episódio do ponto de vista dos de baixo, dos desempregados, ou ao menos à favor deles,

Desta forma, os punks da city, em processo relacionado com sua experiência de classe, presencialmente ou poeticamente, se relacionam com o “motim de desempregados de 1983”. Dentro dessa abordagem, recentes estudos têm procurado resgatar a importância desse movimento pouco estudado, como o artigo *O Motim de 83 Contra a Fome e o Desemprego em São Paulo* de Mateus da Silva.

O debate a respeito dos saques, nos leva novamente à Thompson, o qual discute esse fenômeno não como fruto de “uma horda raivosa sem direção”, ou como fruto do “desespero sem direcionamento”, mas enquanto uma ação política com seu fator de agência, mediação e negociação com a ordem social. Thompson traz à baila deste modo os mais marginalizados como sujeito, valorizados e compreendidos na dimensão de sua experiência:

Homens e mulheres também retornam como sujeitos (...) não como sujeitos autônomos, indivíduos livres, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidade e interesses e como antagonismos, e em seguida, “tratam” essa experiência em sua consciência e cultura (...) e em seguida (...) agem, por sua vez, sobre essa situação Determinada”<sup>227</sup>

Sendo assim, em Thompson, não há uma “consciência de classe” externa a ser aprendida de fora para dentro, nem tampouco os homens e mulheres são determinações passivas de estruturas econômicas. Também não cai em uma perspectiva liberal de “plena autonomia do indivíduo”. Defende que homens e mulheres forjam-se como sujeitos em sua experiência, relacionando os acontecimentos com sua consciência, seus costumes, sua cultura.

Desta forma, no tocante aos saques, os trabalhadores não são seres passivos que somente reagem à estímulos econômicos, da superestrutura. Possuem desta forma agência, capacidade de criação. Os saques são assim, não uma reação econômica apenas, mas uma agência dos de baixo contra a ruptura de um elo em seus costumes, uma quebra de normas da cultura popular, da tradição. De forma alguma são uma revolta “irracional”, mas uma tentativa

<sup>227</sup> THOMPSON, A Miséria da Teoria. Rio de Janeiro: Zahar, p. 182, 1980.

racional de controle sobre os preços dos gêneros básicos. Os saques são concretamente um fator regulador dos preços.

À título de comparação, em Engels, por exemplo, o movimento Ludista é visto como uma espécie de “estágio primitivo” do movimento operário grevista. Subordina esse movimento a uma teleologia, não valorizando o movimento em sua experiência concreta, mas o atrelando a um determinado esquema externo, estrutural.

Em uma abordagem marxista mais ortodoxa, no geral mais ligada aos PCs, os saques poderiam ser interpretados como uma ação espontânea, fruto de uma legítima insatisfação popular, no entanto carecendo de um direcionamento de vanguarda, de um partido, científico. Esse partido conduzindo o movimento da “massa pouco racional” para um certo direcionamento “mais racional” e “mais politizado”

No caso do movimento paulista, por exemplo, em virtude do seu caráter efêmero, de ter durado apenas quatro dias e não ter tido uma continuidade, em uma avaliação mais nesse sentido, poderíamos considera-lo como um movimento frustrado, incompleto, virtuoso em sua revolta, mas derrotado.

Contudo, ao pensarmos esse movimento para além dos limites desse marxismo mais tradicional e ortodoxo, poderemos perceber sua importância enquanto canal de articulação e mobilização dos trabalhadores desempregados, trazendo o elemento desemprego ao debate público, aos jornais, ao cotidiano, trazendo à luz o desempregado, doa a quem doer, como uma questão social.

Desta forma entendemos esse evento no contexto de sua experiência, em sua agência política em relação ao momento histórico vivido. Por outro lado, conjuntamente com toda essa emergência dos movimentos sociais: Novo Sindicalismo, reorganização do movimento estudantil e popular, podemos entendê-lo, como na fala de Clemente, como um dos fatores que levaram ao colapso à ditadura de 1964. Da mesma forma, também entendemos o punk como uma expressão desse ascenso de lutas por meio da arte, da música, da produção de uma cultura dos de baixo. Não podemos entender bem o punk brasileiro descolado de todo esse movimento histórico.

Já no tocante a uma perspectiva de classe geral, os punks da cidade São Paulo e do ABC possuem um importante ponto de contato, ambos se enxergam como parte de uma classe: o proletariado. Mesmo no caso dos punks da city que

não estão no geral no “chão de fábrica”, reivindicar o termo proletariado não foi um problema para nenhum dos nossos entrevistados, pelo contrário.

Do mesmo modo percebemos nas outras fontes consultadas: cartas, zines, canções esse fato. Deste modo não associam o termo proletariado somente ao proletariado industrial, mas também a sua realidade. Desta forma, tanto nessa análise de Antunes, como em seu próprio discurso, podemos entender essa emergência de um “nascente proletariado” <sup>228</sup>, em expansão, do setor de serviços. Segundo Ricardo Antunes:

Mas, de 1970 para cá, o setor de serviços se “comoditizou”, se “mercadorizou”, passou a ser um setor gerador, em intensidade, de lucro e de mais-valia. Ou seja, nasceu um proletariado de serviços que, inclusive, gera mais valia além de lucro, porque esse setor se tornou um setor em si e por si capitalista, como a indústria e como a agricultura também se tornaram desde os séculos XVIII e XIX<sup>229</sup>.

Desta forma, o processo iniciado nos anos 70 com as crises capitalistas de 74 e 79, de aumento da mão-de-obra no setor de serviços, superando a mão-de-obra do trabalho industrial, de forma alguma configura um “adeus ao proletariado”, mas justamente o contrário. O que está em decréscimo de fato é o operariado industrial, sendo superado numericamente por um crescente proletariado do setor de serviços, em nossa pesquisa representados, grosso modo, pelos punks da cidade de São Paulo.

Por outro lado, na ótica de Ruy Braga, esse nascente proletariado que emerge com força a partir da crise capitalista tem como característica ser majoritariamente um setor da classe trabalhadora inserido em condições degradantes de trabalho, fazendo parte do que chama de precariado urbano. “Aos nossos olhos, o precariado, isto é, o proletariado precarizado, é formado por aquilo que, excluídos tanto o lupemproletariado quanto a população pauperizada, Marx chamou de ‘superpopulação relativa’”<sup>230</sup>.

Desta forma, para Ruy Braga, assim como para Ricardo Antunes, esse precariado não é uma classe, mas uma fração da classe trabalhadora. Essa

<sup>228</sup> Não que tivesse sido inventado nesse período, mas ele como fator ascendente é uma novidade dos anos 70/80.

<sup>229</sup> ANTUNES, Ricardo. In. SOHIA, Sidartha. “Nasceu um proletariado de serviços”. Revista Contente, 2019. Acessível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/218/-nasceu-um-proletariado-de-servicos-> Acesso 18 de junho.

<sup>230</sup> BRAGA, Ruy. A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista, p. 19. São Paulo: Boitempo, 2012.

fração engloba os trabalhadores em condições degradantes de trabalho, excluindo-se a fração mais pauperizada, o lumpemproletariado.

São aqueles que entram e saem do mercado de trabalho, os setores que transitam da formalidade para informalidade constantemente e vice-versa e por fim os jovens da classe trabalhadora que estão entrando pela primeira vez no mercado de trabalho, que com baixa qualificação ficam com as piores ocupações.

Esse último caso, sem dúvida uma recorrência nos punks da city, com seus office-boys, engraxates, recepcionistas, feirantes. Trabalhadores muito jovens, de baixa qualificação e que no geral desenvolvem toda essa instabilidade típica desse precariado descrita por Braga no decorrer de boa parte de sua vida. Deste modo, pudemos constatar a instabilidade de trabalho desses punks, em como raramente conseguiam ficar mais de um ano no mesmo trabalho.

Deste modo, entendemos que o conceito de precariado urbano nos é útil para dar conta de demarcar as diferentes nuances no interior da classe trabalhadora. O precariado, dessa maneira, não engloba todo proletariado, além de excluir (como já dito) o lumpemproletariado, exclui-se também as parcelas mais qualificadas do proletariado, aquelas que estão mais protegidas do desemprego e que tem uma maior estabilidade. Em suma, o precariado urbano é esse proletariado “achatado” entre esses dois polos da classe. Segundo Ruy Braga:

A necessidade de definir os limites gerais do precariado nos obriga também a diferenciá-los dos setores profissionais, ou seja, aqueles grupos mais qualificados, mais remunerados e, por isso mesmo, tendencialmente mais estáveis, da classe trabalhadora. Em suma, identificamos o precariado com a fração mais mal paga e explorada do proletariado urbano e dos trabalhadores agrícolas<sup>231</sup>.

Deste modo, no caso Europeu, na Inglaterra, por exemplo, um dos berços do movimento, o punk seria justamente essa “geração do filho do operário” que com a crise do capitalismo dos anos 70 não tem mais perspectiva nem mesmo de se tornar operário. A geração *No Future* cantada pelos Sex Pistols, em uma atmosfera crescente de desemprego, desesperança, a qual irá compor justamente esse emergente precariado urbano.

---

<sup>231</sup> Op. Cit.



No caso Europeu, o estado de bem-estar-social<sup>232</sup> do pós-guerra conseguiu efetivamente construir certa estabilidade e relativas boas condições econômicas para o operariado. Nesse caso existe uma clara fronteira entre o operariado industrial mais estável e o precariado urbano, deste modo, a crise traz uma ruptura clara, a estabilidade que era a regra, torna-se a exceção. O precariado urbano que era a “franja” torna-se hegemônico, se prolifera. O operário estável e bem qualificado torna-se uma minoria, bem como a mão-de-obra operária.

Ao analisar essa realidade poderíamos concluir deste modo que “um muro” separa os punks da cidade (precariado urbano) dos punks operários do ABC. Se levássemos em conta esse modelo europeu, os punks do ABC seriam justamente essa “elite operária”: estáveis, bem qualificados e bem remunerados.

Acontece que segundo Ruy Braga nos países capitalistas periféricos o fordismo adquiriu características diferentes dos países capitalistas centrais. Deste modo

(...) o fordismo periférico frustrou as principais expectativas despertadas pela promessa de superação do subdesenvolvimento (...) Isso teria se desenrolado, sobretudo, devido aos limites impostos ao modo de regulação pela inserção dependente da estrutura econômica do país na divisão internacional do trabalho<sup>233</sup>.

Deste modo, pela divisão internacional do trabalho, as funções estáveis e bem remuneradas dos operários ficavam a cargo dos países capitalistas centrais (como a produção no caso da indústria automobilística, por exemplo), sendo a função dos países periféricos as menos qualificadas e mais instáveis (como a montagem no caso da indústria automobilística, por exemplo). Nesse sentido, o fordismo brasileiro, em Braga, nunca teve, mesmo antes da crise, essa força majoritária de um operariado bem qualificado e estável, sendo a mão-de-obra operária majoritária composta pelo que chama de precariado industrial. Sendo assim, essa “elite operária” no Brasil sempre foi minoritária.

Deste modo, percebemos que os punks do ABC, de modo geral, não

<sup>232</sup> O que despertou toda uma descrença de boa parte da esquerda com o potencial revolucionário da classe operária dos países capitalistas centrais, como em Marcuse, por exemplo.

<sup>233</sup> BRAGA, Ruy. A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista, p. 35. São Paulo: Boitempo, 2012.

tinham essa estabilidade no trabalho<sup>234</sup>. Operários boa parte de suas vidas, contudo, oscilando entre diversas fábricas, com baixos salários (pouco maiores que os punks da city), mas de modo algum tinha essa disparidade toda. Uma realidade muito mais condizente com essa perspectiva de um precariado industrial.

Contudo, como já havia nos indicado Antônio Carlos Oiveira, no ABC ocorre um fator relevante, a questão das grandes montadoras, essas sim uma possibilidade de estabilidade e melhores salários. Porém, como na perspectiva de Ruy, representavam justamente este setor minoritário do operariado brasileiro, sendo a grande massa composta pelo precariado industrial. Nesse contexto nos afirma o metalúrgico Paulo, da Punks Anjos do ABC:

“A gente trabalhava em pequenas empresas que faziam serviços para grandes montadoras. Nelas os salários eram bons. O sonho de todos eram as grandes montadoras. Não conheço ninguém que trabalhava lá, mas sim nas pequenas e nas médias empresas que faziam serviços para grandes montadoras (Paulo, 2019).

Deste modo, o topo do ponto de vista econômico e de estabilidade para classe operária eram essas montadoras. Contudo, exigiam uma melhor qualificação e quem entrava não queria sair por causa dos salários e da estabilidade:

“Era difícil entrar nas montadoras, pois havia escolinha tipo SENAI para filhos de operários que trabalhavam nas montadoras e de lá eram encaminhados para as empresas” (Paulo, 2019).

Em suma, os punks do ABC, em sua maioria, compunham essa parcela mais precarizada, mais instável e com menores salários do operariado brasileiro, em uma perspectiva como a de Ruy Braga, pertencentes a um precariado industrial. (**FIGURA 8**, p. 124).

Se levarmos em conta uma comparação com os punks da city, o salário de um metalúrgico médio era maior que o salário que um office-boy da cidade,

<sup>234</sup> Podemos notar, por exemplo, na carteira de trabalho de Salvador (companheiro de Sara, nossa entrevistada), da Punk Anjos essa instabilidade dos trabalhadores punks do ABC. Em 1979 trabalhava na transportadora Oinegue, já em 1981 trabalha como ajudante geral na companhia de açúcar União, ainda em 1981 vai para Servicom, em 1985 trabalha na indústria Grow de jogos e brinquedos (São Bernardo do Campo) e em 1986 trabalha na indústria Pallmam do Brasil (Diadema), onde fica apenas 1 ano,

contudo, a diferença não é tão grande assim<sup>235</sup>, Desta forma, entendemos que o punk brasileiro, tanto da cidade de São Paulo como no ABC paulista, salvo suas identidades e peculiaridades, são fenômenos de uma classe trabalhadora precarizada, seja no setor de serviços emergente ou no setor industrial que ainda resiste no ABC com força neste período.

Desta forma, em suma, no caso brasileiro, o estado de bem-estar-social de tipo europeu nunca se fez presente por aqui. Deste modo, por aqui e nas periferias do capitalismo, não há tempos áureos de estabilidade, boas condições de trabalho e bons salários antes da crise dos 70. O que há é uma constante da dominância do trabalho instável, mal remunerado e precarizado. Contudo, a crise capitalista dos anos 70/80 teve como um de seus reflexos a mudança da mão-de-obra hegemônica de um operariado industrial para um precariado urbano. Porém, no caso brasileiro, ambos precarizados.

Por fim a crise econômica dos anos 80 agudizou as condições precárias dos trabalhadores de ambos os setores, os quais ainda tiveram que “pagar a conta” de todo endividamento gerado pelas políticas econômicas do regime militar.

---

<sup>235</sup> A título de comparação, por exemplo, em 1981 Clemente ganhava 8.000 cruzeiros trabalhando como office-boy na Plancap. No mesmo ano, Salvador ganhava 52 cruzeiros e 59 centavos por hora como operário na refinaria da União. Em uma estimativa, levando em conta uma jornada de 8 horas, trabalhando 6 dias na semana, dariam 10.9228 e 72 centavos, uma diferença bem pequena.



**Figura 8** - Punks Anjos ao som da banda Niilista em São Bernardo do Campo em 1981

Uma imagem icônica que parece desmistificar essa ideia do operariado do ABC paulista como um lugar de estabilidade e de razoáveis condições econômicas. Na imagem vemos os punks Anjos do ABC “agitando” em um show em um espaço de construções precárias, similar a uma favela, em um terreno praticamente não asfaltado. Seriam eles os “peões” integrantes de um precariado industrial, condizentes com uma perspectiva defendida por Ruy Braga a respeito do operariado do ABC.

## AS CANÇÕES DO MOVIMENTO PUNK BRASILEIRO COMO AGÊNCIA À DISCIPLINA DO TRABALHO NA CRISE CAPITALISTA DOS ANOS 70/80

### 4.1

#### Thompson: o lugar do ócio e dos “desviantes” na disciplina do trabalho capitalista

Uma das primeiras formulações possíveis que esse movimento pode nos trazer é: será ruim ser vagabundo em uma sociedade ditada pela disciplina do trabalho capitalista? Pode o ócio ser positivado? Pode ele ser entendido como uma forma de agência? De resistência?

Desta maneira, antes de aprofundar nosso debate faz-se necessário repensar o lugar dos “vadios, desocupados e vagabundos”, bem como repensar o dogma que varre o pensamento da extrema direita até a extrema esquerda, passando por liberais e sociais-democratas: a disciplina do trabalho como algo positivo.

Em uma análise “marxista mais ortodoxa”<sup>236</sup>, mais leninista ou althusseriana, por exemplo, nosso objeto, o movimento punk, poderia facilmente ser relegado a um segundo plano, ou quiçá entendido como uma manifestação reacionária de uma “juventude marginal” ou do *lumpemproletariado*<sup>237</sup>. Apesar de suas letras de forte contestação social, por vezes convergindo à esquerda, esse movimento difere em diversos aspectos do ideal de “sujeito revolucionário” defendido pelos Partidos Comunistas e de boa parte da esquerda. Se a ortodoxia marxista elogia a disciplina da classe trabalhadora, o punk é a indisciplina por ideal. Se a ortodoxia marxista defende

---

<sup>236</sup> O termo ortodoxia marxista será uma constante em nosso trabalho. Optamos por usar o termo marxismo ortodoxo para diferenciar o marxismo de Thompson do dominante em sua época: as concepções estruturalistas de Althusser e o marxismo dos PCs, esse último muito ligados ainda as concepções da Terceira Internacional. No entanto, faz-se necessário frisar um elemento importante. Longe de nós querer determinar “o verdadeiro Marx”, pelo contrário, mas entender as diversas possibilidades abertas pela produção de Marx e suas diversas apropriações possíveis, igualmente legítimas.

<sup>237</sup> O subproletariado de Marx, a fração mais miserável. Em Marx essa fração, pela sua natureza de classe, tendia a ser reacionária e subserviente aos interesses da burguesia.

que é preciso “misturar-se ao povo”<sup>238</sup> para ganhá-lo para o projeto revolucionário, o punk produz o choque estético cultural pela singularidade e diferença.

No entanto, é importante lembrar que embora essa posituação da disciplina do trabalho tenha sido hegemônica no campo da esquerda, ela possuiu uma série de vozes dissonantes dentro da esquerda e do socialismo (dentro do próprio marxismo inclusive). Da mesma forma, a própria ideia de lumpemproletariado será criticada no campo socialista, revigorando a possibilidade de pensar outros “sujeitos revolucionários”, outros agentes da história para além do operariado fabril. Acontece que a vitória da Revolução Russa e a expansão do socialismo de tipo soviético, levaram a uma consequente expansão das teses leninistas sobre a disciplina do trabalho, bem como da concepção do dito lumpem como algo negativo. No entanto, faz-se necessário resgatar alguns importantes autores que questionaram essas teses.

Antes mesmo dos questionamentos da Escola de Frankfurt<sup>239</sup> e de Mao Tsé-Tung<sup>240</sup>, o revolucionário russo Mikhail Bakunin já questionava frontalmente as teses marxistas que falavam em lumpem. Em Bakunin, essa fração do proletariado é enaltecida como sujeito revolucionário, como “proletariado marginal”, como “fina flor do proletariado”.

Pela flor do proletariado, eu entendo sobretudo esta grande massa, estes milhões de não civilizados, de deserdados, de miseráveis e de analfabetos que o Sr. Engels e o Sr. Marx pretendem submeter ao regime paternal de um governo muito forte... Por flor do proletariado, eu entendo esta carne para governo, está grande canalha popular que, estando quase virgem de toda civilização burguesa, traz no seu seio, nas suas paixões, nos seus instintos, nas suas aspirações, em todas as necessidades e misérias de sua posição coletiva, todos os germes do socialismo futuro, e que só ela é suficientemente forte para inaugurar e para fazer triunfar a Revolução Social” (Mikhail Bakunin em *Escritos contra Marx*)

Ainda a respeito da disciplina do trabalho, uma importante voz dissonante é o genro de Marx, Paul Lafargue que em sua obra “Direito à preguiça” de 1856 irá enaltecer esse pecado original: o ócio entendido como uma forma de resistir

<sup>238</sup> Em uma concepção recorrente no maoísmo, por exemplo.

<sup>239</sup> Em pensadores como Walter Benjamim e especialmente em Marcuse são valorizados outros sujeitos revolucionários para além do operariado fabril. Estudantes, movimentos de luta pelos direitos civis, “marginalizados”, etc.

<sup>240</sup> Em Mao é regatado o papel dos “marginalizados” e dos camponeses para o projeto revolucionário, no entanto apesar da importância do camponês para a constituição do Exército Popular Revolucionário, quem dirige a revolução, quem controla o partido é o proletariado.

aos malefícios do trabalho na sociedade europeia do pós Revolução Industrial. “Pois até mesmo Deus, depois de seis árduos dias de trabalho, repousou para a eternidade”, diz ironicamente nessa sua obra. Inclusive esse livro do escritor franco-cubano será fonte de inspiração para uma das canções da banda punk paulistana *Restos de Nada*, música que analisaremos em nosso trabalho.

Que se proclamem os Direitos da Preguiça, milhares de vezes mais nobres e sagrados do que os típicos Direitos do Homem. Que as pessoas se obriguem a trabalhar apenas três horas por dia, a mandriar e a andar no regabofe o resto do dia e da noite”<sup>241</sup>.

Nessa obra irreverente, Lafargue polemiza com os valores da classe dominante de sua época, bem como com a visão de trabalho dos próprios marxistas. Nesse manifesto de celebração ao ócio, publicado em 1855, ele enaltece as virtudes desse pecado capital, ao mesmo tempo em que denuncia a degradação física e intelectual causada pelo trabalho. Denuncia que por um lado ocorre uma apropriação pelo capital de valores positivistas e teológicos para convencer a classe operária a trabalhar mais, por outro a miséria e degradação da classe trabalhadora e salários baixos. A situação da classe trabalhadora no pós Revolução Industrial alimenta essa crítica do autor.

No entanto, nos parece que nenhum outro autor desenvolveu a relação entre capitalismo e disciplina, de uma maneira tão adequada para pensar nosso objeto, quanto o historiador inglês Edward Palmer Thompson. Em *Costumes em comum*, o autor chega a apontar para a possibilidade de mediação da contracultura sobre a disciplina do trabalho capitalista, o que nos interessa.

Edward Palmer Thompson é sem dúvida um dos mais influentes historiadores do século XX. Sua obra está diretamente ligada ao âmbito de sua trajetória militante e deste modo pode ser melhor compreendida. O historiador inglês lutou na Segunda Guerra Mundial contra o governo fascista de Benito Mussolini, tendo sido durante alguns anos filiado ao Partido Comunista Britânico, vindo a romper com o mesmo em 1956 após as denúncias de Krushev sobre os crimes de Stálin.

Juntamente com outros intelectuais como Perry Anderson, foi um dos expoentes da chamada *New left*, a nova esquerda que impulsionaria os calorosos debates sobre as possibilidades políticas para além do stalinismo e do

<sup>241</sup> LAFARGUE, Paul. O Direito à Preguiça. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

capitalismo.

Já nos anos 80, participaria ativamente do movimento pacifista antinuclear, tendo em toda sua trajetória política se reivindicado um marxista, sofrendo diversas críticas pela sua produção historiográfica: acusado de “culturalista”, de não dar a devida importância à esfera material e econômica (polêmica com Perry Anderson) e de ignorar as “determinações estruturais” (polêmica com os estruturalistas, como Althusser).

A concepção histórica de Thompson, pode ser entendida como a de um “marxista heterodoxo”, tendo se apropriado das ideias de Marx não como um dogma, não como uma cartilha a ser seguida. Para Thompson não faz sentido o debate comum dentro das esquerdas de sua época, protagonizado por Althusser, na busca do “verdadeiro Marx”. O historiador tampouco abraça as ideias de uma infraestrutura econômica determinante, tendo focado sua obra em uma história social, uma história “vista de baixo”.

Deste modo, enfatiza a vida não como uma mera consequência da esfera econômica, mas como um espaço de criação humana, dando maior autonomia para a ação de “homens e mulheres comuns”. Diverge nestes aspectos profundamente da posição dominante no movimento comunista da época, tanto da maioria dos Partidos Comunistas, como da dos estruturalistas.

Com Althusser trava um ferrenho debate, como no artigo *Miséria da teoria* (1983). Prefere fugir da ideia de determinação da estrutura, combate o determinismo que enxerga no marxismo estruturalista. Entende que o que existem de fato não são determinações, mas pressões, as quais não delimitam a vida de modo inexorável. Os homens e mulheres não são meros joguetes, “marionetes” das relações de produção.

Ainda em *Miséria da teoria* criou o conceito de “socialismo humanista”, para nomear essa abordagem que enfatizava a “maior liberdade de ação humana” de sua análise histórica em oposição ao determinismo econômico presente em Althusser, sendo criticado por esse último como “humanista pequeno burguês”.

Em sua obra mais conhecida, *A formação da classe operária inglesa* (1963), podemos perceber esta elaboração historiográfica. O próprio nome original da obra nos dá uma importante pista para entender essa diferenciação: *The making of the english working class*, *The making of*, no sentido de um



“fazer-se” da classe operária, nos permite entender a dimensão humana do processo, da própria classe como sujeito, como construção e não somente como um reflexo automático de determinações econômicas.

Deste modo, a própria classe forja sua consciência, não existindo uma consciência de classe “falsa” e “uma verdadeira”, como em Althusser (consciência de classe em si/ consciência de classe para si), ou como em Lênin em *Que fazer?* Na qual a classe é “incompleta”. Na obra do revolucionário russo, a classe operária sozinha consegue chegar somente a uma consciência “tradeunionista” (sindical), dependendo do partido, dirigido por uma vanguarda esclarecida, detentora da “ciência do proletariado” para tutelá-la rumo a uma consciência de classe revolucionária, “completa” e “verdadeira”. É justamente nesse ponto que reside à inflexão de Thompson com a interpretação de Marx recorrente em sua época. Para a visão dominante, presente na maioria dos PCs e em boa parte da esquerda marxista<sup>242</sup>, a história possui uma meta, um fim, uma teleologia. Ela “caminha” rumo ao comunismo, a sociedade sem classes. Sendo assim, para estes, interessam mais os setores que enxergam como os mais capazes de “impulsionar a história”, os setores que teriam em si o germe da nova sociedade: os operários organizados, grevistas, aqueles e aquelas que aderiram aos ideais revolucionários ou ao menos as ideias sindicais.

Em sentido contrário, em Thompson, a interpretação de uma teleologia marxista parece não fazer sentido, ele não se debruça somente sobre “os operários revolucionários” e suas lutas econômicas (como as greves) e políticas (como a insurreição), o historiador inglês está preocupado com a “classe como um todo”, com os “operários comuns” e de como os costumes, como a cultura popular, servem como instrumento de agência sobre a disciplina do trabalho capitalista, por exemplo.

Por outro lado, em uma interpretação marxista possível, como em Engels, em *A situação da classe operária inglesa*, o movimento ludista aparece como

<sup>242</sup> Note que nos referimos à teleologia dos marxistas, em especial dos Partidos Comunistas, não a de Marx. Sabemos que existe todo um debate e disputa sobre o tema, tendo autores como Lukács reivindicado certa teleologia em Marx. Já em outros casos, como no recente trabalho de Daniel Bensaid “Marx, o intempestivo”, a dimensão teleológica é negada. Contudo, ainda que a teleologia venha a fazer parte do próprio Marx em si, isso não desmerecia seu trabalho. Além disso, Marx era um homem de seu tempo e a teleologia uma constante em sua época. Como nos explica Kosseleck, desde o século XVIII, a filosofia da história e a teleologia estarão presentes e serão constantes na teoria política dos “imos”: liberalismo, comunismo, fascismo, anarquismo e na própria concepção de História.

uma revolta “primitiva” contra o capitalismo industrial. Já Thompson, em *A formação da classe operária*, enfatiza esse movimento em sua própria experiência, em sua singularidade: como homens e mulheres dentro de um contexto histórico e com suas questões e não como um “estágio primitivo” de um movimento de resistência que iria “evoluir” em forma de “lutas superiores”, como as greves.

Na sua obra “Costumes em comum – Estudos sobre a cultura popular tradicional” essa metodologia do historiador, da “história vista de baixo”, analisa as mudanças decorrentes da Revolução Industrial no século XVIII e as diversas formas de agência presentes na cultura popular que tencionam esse processo. Para Thompson “não importam” somente os camponeses e operários revolucionários, aderentes a um projeto revolucionário, mas também os hábitos cotidianos, das “pessoas comuns”: desde o “ócio” com a disciplina do trabalho ligado a festas religiosas, até a ação do camponês que colhe madeira “ilegalmente” nas terras comuns expropriadas pelos “cercamentos”. O inglês não deixa de frisar até mesmo, a venda de esposas como estratégia para o divórcio de ambos, sendo todos esses fenômenos entendidos como formas de mediação, de “negociação” e agência em relação à imposição de uma nova disciplina e ordem social.

Como marxista, também enfatiza aspectos da luta de classes como importante mediação social, no entanto o historiador, em *Costumes em Comum*, percebe a luta de classes em outros sujeitos para além do operário industrial. O inglês escreve, por exemplo, da importância dos saques para a agência em relação ao preço dos produtos.

Em Thompson, os saques não são uma forma “primitiva” de resistência das camadas mais pobres dos trabalhadores, mas um importante elemento de mediação para o preço das mercadorias. Nesse sentido, o saque (ou o medo do saque pelos patrões) era um elemento regulador dos preços, uma agência efetiva e não apenas uma “resistência defensiva” da classe. Não objetivavam somente expropriar as mercadorias, mas era uma medida pedagógica para “punir” os patrões pela alta dos preços, visto que por vezes estava em jogo sabotar a mercadoria e não a adquirir.

Diferente da leitura dominante nos anos 1960, em especial da dos PCs (como o Partido Comunista Britânico o qual o autor rompeu), Thompson não

enxerga os camponeses e operários como instrumentos de uma teleologia, de um projeto de futuro externo a sua experiência. Em sua concepção histórica, não os entende como algo “incompleto” e “inacabado”, carecendo ainda de um certo tipo de consciência “verdadeira” e científica a ser adquirida de fora para dentro, em algum ponto do futuro, produzida por uma “vanguarda iluminada dirigente”. Aliás, o objeto principal da análise thompsoniana, não é analisar a classe “olhando para o futuro” e como ela pode ser moldada para esse “futuro”, mas sim de discutir a classe com suas próprias questões, com seu recorte histórico e específico de tempo, em suma, em sua experiência concreta. Nesse sentido, podemos entender que o historiador inglês, analisa a classe “olhando para o seu passado”, ao menos na percepção possível desse passado, na dimensão dos costumes e da tradição.

Por outro lado, em uma leitura recorrente na “tradição revolucionária”, desde a Revolução Francesa e do século XVIII, a tradição é quase sempre lida como um entrave para o projeto revolucionário, como algo reacionário, pois é preciso construir o novo homem e a nova mulher, com novos valores culturais, que inaugurem uma nova etapa da história da humanidade, rompendo com a tradição. Sendo assim, interessam mais aqueles e aquelas que já foram tocados por essa compreensão de mundo, que podem fazer a “história marchar”, “acelerar a história”, para usar um termo do historiador alemão Reinhart Koselleck<sup>243</sup>.

Deste modo, por essa visão, equivocadamente, elementos da cultura popular, podem ser facilmente vistos como reacionários, seja pelos Jacobinos ou pelo Partido Comunista da União Soviética stalinista. Os de baixo vistos como “demasiadamente apegados ao passado e as tradições”, limitados, “carentes da real consciência de classe”, consciência essa que será supostamente desvendada cientificamente pelo partido ou pelo intelectual, bastando as massas segui-los. Em suma, nessa visão limitada, a tradição, a cultura popular tradicional, deve ser superada, ou em uma leitura ainda mais extrema possível: “varrida pelo rolo compressor da história.”

Ainda sobre a obra de Thompson, *Costumes em comum*, faz-se necessário debruçarmo-nos sobre o seu sexto capítulo: *Tempo, disciplina*,

<sup>243</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

*trabalho e capitalismo industrial*, por tratar de ferramentas centrais para a nossa pesquisa, a qual tem na relação tempo e capitalismo uma de suas chaves centrais<sup>244</sup>. Neste capítulo o autor analisa a percepção do tempo ocidental. Investiga a “transição” do tempo “integrado com a natureza” e regido pelas tarefas, para o tempo do relógio, onde “tempo é dinheiro” e o trabalho se distancia da vida. Para tanto, utilizada como fonte canções populares, poesias, contos e diversos elementos da cultura popular. Vejamos um ilustrativo exemplo, desse tempo que ainda não é o tempo do relógio, que se “integra com a vida” nas fontes citadas por Thompson. Nos Contos de Canterbury, escritos entre 1386 e 1400, o galo ainda aparece como o “relógio da natureza”:

Levantou o olhar para o sol brilhante  
Que no signo de Touro percorrera  
Vinte a tantos graus e um pouco mais,  
Ele sabia pela natureza, e por nenhuma outra ciência,  
Que amanhecia, e contatou com voz alegre<sup>245</sup> (Thompson, 1998, p. 27).

O tempo do camponês feudal é um bom exemplo dessa percepção de tempo ligada à vida, ao tempo da natureza. Ao sol nascer do sol, ao cantar do galo, dirige-se para plantar, colher, trabalhar na agricultura, ao pôr do sol, dedica-se a outras atividades possíveis. Seu tempo não é o do relógio, mas sim o tempo ligado à contingência. A colheita, o plantio, por sua vez, também dependem da natureza, das estações do ano, do tempo, do clima. Não há para ele uma clara separação entre o trabalho e a vida, não há também um grande conflito entre o seu tempo e o tempo de um agente externo.

Thompson, discorre então sobre as diversas formas de mediação de tempo que não fazem o uso do relógio, desde o número credos: dois credos para medir o tempo de um terremoto, até o tempo que leva para assar um milho (cerca de quinze minutos) para medir o tempo da morte de um homem. Esse descaso pelo tempo do relógio é comum também nas comunidades de pescadores, onde o tempo dos pescadores e navegantes é o tempo da natureza, onde a expressão comum é o de “cuidar das marés”, onde a padronização do tempo não é dada pelo relógio, mas pelo ao ritmo do mar. De um modo geral, a percepção de tempo anterior a Revolução Industrial é do tempo regido pelas tarefas e mais

<sup>244</sup> THOMPSON, E. P. *Costumes em comum – Estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

integrado aos fenômenos naturais.

Thompson analisa ainda a difusão do relógio nos séculos XVII e XVIII, discorre ainda sobre a trajetória do relógio até popularizar-se e tornar-se um utensílio acessível para boa parte da classe trabalhadora, até mesmo como símbolo de status:

“O que predomina agora não é o tempo tarefa, mas o valor do tempo quando reduzido em dinheiro” (...) “A difusão do relógio acompanha esse processo, status e necessidade do capitalismo industrial, necessidade de sincronização”.<sup>246</sup>

Por outro lado, precisamos ser cautelosos em relação à questão do relógio como algo inerente a lógica da industrialização. Não nos esqueçamos de toda polêmica do historiador com Althusser e de toda a recusa dos costumes e da cultura como consequência inexorável de uma esfera econômica. Sendo assim, a dimensão da criação humana não é perdida de vista pelo historiador inglês. Thompson nos explica que mesmo antes da difusão do relógio, o trabalho já era em alguns casos regulamentado pelo tempo, que a regulamentação do trabalho não depende do relógio necessariamente.

Desta maneira, “por acaso”, dentro das margens de autonomia da ação humana, dentro de lutas que aparecem também nos costumes, esse objeto se difundiu, sendo usado como instrumento de controle e de uma rígida disciplina do trabalho. Não como algo inerente da industrialização: por um lado como símbolo de status para o operário, mas também como instrumento do capitalismo industrial, em sua lógica de melhor exploração da mão de obra, sincronização e extração da mais-valia. Em Thompson, a esfera dos costumes, da cultura popular, é palco também da luta de classes. A esfera econômica é relevante como instrumento de pressão, mas nunca como de determinação.

Porém, ainda sobre a questão do relógio, todo esse processo não pode ser entendido de forma anacrônica, mas em seu contexto de experiência. Seria leviano traçar uma linha que vá desde o relógio como instrumento de controle da classe trabalhadora no século XIX e ligar esse ponto até os primórdios de sua difusão. De fato, não havia um plano mirabolante de dominação de classe no sentido de difundir o relógio como instrumento de controle e opressão. Por

---

<sup>246</sup> THOMPSON, E. P. *Costumes em comum – Estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

outro lado, em Thompson, esse utensílio é entendido como um dos instrumentos para o controle da classe, mas o historiador possui sempre essa preocupação com o contexto de cada experiência histórica, bem como com a liberdade de criação, mediação e agência dos homens e mulheres comuns.

Outro ponto importante sobre o capítulo abordado: quando o autor se refere à transição do “tempo tarefa” para o “tempo relógio”, sempre se preocupa em colocar “transição” entre aspas, da mesma forma que o conceito de “sociedade pré-industrial”. Não há um momento de ruptura absoluta, na qual o trabalho por tarefas tenha sido abolido. Deste modo, Thompson faz referência a formas de trabalho comuns nos dias atuais que não se regem pelo tempo relógio, mas pelas tarefas: o trabalho da mãe que cuida do filho, o do artista, o do estudante. Não há uma linha divisória que demarque o início de um e o fim do outro. O trabalho de ritmo irregular, por tarefas sempre conviveu e convive com o trabalho regulamentado pelo tempo e essa complexa relação aparece o tempo todo no texto do historiador. No âmbito do conflito entre cultura popular e a dificuldade de impor uma nova disciplina do trabalho, um poema de 1639, faz uma sátira com essa questão da irregularidade no trabalho:

Sabemos que a segunda-feira é irmã do domingo;  
A terça-feira também;  
Na quarta-feira temos de ir à igreja e rezar;  
A quinta-feira é meio feriado;  
Na sexta-feira é tarde demais para começar a fiar;  
O sábado é outra vez meio feriado<sup>247</sup>.

Deste modo, o autor nos apresenta outro elemento enraizado na cultura popular, fundamental para nossa pesquisa: o “ócio” como forma de mediação com a disciplina do trabalho neste caso por meio de “feriados religiosos”. A “Santa segunda-feira” foi um costume que persistiu no mundo industrializado, chegando em alguns casos a ser estendido a mais dias da semana, sendo comuns também as “Santas terças-feiras” e até “Santas quartas-feiras”. Em certos casos essa prática chegou a ser “institucionalizada” pelos empregadores, tendo adentrado os séculos XIX e XX. Aliás, essa irregularidade no trabalho, segundo Thompson, pode ter servido até mesmo como uma “válvula de escape” para que os trabalhadores aguentassem nos dias restantes da semana uma

<sup>247</sup> THOMPSON, E. P. Costumes em comum – Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

jornada extenuante de até 18 horas.

Ao trazer à tona o debate sobre o ócio como forma de mediação com a disciplina do trabalho, Thompson nos demonstra uma concepção bem diferente do entendimento recorrente dos Partidos Comunistas de sua época.<sup>248</sup> Em boa parte da produção marxista até os anos 60, tendo Lênin<sup>249</sup> como referencial, o instrumento de negociação entre capital e trabalho é a luta econômica, que se manifesta por meio das greves, piquetes e ações de rua. O leninismo, por exemplo, absorveu boa parte da moral do trabalho e da disciplina como algo positivo. Em Lênin, o operário é um elemento importante para um partido centralizado e disciplinado, pois já estaria acostumado a uma rígida disciplina do trabalho capitalista. Em Thompson, os operários e camponeses em suas práticas do “ócio” enraizadas na cultura popular: nas festas populares, bebedeiras e “vadiagens”, aparecem também como um elemento de agência com o capital e com a disciplina do trabalho.

Nesse sentido, não é só a greve que negocia a redução da jornada de trabalho, mas também diversos aspectos presentes na cultura popular. Em uma leitura possível de Marx, esse trabalhador e suas “tradições de ócio”, podem ser entendidos não como um sujeito revolucionário, mas pelo contrário, como um “lumpemproletário”, como um elemento reacionário, indisciplinado, contrarrevolucionário, negativo. O sentido que Thompson confere a esses agentes nos parece bem diverso de boa parte da tradição marxista e talvez até mesmo do próprio Marx<sup>250</sup>. Por outro lado, o historiador tampouco busca falsificar a história e produzir sujeitos revolucionários aonde não pretendiam ser. Deste modo, se atenta aos limites da experiência, um dos seus conceitos chave.

O historiador ainda discorre neste capítulo sobre duas formas importantes para a imposição dessa disciplina do capitalismo industrial: as formas de disciplina externa, o controle, as regras e punições e as formas de disciplina interna, a moral puritana e a moral do trabalho como forma do trabalhador

<sup>248</sup> No entanto, importante lembrar que já nos anos 60, eram bem difundidas as teses da Escola De Frankfurt, que por meio de uma apropriação de Freud, trazia o elemento do prazer para uma crítica à sociedade capitalista industrial, como em “Eros e civilização” de Hebert Marcuse.

<sup>249</sup> Como já dito, a hegemonia das teses leninistas é algo histórico: deve-se a vitória da Revolução de Outubro e só serão mais amplamente contestadas após a crise do stalinismo

<sup>250</sup> O que não teria problema algum, visto que para o autor as ideias de Marx não são um dogma, mas uma ferramenta de análise da realidade.

internalizar o “relógio moral”.

Do ponto de vista da disciplina externa, cita o “Livro de leis”, uma série de códigos e regras de conduta visando à imposição de uma rígida disciplina do trabalho:

Aqueles que chegam mais tarde do que a hora determinada devem ser notificados, e se depois de repetidos sinais de desaprovação eles não chegarem na hora devida, deve-se fazer um registro do tempo que deixaram de trabalhar, e cortar a quantia correspondente de seus salários na hora do pagamento, se forem assalariados, e, se forem pagos pelo número de peças feitas, devem ser mandados de volta, depois de frequentes avisos, na hora da primeira refeição <sup>251</sup>.

Porém, nem só por meio de punições internas essa disciplina foi imposta, o elemento moral, religioso e metodista (o próprio termo tem relação com a ideia de organização do tempo) foram fundamentais nesse processo. No texto o autor cita fontes religiosas que relacionam a preguiça e a indolência como pecado de Satã e “os prazeres mundanos” como algo negativo.

Ainda nesse capítulo, a escola também aparece como um importante aparato disciplinador, que reproduz a disciplina da fábrica e que pode ser capaz de produzir homens e mulheres acostumados à disciplina do trabalho capitalista industrial. Com seus horários rígidos, suas tarefas compartimentadas, com suas punições e regras, a escola se torna uma prévia da fábrica, com instancias muitos similares a da indústria mecanizada. Em suma, todos esses mecanismos: divisão do trabalho, punições, supervisão, controle, moral religiosa, instituições de ensino, relógios, impuseram essa nova disciplina do tempo: “tempo como dinheiro”.

Contudo, o historiador também é um homem de seu tempo e precisa ser historicizado. Thompson, como um marxista de sua época, pensa e formula questões que ainda não faziam parte do debate político da época de Marx. Do século XIX até a produção histórica do autor, muitos novos elementos conceituais e teóricos foram trazidos para o debate. A teoria crítica apresentada na “Escola de Frankfurt”, com certa descrença na classe operária como sujeito revolucionário, a contracultura trazendo novos sujeitos e agentes para o debate: o beatnik, o hippie, o movimento negro, o feminismo, os estudantes. Todos esses elementos deslocam foco de uma análise marxista possível para além do

<sup>251</sup> THOMPSON, E. P. Costumes em comum – Estudos sobre cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das letras, 1998, p. 291.



operariado industrial.

Nesse sentido, Thompson, como homem de seu tempo, parece formular formas de agência com a disciplina capitalista que vão para além das táticas marxistas “tradicionais”: como os piquetes, greves. Dentro de certo espírito de seu tempo, debruçasse sobre os trabalhadores “desviantes”, “os vadios”, os homens e mulheres “do ócio”, que exercem assim uma mediação com a disciplina do capitalismo industrial. Não parece por acaso, que ao final do capítulo, o autor cite o exemplo dos boêmios e dos beatniks, como uma forma de rebeldia com essa disciplina do capitalismo industrial. Discute novas perspectivas de tempo possíveis para além do tempo do relógio, para além do lazer como mero abastecedor da indústria do entretenimento.

Defende novas perspectivas que possam religar o trabalho e a vida. Neste sentido, Thompson parece bastante coerente com a formulação de Marx em *Ideologia Alemã*, no instante que o alemão denuncia que o capitalismo industrial e a especialização do trabalho desumanizaram o homem, o reduzindo apenas a condição de homem-operário. Sendo assim, para Marx, se faz necessário resgatar o homem apenas, que pode viver múltiplas experiências: pode caçar pela manhã, pescar a tarde e fazer crítica literária à noite. Em certo sentido, algo muito similar ao homem reconectado com a vida que aparece em Thompson. Algo que nos parece uma ferramenta interessante para pensar a contracultura, em especial o movimento punk.

## 4.2

### **Classe e identidade nas canções punks dos anos 80 em São Paulo**

Sabemos que até o século XX a historiografia era muito pautada em uma História escrita, voltada para os documentos oficiais, tendo estes como fontes principais. Esse tipo de abordagem priorizava uma História militar, enquanto os “de baixo” pareciam não ter História, ou aparentavam ser apenas um brinquedo dos interesses de governantes, militares e diplomatas. Esse tipo de abordagem era recorrente desde a legitimação da História como ciência, desde Leopold Von Ranke no século XIX.

No entanto, com as inovações trazidas especialmente pela Escola dos Annales foi possível mudar esse paradigma de História. Segundo Le Goff, um

dos representantes da terceira geração dos Annales (2013, p. 490), “O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens [...]”

Para tanto, foi fundamental ampliar o conceito de fonte, levando em conta toda uma sorte de elementos, que para além dos documentos oficiais, possam “remontar a vida”, nos falar sobre homens e mulheres no tempo. Deste modo, a cultura popular, com sua tradição de oralidade, seus poemas e canções podem nos servir de excelente fonte.

Um dos autores que operaram com a dinâmica da História vista de baixo, com essa ampliação das fontes foi historiador Carlo Ginzburg. O italiano traz uma importante contribuição para os estudos da cultura popular. Operando com o conceito de Bakhtin, de “circularidade”, ele analisa a “circulação” entre as culturas dos “de cima” e das “classes subalternas”.

Em sua obra mais conhecida, *O queijo e os vermes*, pelo método da micro-história, analisam a vida de um moleiro queimado pela Inquisição, percebe como as camadas subalternas “apropriam-se” da cultura letrada, lendo à sua maneira, dialogando com a sua tradição de oralidade. Em Ginzburg a cultura dos de baixo não é uma “deformação” da cultura dos de cima, mas uma “produção própria” que dialoga com a cultura da elite à sua maneira da mesma forma influenciando-a, de forma circular.

Nesse sentido, nosso objeto, o punk, como veremos nas canções a seguir e como vimos nos capítulos anteriores, não se encaixa no conceito “guetificado” de subcultura da *Escola de Chicago*. Ele não é um apêndice deformado da cultura dominante. Ele visa intervir e intervém ativamente na cultura dominante, produz agências, por meio do atrito, do choque estético, musical, mobiliza para a ação e produção cultural. Propõe uma forma de ser e estar no mundo que impactou profundamente o tecido social.

Após o advento do punk, nada será como antes! Rock e moda, por exemplo. Acontece que “os homens fazem a História, mas não a fazem como querem”, como dizia Marx no *18 Brumário de Luís Bonaparte*. Se é verdade que o punk influenciou toda uma sorte de movimentos culturais com sua

contestação e rebeldia<sup>252</sup>, por outro o punk foi apropriado pela classe dominante à sua maneira, esvaziando seu conteúdo político e o transformando em moda, em lucro. No entanto até os dias de hoje, punks existem (ou resistem) como podemos observar em nossas fontes entrevistadas.

Em Ginzburg a cultura das classes subalternas, além de não ser uma cultura inferior, também intervém ativamente na cultura da classe dominante, interfere nela e é interferida por ela. A cultura popular, deste modo não é somente uma “coleção de exotismos folclóricos” ou mera curiosidade, mas é viva e ativa na sociedade, nos diz e nos remonta sobre a vida dos de baixo, constrói e permeia todo tecido social. Em ambos os autores, Thompson e Ginzburg, cada qual a sua maneira, faz sentido falar em uma cultura dos de baixo e em uma cultura dos de cima, cada uma com características próprias, no entanto ambas não são “extremos puros” que não dialogam, relacionam-se mutuamente.

Dentro desse contexto, de “dar voz aos de baixo” e da ampliação das fontes históricas, em nosso trabalho tentamos operar com dois tipos de fonte: a fonte oral, ao entrevistar os punks dos anos 80 e a música como fonte, por meio das canções punks da época. Deste modo, o historiador Thompson nos parece “cair como uma luva” em nosso debate, pois como visto no capítulo anterior, o mesmo utiliza elementos da cultura popular: como canções e poesias para discutir a classe trabalhadora

Em nosso caso, ao pesquisar dezenas de lps e eps de diversas bandas punks brasileiras dos anos 80, percebemos dois elementos frequentes e importantes para nossa pesquisa. Esses elementos relacionam-se profundamente, são indissociáveis. Por um lado, uma forte crítica à disciplina do trabalho capitalista, por outro um forte componente de classe. Se por um lado, de um modo geral as letras tendem a criticar o trabalho, enaltecendo por vezes o ócio, a preguiça, a “vadiagem”, por outro essa crítica não é feita por um

<sup>252</sup> O rock brasileiro dos 80, por exemplo, com sua dose de irreverência, contestação e rebeldia, muito influenciado pelo punk. Algumas das bandas desse período inclusive vieram da cena punk, como o Ira! que fez suas primeiras apresentações com bandas punks no clube Napalm. Como podemos observar no documentário “*Napalm- O som da cidade industrial*” de Ricardo Alexandre. Para um exemplo internacional, em *Assalto à Cultura*, Stewart Home fala sobre a influência do punk e da banda Conflict para o movimento anarquista inglês *Class War*, um dos percussores da tática de ação direta contra alvos do capitalismo em manifestações de rua, bem como do que mais tarde ficou conhecido como *terrorismo poético*, algo explorado na cena final do filme *Edukators*, de Hans Weingartner, por exemplo.

viés externo, mas é produzida afirmando a sua condição enquanto classe trabalhadora.

Do ponto de vista da identidade de classe ela tende a aparecer de duas maneiras, do ponto de vista econômico e do ponto de vista espacial. De um modo geral, as letras punks dos anos 80, quando abordam a temática do operariado, representam uma adesão que nos aparenta muito mais ideológica, de solidariedade de classe, criticando a rotina e alienação do trabalho capitalista. Essas letras de um modo geral discutem a vida do operário em terceira pessoa. Como por exemplo na canção *Trabalhadores brasileiros* da banda Expermogramix e *Vida de operário* da banda Excomungados:

5 da manhã ele pega trem lotado  
Direto pro trabalho pra ganhar salário  
Chega atrasado, cansado e suado  
Patrão grita bem alto: vai ser descontado!  
No dia seguinte ele encontra com o patrão  
Num carro importado com ar condicionado  
Pede um aumento e o patrão grita bem alto:  
Sai fora daqui seu porco empregado!

(...) As sete ele larga pra pegar o trem bendito  
E à noite ele reza que não seja despedido.  
(Expermogramix, *Trabalhadores do Brasil*, 1985)

A canção inicia-se com o barulho de um despertador. Relata a rotina de um trabalhador, faz uma crítica à jornada de trabalho, fala do abismo social entre patrão e empregado, no entanto usando o artigo “ele” no início da letra. Obviamente, sabemos que em música e poesia, nem sempre o eu lírico representa a “voz do autor da canção”, no entanto, no caso de uma expressão como o punk, que visa “ser direta”, percebemos que em boa parte das letras eles coincidem. Com isso, nas músicas sobre jornada de trabalho, ou sobre operariado, nos chama a atenção o fato delas serem escritas geralmente em terceira pessoa. Essa repetição não parece ser obra do acaso.

Deste modo, nossa hipótese é que, de um modo geral, esses punks não são operários (exceto no caso dos punks do ABC paulista como vimos), embora transitem em meios operários, muitos deles sendo inclusive filhos dos mesmos (como abordaremos nas entrevistas do capítulo 3) o que justificaria esse entendimento e solidariedade com a vida operária.

Sendo assim, a cultura punk é um “sintoma”<sup>253</sup> dessa “transição”<sup>254</sup>, desse operariado em desagregação, de uma expansão da precarização e da informalidade, de um certo processo de desindustrialização que afeta, em especial, essa jovem parcela da classe trabalhadora. Trabalhadores sim, mas não operários como a geração anterior. Entre essas duas gerações uma crise capitalista internacional, que afetou o Brasil e a classe trabalhadora. Nesse sentido, tem lógica uma adesão em terceira pessoa, o operário como o outro. No entanto um outro próximo, o qual se solidariza e se conhece a dura rotina de trabalho.

Ainda na canção acima, muito presente o tempo como controle, como forma da disciplina capitalista e a ideia de tempo como dinheiro. Notamos isso já na introdução com o barulho do despertador. Como vimos em Thompson, esses são fenômenos típicos da sociedade capitalista, a qual separa o trabalho da vida e precisa criar mecanismos para disciplinar o trabalho por hora e não por tarefa. Deste modo, a punição, por meio de descontos torna-se uma maneira de disciplinar o trabalhador e manter o lucro do patrão, materializado na letra pelo verso “vai ser descontado”, após o atraso do empregado.

Na canção *Vida de operário*, da banda Excomungados (regravada em 87 pela Patife Band e nos anos 90 pelo Pato Fú), percebemos também elementos que vão de encontro a essa relação do tempo com a disciplina do trabalho capitalista. Segundo o zine Aborto Imediato (Zine Aborto Imediato n.1, 1986), a banda Excomungados era composta por punks os quais moravam no Crusp, conjunto habitacional da USP e que em 1979 participaram a ocupação do local.

Ainda segundo o zine a banda Excomungados “nasceu em 1982, de um grupo decepcionado com a hipocrisia dos meios de comunicação e com o quadro cultural babaca”.

(...) Moramos na moradia de estudantes da USP (CRUSP), destruída em 1968 pelos militares. Invadimos os prédios a partir 1979 recuperando nosso direito básico (a moradia)” (Zine Aborto Imediato, n.1, 1986).

<sup>253</sup> Não um sintoma automático, uma reação inexorável a uma realidade econômica e social, mas o punk como uma criação da juventude periférica, como uma das formas possíveis de ser e estar no mundo capitalista industrial em desagregação.

<sup>254</sup> Importante lembrar, como Thompson nos explica em *Costumes em comum*: diferentes formas de trabalho convivem simultaneamente. Essa “transição” aqui também não é total, visto que diferentes formas de trabalho continuam a operar simultaneamente. O que há na verdade é uma nova tendência de uma forma de trabalho hegemônica.

Dito isto, vamos a um trecho da canção em questão e sua relação com a o debate sobre a disciplina do trabalho capitalismo.

Braços na máquina operando a situação  
Crescimento da produção  
E o lucro é do patrão, semana do patrão  
E o lucro é do patrão, ganância do patrão (...)  
(Excomungados, *Vida de Operário*, 1983)

Para além da parte lírica, notamos na gravação original da banda Excomungados, a produção de um ruído permanente e ritmado, possivelmente produzido por uma guitarra.

Esse som constante e monotonal, quase irritante, parecem imitar o som de um maçarico, trazendo para a canção o ambiente fabril.

Sobre a letra, percebemos mais uma vez a crítica a essa questão da disciplina do trabalho no capitalismo. De como o lucro do patrão está diretamente ligado à questão do “tempo como dinheiro”. Apesar de haver um aumento da produção, não há ganho real para o operário, pois o “lucro é do patrão”, “a semana é do patrão”. Deste modo, no capitalismo, é possível relacionar diretamente o lucro não com uma tarefa ou com a natureza, mas com um determinado tempo, no caso da música a “semana do patrão”. Uma semana de trabalho inteira não para si, mas trabalhando para outro. Esse tipo de cálculo, da transformação das cifras em dinheiro relacionadas com o tempo é uma possibilidade típica do capitalismo.

Notamos desse modo dois elementos importantes para nossa análise, o “tempo como dinheiro” de Thompson, bem como outro conceito importante para uma análise da realidade em Marx: a mais-valia. Nesse conceito, desenvolvido em *O Capital*, a maior parte riqueza produzida pelo operário, no capitalismo, por maior que seja o seu salário, é apropriada por outro, o qual detém os meios de produção. No caso da canção esse outro é identificado como o patrão e a mais-valia quantificada como “o lucro do patrão” ou a “semana do patrão”. Deste modo, o trabalhador é alienado da riqueza que produz, transferida para o proprietário, extraindo a mais valia, pagando somente um salário.

Por outro lado, em outras canções punks, podemos perceber que a identidade de classe aparece de “forma direta”, por diversas vezes com o eu

lírico em primeira pessoa<sup>255</sup>, talvez denotando nesse caso não somente uma “adesão ideológica”, mas as letras enquanto “expressão direta” da vida desses jovens punks. No entanto, nos parece que nesse caso, na maioria das vezes, essa identidade de classe aparece por meio um pertencimento territorial, ligada uma ideia de suburbanidade e não ao trabalho necessariamente.

Como nos explica Antonio Bivar em *O que é punk?*, o movimento punk brasileiro positivou a ideia do periférico<sup>256</sup>, do “ser pobre” como identidade, no entanto ligado a divisão espacial da cidade e não necessariamente ao “ser operário”. Deste modo, o tema do subúrbio é uma “obsessão” nas bandas punks brasileiras do período. Ocorre uma repetição incansável desse tema, a ponto de ser difícil encontrar uma banda da época que não tenha em alguma canção abordando subúrbio ou periferia em suas letras: *Rock de Subúrbio* da banda Garotos Pobres, *Garotos do Subúrbio* da banda Inocentes, *Subúrbio Geral* da banda Cólera, ou então *Periferia* da banda Ratos de Porão. Além disso, a primeira coletânea punk brasileira, de 1982, chamava-se *Grito Suburbano*.

Com isso, gastaríamos diversas páginas de nosso trabalho se fossemos mapear todas as referências de identidade suburbana e periférica presentes nos próprios nomes das bandas, nos nomes das canções, discos ou ao menos nas letras. Por outro lado, não teríamos a mesma facilidade se fossemos buscar uma identidade operária, ou os temas que abordam o operariado em sua jornada de trabalho. Essa repetição e essa não repetição não nos parecem por acaso.

Dentro dessa lógica, uma banda que aborda a suburbanidade, tanto nas letras como em seu nome é a banda Suburbanos. Esse conjunto foi uma das percussoras do movimento em São Paulo, tendo participado do festival *O Começo do Fim do Mundo*, do Sesc Pompéia. Vejamos a letra de *Era Suburbanos* desse grupo:

<sup>255</sup> Como já dito, esse fato sozinho não é uma regra, pois em arte é comum o autor “passar-se por outro”. No entanto, essa facilidade para recorrer ao eu lírico em primeira pessoa quando os punks abordam o periférico e o desempregado nos chama atenção. O mesmo não ocorre quando se trata do operário.

<sup>256</sup> No entanto em *O que é punk?* o autor entende o movimento punk brasileiro como sendo o primeiro movimento de juventude no Brasil a positivar a ideia do periférico. Contudo, essa afirmação nos parece equivocada, pois ainda nos anos 70, o movimento *Black Rio* já fazia essa positivação da juventude periférica, aliado ainda a uma forte discussão racial, a qual carece no punk. Na obra. “1976: Movimento Black Rio” escrita por Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe podemos conferir essa questão.

(...) Meia noite estirado no chão  
 Rebaixado a todos que passam  
 Não tenho dinheiro, não tenho emprego, não tenho casa, não tenho amigos  
 Era, era, era suburbanos. (...)  
 (...) Vivo em uma solidão imensa  
 Vida para mim não tem sentido.  
 Vida para mim não tem sentido.  
 Era, era, era suburbanos.  
 (Suburbanos)

A melodia é áspera, agressiva e densa. Os próprios dois acordes que se repetem na base música, uma tônica e uma semi-tônica, cromáticas, nos remetem ao desespero. O tema é a vida no subúrbio, o eu lírico está desempregado, não tem dinheiro, está entregue à mendicância. Relata a ausência de perspectiva e falta de sentido em sua vida. Reflexo da desagregação do trabalho, da crise atingindo a classe trabalhadora.

Todo esse processo gera uma perda da identidade de classe por meio do trabalho<sup>257</sup>, fruto desse momento do capitalismo. Informalidade, instabilidade de emprego, desemprego levando a juventude a estabelecer outras formas de identidade de classe. Deste modo o punk é um agente importante nesse processo. Como nos diz Clemente, vocalista da banda Inocentes no documentário *Botinada*: “Nós pegamos um bando de jovens da periferia que não eram ninguém e dizemos para eles: agora vocês são punks”. Sendo assim, esse movimento não é somente um sintoma dessa desagregação do trabalho, mas um agente ativo nesse processo, como na música *Periferia* da banda *Ratos de Porão*:

Tudo acontece na periferia  
 Brigas, mortes na periferia  
 Tiros, sangue na periferia, na periferia  
 Tudo acontece na periferia  
 Bagulho corre direto na periferia  
 Fazemos muita anarquia na periferia, na periferia  
 Tudo acontece na periferia  
 (Periferia, Ratos de Porão, 1982)

Nessa canção o tema da periferia é abordado não somente como denúncia

<sup>257</sup> Claro, como nos explica Thompsom, não existem “extremos puros” nessa discussão sobre “transição”. Quando falamos isso não quer dizer que a classe operária deixa de existir, pelo contrário. São inúmeras as greves no ABC como reação operária a crise do capitalismo, no entanto, é notório que essa nova geração da juventude terá muitas dificuldades de se integrar nesse operariado, cada vez menos numeroso. No entanto, importante lembrar, que embora não seja a principal construção de identidade da classe trabalhadora como foi outrora, a identidade operária persistiu na época e persiste até os dias atuais.



como na canção anterior. Embora a periferia seja o espaço da violência, da briga, da morte, a periferia também como lugar de ação, de intervenção ativa desses jovens. “Fazemos a anarquia na periferia”, entendido aqui “fazer a anarquia” não em seu sentido “militante clássico”, mas possivelmente em um “sentido punk”, mais contra cultural, o de sacudir a ordem burguesa com sua “ação de choque”.

A penetração de uma ideologia anarquista em seu sentido militante, só terá maior penetração no punk nos anos 90, como apontam muitas pesquisas sobre o tema.<sup>258</sup> Quando os punks evocavam o anarquismo nessa época, nem sempre era uma adesão muito clara. Defendiam um “anarquismo instintivo”, sem grandes proximidades com movimentos anarquistas organizados, o utilizando mais como uma ideia de negação. Cabe lembrar que muitos punks dos anos 80 tinham proximidade com o nascente Partido dos Trabalhadores<sup>259</sup>, que na época liderava diversas greves no ABC, mostrando que esse anarquismo não era nada claro nesse momento.

As letras punks dessa época, de um modo geral, quando discutem a questão de uma abordagem de classe do ponto de vista econômico, do trabalho e muitas vezes em primeira pessoa, geralmente relatam justamente a dificuldade de se entrar no mercado de trabalho. O tema do desemprego é um constante nas canções punks da época, como na música *Desemprego* da banda Fogo Cruzado.

Desemprego está no ar  
Vou desistir de procurar  
Nosso futuro está no ar  
Não se consegue alcançar  
Não, não, não me aceitam (4x)  
Sem dinheiro no bolso  
Com a carteira limpa  
Cuidado com a geral  
Vagabundo se dá mal  
Não, não, não me aceitam (4x)  
Nossa juventude tende a perder  
Não pare seu grito que vai lhe morder (...)  
(Desemprego, Fogo Cruzado, 1982)

“Não, não, não, não me aceitam!” grita a plenos pulmões o vocalista da

<sup>258</sup> Como nas próprias pesquisas de Ivone Gallo, por exemplo.

<sup>259</sup> No vídeo do festival *O começo do fim do mundo* podemos perceber alguns punks com bottons do PT. Sobre esse tema também podemos analisar o depoimento do vocalista Mao, da banda Garotos Podres em: <https://www.causaoperaria.org.br/o-rock-brasileiro-e-o-movimento-operario-uzwela-entrevista-mao-da-banda-garotos-podres-ao-vivo-na-causa-operaria-tv>.

banda Fogo Cruzado na coletânea SUB, de 1983. Esta é apenas uma das muitas músicas que falam dessa relação da juventude punk e periférica desse período com o trabalho. Ela é justamente a exclusão, não podendo efetivar uma identidade de classe por esse caminho, mas sim denunciar a desagregação do trabalho no capitalismo dessa etapa.

Nessa canção também é abordando o tema da violência policial, produzindo um paradoxo proposital. Por um lado, o jovem não é aceito pelo mercado de trabalho, por outro, o próprio Estado marginaliza esse jovem por meio da repressão policial por não trabalhar. Deste modo “ele não é aceito” pelo mercado, pelo Estado, pela polícia. Adquiri assim o “não me aceitam” do refrão o caráter de uma não aceitação mais ampla, “o jovem não é aceito nesse mundo”, não tem seu lugar.

Por outro lado, da mesma maneira que a canção anterior, a letra não fica somente na denúncia, ela propõe uma ação ativa, uma resposta, uma intervenção na realidade. Com isso, “ele não pode parar”, lhe resta o seu grito, o grito dessa “juventude que tende a perder”, materializado no punk. Nesse sentido, não é uma não aceitação que beira o conformismo, muito pelo contrário: é uma não aceitação que gera uma reação, um “grito que morde”.

Deste modo, em suma, o punk tornou-se uma ferramenta para a juventude da periferia, uma maneira de ser e estar no mundo em uma sociedade que desagregou o trabalho formal. Esse movimento construiu uma identidade por meio da construção de novos laços de classe, não pautados como na geração anterior, no trabalho, mas pautados no pertencimento de grupo e pela identidade periférica e suburbana.

No entanto, a juventude periférica, por meio do punk, apesar de um certo tom de desesperança e desespero, não propõe a passividade, mas uma intervenção ativa na realidade periférica por meio da arte, por meio de uma mudança no paradigma de viver, dos costumes. O punk como fenômeno que visa democratizar a arte faz todo sentido nesse instante, no momento do qual “qualquer jovem da periferia” pode fazer música por meio de três ou quatro acordes, sem grandes conhecimentos técnicos.

Todas essas modificações inserem-se em um contexto de transformações das relações no mundo do trabalho, as quais estão em uma crescente até os dias de hoje, agravadas posteriormente pela resposta neoliberal no Brasil e no

mundo. No entanto é importante pensar no punk não somente como uma consequência de uma esfera econômica, mas como esse “fazer-se”, enquanto experiência e criação da juventude e da classe trabalhadora.

### 4.3

#### **Agências à disciplina do trabalho capitalista nas canções punks dos anos 80**

De um modo geral, na historiografia marxista até os anos sessenta<sup>260</sup>, priorizou-se uma História pautada em uma análise econômica, tendo o operário industrial como sujeito revolucionário por excelência. De Plekhanov à Lukács, passando pelas contribuições de Maurice Dobbe ou Caio Prado Jr., essa historiografia cumpriu um papel fundamental: possibilitou um entendimento importantíssimo das lutas operárias, bem como salientou a importância da luta de classes para a constituição da História, da luta sindical, das greves.

No entanto, essa historiografia possui limites. Ao atrelar suas análises a uma expectativa de futuro, uma meta, uma teleologia, ela focou suas pesquisas nas relações econômicas da sociedade, bem como nos agentes “mais avançados” que em seu entendimento poderiam fazer a “história marchar rumo ao comunismo”. Em consequência, diversos outros aspectos fora do campo econômico não foram muito estudados, enfatizados, quiçá relegados a um segundo plano. Além disso, dentro da própria classe trabalhadora, outros “fazeres” não foram aprofundados, pois não seriam “suficientemente revolucionários”, ou ao menos não estariam a serviço de determinada teleologia.

Deste modo, em nossa pesquisa, entendemos o fenômeno punk dentro de um contexto da luta de classes, entendendo a cultura também como um campo de disputa, de luta. Os punks de um modo geral não são operários, deste modo não faz sentido que priorizem a tática da greve, talvez se o fossem, o fizessem, mas aqui estamos falando de uma outra fração da classe trabalhadora:

<sup>260</sup> Nos anos sessenta já temos produções de historiadores, inclusive que se reivindicam marxistas, mas que fogem a essa regra: além do próprio Thompson, podemos citar Eric Hobsbawm e Carlo Ginsburg. Nos anos setenta temos um bom número de obras da História Social abordando a classe para além dos aspectos econômicos, por exemplo, como podemos perceber em *Cultura de Classe* (2004) de Cláudio M. Batalha.

desempregados, trabalhadores informais, precarizados para os quais a tática da greve não é possível.,

Em Marx, problema central não é o trabalho em si, mas sim como ele é apropriado por outro, em como a burguesia explora a mão de obra do proletariado por meio da mais valia. No entanto, dentro dessa lógica, um dos problemas do capitalismo é a apropriação não somente financeira do trabalho, mas a apropriação do tempo de vida do operário (afinal “tempo é dinheiro”). Lembremos que as primeiras lutas sindicais, muitas delas dirigidas por marxistas, defendiam a redução da jornada de trabalho: 8 horas de trabalho, 8 horas de lazer e 8 horas de descanso.

Nesse pensamento, uma mediação central em relação à apropriação do tempo do trabalho pelo outro é a luta pela redução da jornada de trabalho, tendo a greve como sua mais importante ferramenta de luta. No entanto, como nos mostra Thompson, diversas outras formas de agência e negociação com a “apropriação do tempo” pelo outro foram construídas pela classe trabalhadora ao longo de sua História, diversas práticas enraizadas na cultura popular foram utilizadas para além da tática “sindical tradicional”.

Sendo assim, essa juventude da periferia paulista, tocada pelo punk, irá operar com outras formas de agência em relação a esse momento do capitalismo. Inverterão a lógica do status quo, ressignificando a lógica da “vadiagem” como algo ruim, enaltecerão o ócio e trarão para o debate outras formas de agência. Se o operário faz greve para lutar contra a dominação do capitalista do seu tempo, para reduzir sua jornada, o punk produz outras formas de “burlar”, outros meios de mediação possíveis.

Na música *Rotina* da banda DZK, banda que participou também do festival *Começo do Fim do Mundo* (na época com o nome de Decadência Social) notamos esse debate sobre a disciplina do trabalho capitalista e a questão de outras táticas de agência.

Na segunda feira vou um trampo procurar  
Na terça eu me emprego  
Na quarta eu vou trabalhar  
Quinto mato o trampo, sexta já sou dispensado  
No sábado eu recebo e no domingo tiro o sarro (...)  
(DZK, *Rotina*)

Em *Rotina* o eu lírico não tem estabilidade, está procurando emprego. Inclusive o nome da música nos remete a essa ideia de que isso é uma constante, uma repetição. Ele não tem estabilidade profissional, sua “rotina de trabalho” é vagar de emprego em emprego. (mais uma vez um retrato típico dessa fase do capitalismo e da desagregação do trabalho formal).

Impossível ao ler esse trecho da letra não lembrar da importância da “Santa segunda-feira” em Thompson, da forma como o feriado santo da cultura popular foi utilizado como um meio de suportar a intensa rotina de trabalho da classe trabalhadora. De fato, guardadas as devidas proporções e as diferenças no tempo histórico, a letra aborda a rotina de uma semana de trabalho, assim como em Thompson com certa irregularidade, sugerindo uma série de estratégias para burlar essa rotina.

Um dado curioso é que o elemento do não trabalho, do ócio aparece muito forte nessa canção. Em um olhar mais cuidadoso perceberemos que praticamente o eu lírico só trabalhou de fato na quarta-feira, com os outros dias dedicados a procurar emprego, arrumar o emprego, faltar ao emprego, ser dispensado do emprego, receber do emprego e por fim “tirar o sarro”, uma referência provável ao lazer. Não nos parece que exista algum tipo de culpa nisso, pelo contrário, mas que todo esse esquema seja entendido como uma maneira de sobreviver e suportar essa instabilidade da “rotina da imprevisibilidade do trabalho”.

O tema da “vadiagem” em seu sentido positivo, ganha menção também em uma das canções da banda Restos de Nada, possivelmente a primeira banda punk do Brasil<sup>261</sup>. Nessa música ela não é somente enaltecida, mas elevada ao patamar de um direito. Essa letra merece uma atenção especial, pois de algum modo pode ser entendida como uma síntese de toda nossa discussão.

Onde está o meu direito  
Que sucumbiu com o tempo? Onde está, onde está?  
Arrancaram das páginas  
Falsificaram minha história  
Inventaram minha vida  
E o meu direito?  
O meu direito a preguiça?  
(Restos de Nada, *Direito à preguiça*, 1978)

<sup>261</sup> <http://www.collectorsroom.com.br/2010/02/prateleira-do-cadao-restos-de-nada.html>. Acesso em: 03/05/2019.

O próprio nome da música, inspirado no clássico de Paul Lafargue, o livro *Direito à preguiça* já nos referencia a um outro lugar possível para o ócio nos debates sobre trabalho. Em Lafargue a preguiça não é um pecado, mas um direito, algo que foi surrupiado do trabalhador com a Revolução Industrial.

Já nos primeiros versos podemos observar uma ideia que situa esse “direito à preguiça” no tempo. Para o eu lírico esse direito não é algo novo, é algo que já houve em um determinado momento histórico, mas “sucumbiu com o tempo”, que foi de algum modo roubado, “arrancado das páginas”.

Deste modo, importante lembrar das concepções thompsonianas que situam a questão do trabalho na Revolução Industrial. Faz todo sentido essa estrofe da canção no instante em que o historiador inglês nos explica que esse período foi o auge da separação do trabalho da vida, momento de uma rígida disciplina e controle do tempo. Momento ápice no qual o ócio do trabalhador é visto negativamente, sejam pelos patrões ou pela moral religiosa. Em suma, em certo sentido: é negado o direito à preguiça.

Como vimos anteriormente, antes da Revolução Industrial o trabalho era regulado pela natureza, deste modo o camponês poderia sem maiores problemas integrar seus trabalhos aos ciclos naturais, do dia e da noite, às marés, ao sol e a lua. No entanto com Revolução Industrial o trabalhador foi alienado da mercadoria que irá produzir, mas não somente, criou-se uma rígida divisão entre tempo de trabalho, tempo de descanso e de lazer, “monetizando o tempo”. Ao “transformar” esse tempo em dinheiro, separar o trabalho da vida e o trabalhador da mercadoria, produz-se todo um arcabouço de normas de disciplina para controlá-lo.

Em suma, essa primeira estrofe pode ser relacionada a uma recordação desse “período áureo”, um momento anterior a Revolução Industrial, no qual existiria essa integração entre trabalho e vida, no qual consequentemente existiria o tal “direito à preguiça”. No entanto esse direito foi “arrancado das páginas”, falsificando a vida e a história do eu lírico. Vejamos a seguir o que o autor sugere que foi colocado no lugar desse “direito à preguiça arrancado”, que tipo de mentalidade surge no lugar desse direito.

Como vimos nos apontamentos de Thompson, o controle e coerção disciplinar do trabalhador não se dá somente de forma externa, por meio de um conjunto de regras, descontos e punições. Outro elemento importante não era

somente o “relógio da fábrica”, mas também o “relógio moral”, a própria internalização do trabalhador da ética do trabalho como algo positivo, dignificante. Vejamos o que diz a sequência da canção:

(...) Nesse lugar colocaram uns tais livros sagrados  
 Para nos enganar e nos escravizar  
 Mas sei que somos capazes de construir a história  
 Com as páginas escritas do meu direito, o meu direito à preguiça (...)  
 (Restos de Nada, Direito à preguiça)

A letra segue discorrendo sobre “uns tais livros sagrados” que foram “colocados no lugar” das “páginas arrancadas do direito à preguiça.” Uma possível referência a bíblia cristã. Segundo Neli Viscaíno, autora da letra e irmã do guitarrista Douglas Viscaíno:

Nesse lugar colocaram uns tais livros sagrados.” Escrevi pensando nestas: “O trabalho dignifica o homem”, “Ganharás tua vida com o suor do teu rosto”. Eu posso pensar em “livros sagrados”, enquanto coisa bíblica, escrita, mas também posso pensar enquanto “sagrado na lei”, lei posta, institucionalizada. (“O trabalho dignifica o homem” / “Lei de 40, 48 horas semanais”) Diferente do trabalho de pesquisa, de estudos, trabalho que nos dá prazer e conhecimento, imagino os trabalhadores numa linha de produção e os trabalhadores do campo, das estradas, motoristas, etc. 8, 9, 10 horas de pura exaustão, trabalho que só faz sugar toda a energia de uma pessoa. Hoje, se as horas de trabalho fossem divididas, não haveria desemprego, todos estariam incluídos, com tempo para o lazer, para a busca do conhecimento, para a preguiça (...) (Viscaíno, 2019).

Deste modo, não foi somente a disciplina externa imposta pela classe burguesa uma disciplinadora do trabalho no capitalismo, mas a moral protestante uma ferramenta fundamental nesse processo. Não bastava simplesmente punir o trabalhador, mas fazia-se necessário produzir uma nova forma de entendimento do mundo, que pudesse elevar o trabalho a outro patamar, de dignificação, de um bem enobrecedor: o trabalho árduo não como degradação, mas como fonte de graça divina.

No entanto, assim como na ótica de Paul Lafargue, o eu lírico da canção desafia a visão liberal protestante de trabalho. Deste modo, indo ao encontro do livro de Lafargue: o trabalho não como fonte de benção, mas de degradação moral e física do trabalhador. A própria ideia de transformar um pecado capital em direito, em certo sentido, já nos remete a um questionamento dessa moral cristã de trabalho.

Diferente de um marxismo ortodoxo (dos PCs ou de Althusser) que no

geral “aponta para o futuro”, para o novo, para superação dialética das contradições sociais por meio da revolução, o eu lírico “aponta para a tradição”, para um período anterior da história como referência. Deste modo essa “tradição” não é necessariamente um entrave a ser superado, uma etapa a ser ultrapassada no avanço das forças produtivas, no processo de superação dos sistemas econômicos.

Thompson por outro lado, em *Costumes em comum*, faz todo um trabalho discutindo a importância da cultura popular e da tradição como mediação em relação à disciplina do trabalho capitalista. No entanto, precisamos estar atentos, de modo algum esse olhar para a tradição é entendido como certo tipo de nostalgia que gera apatia e conformismo. Tampouco é um olhar conservador ou que vise um “retorno para o passado”. Em *Costumes em comum* não é negada a possibilidade de uma outra ordem social possível, muito pelo contrário. O processo de disciplina do trabalho capitalista e sua separação da vida não é algo irreversível historicamente.

Thompson nos resgata justamente esse desafio, a possibilidade de construir uma nova ordem social que possa religar o trabalho novamente à vida. Deste modo, é justamente nesse momento que o historiador aponta para outras possibilidades de mediação e agência. Demonstra diversas formas de trabalho irregular, ligados à vida que persistem na sociedade, desde a mãe que trabalha cuidando de seu bebê até hippies, beatniks e boêmios.

Ao final da canção o eu lírico nos apresenta um desafio que aponta no mesmo sentido. “Sei que somos capazes de construir a história”. Esse processo aqui também não é irreversível. O autor da canção visa retomar as “páginas escritas do direito à preguiça”, ou seja, se vê como um agente nesse processo histórico, propõe a possibilidade de reconexão do trabalho com a vida, ou ao menos a construção de um “novo velho tempo”, no qual seja possível novamente ter “direito à preguiça”.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista artístico o movimento punk em síntese caracteriza-se por uma tentativa de fusão da arte com a vida, trazendo a produção artística para o cotidiano, para as “pessoas comuns”, retirando-a dos museus (como nas artes plásticas) ou dos grandes estádios e mega-shows (como no caso da música). Insere-se assim dentro de uma perspectiva que dialoga com toda uma tradição de diversos movimentos artísticos de vanguarda desde o dadaísmo e o futurismo, passando pelo situacionismo: minar as barreiras que separam a arte da vida.

Por outro lado, no tocante à imposição da disciplina do trabalho capitalista, o punk, com um certo enaltecimento da vadiagem e do ócio, produz formas de agência com essa disciplina de forma análoga à discussão que Thompson faz em *Costumes em Comum* no tocante a contracultura; como uma mediação, uma negociação em relação ao tempo do trabalho no capitalismo. Uma perspectiva que aponta de forma lúdica para os caminhos que remontam ao “direito à preguiça”, que religam o trabalho à vida.

Entretanto, apesar de punk significar literalmente vagabundo, vadio, ele é um fenômeno de classe trabalhadora. No tocante a questão de classe, de um modo geral, propiciou a uma juventude proletária urbana, nos quatro cantos do globo, a possibilidade de construir canais de participação dos de baixo, por meio da música e de diversos aspectos da produção cultural. Nesse sentido, o seu “fazer-se” é perpassado por toda essa dimensão de classe, sejam nos zines, nas letras, na forma que se comunicam e constroem suas redes de informação. O faça-você-mesmo, o principal lema do punk, relaciona-se profundamente com esse fazer-se, forja uma possibilidade de criação democratizante para os de baixo, construída pelos de baixo.

Deste modo, o que em um primeiro momento é limitação em torno da questão econômica, no segundo momento o punk contorna, positiva e torna identidade. Funciona deste modo com a estética simples e xerocada dos zines, da mesma maneira com as músicas simples e de poucos acordes gravadas de forma tosca, é desse modo com a construção e difusão das suas redes de contato

com suas formas de “burlar os correios” e de “viralização” da informação. O precário torna-se uma identidade, torna-se cultura proletária: a possibilidade de criação, de um “fazer-se”, de um canal de participação para os de baixo em diversos campos.

Ainda no tocante a dimensão de classe, em um sentido histórico, o punk pode ser lido como um sintoma de uma época. Nesse âmbito o punk relaciona-se profundamente com a passagem da mão-de-obra de um operariado industrial para a hegemonia do setor de serviços em sua força de trabalho mais precarizada, o que para Ruy Braga e Ricardo Antunes pode ser entendido como um precariado urbano. Além disso, condizente com a perspectiva desses autores (de expansão do proletariado por meio do setor de serviços) esses trabalhadores e trabalhadoras punks se enxergam como pertencentes ao proletariado. Percebemos todas essas relações nas letras, cartas, zines, entrevistas e em boa parte das fontes utilizadas.

No caso dos punks brasileiros, vislumbramos essa relação muito presente entre um desfazer-se do operariado industrial e o crescente setor de serviços no tocante à formação do movimento na cidade de São Paulo, sendo majoritariamente as primeiras gangues da cidade formada por office-boys, recepcionistas, etc. Contudo, o movimento no ABC paulista efetivou-se como um importante contraponto, preservando ainda nos anos 80 uma mão-de-obra majoritariamente operária industrial.

Por outro lado, diferente dos países capitalistas centrais, esse operariado industrial brasileiro não é hegemonicamente, tal qual o caso europeu, dominado por um operariado dos estados de bem-estar-social, mas tendo como marca a instabilidade, os baixos salários e as condições precárias de trabalho. Deste modo, aproximamos os punks da city e os punks do ABC sob o ponto de vista classista. Tanto na cidade de São Paulo como no ABC o punk é um fenômeno de precariado, seja ele do setor de serviços como na capital ou do precariado industrial como no polo industrial paulista do ABC.

Do ponto de vista do debate em torno da questão de gênero e demais discussões referentes às opressões, percebemos os limites e contradições deste movimento nos primórdios. Contudo, percebemos avanços nesses debates por meio da organização e pressão desses próprios grupos oprimidos, como mulheres, por exemplo. Contudo, uma lacuna desta dissertação é justamente um

aprofundamento destes debates dentro do punk. O tema do movimento punk e a questão de raça e gênero é desta forma uma possibilidade a ser mais bem desenvolvida em futuros trabalhos.

Outra conclusão e limite importante de nosso trabalho é que ao abordarmos o punk como um sintoma dessa “transição” do operariado industrial para o setor de serviços, percebemos que esse é um fenômeno muito mais condizente com um operariado masculino e branco, visto que mulheres e negros<sup>262</sup> (no Brasil) eram majoritariamente do setor de serviços bem antes da “transição” do final dos anos 70. Deste modo, uma expressão disso, é que enquanto uma boa parcela dos pais ou avôs de nossos entrevistados realmente compunham o operariado fabril, as mães na maioria das vezes eram empregadas domésticas ou donas-de-casa. Deste modo, essa é outra lacuna importante que poderemos desenvolver posteriormente no doutorado ou na produção de artigos acadêmicos.

Do ponto de vista político o punk brasileiro relaciona-se com toda a construção de uma cultura de contestação que contribuiu para o desgaste da ditadura-empresarial-militar. Se o punk sozinho não “derrubou a ditadura”, tampouco ele é um movimento irrelevante para pensarmos as condições que forçaram sua abertura.

Ao discutirmos o punk atrelado ao Novo Sindicalismo, a reorganização do movimento estudantil, dentro de todo um ascenso de lutas que emergiram desde as primeiras grandes greves do ABC podemos perceber que o punk foi uma peça relevante nesse processo. Para além de toda uma participação mais direta nesses movimentos (manifestações de rua, participação em comissões de fábrica e até saques) o punk brasileiro foi uma expressão cultural proletária (entendido o setor de serviços como uma extensão do proletariado) que trouxe a rebeldia, a contestação de volta para a juventude e para o rock em um contexto de ditadura. Neste sentido, também entendemos o punk como uma agência política nesse contexto, não sozinho, mas em conjunto com todo um movimento popular, sindical e estudantil maior.

Deste modo, voltando à pergunta de Sesper que iniciou nosso trabalho,

---

<sup>262</sup> Até mesmo em virtude da herança escravocrata brasileira e da política de embranquecimento que mesmo após a abolição marginalizava a população negra no Brasil. Houve deste modo, todo um estímulo estatal à incorporação da mão-de-obra europeia branca desde os primórdios da formação do operariado brasileiro.

isso tudo não é pouca coisa. Propiciar canais de participação dos de baixo falando dos de baixo em um movimento de contestação de juventude nos parece algo muito relevante, ainda mais dentro de todo um contexto histórico de ditadura, repressão, censura.

Além disso, os impactos do punk são mais amplos, não param em si mesmo e nem nesse período. Toda essa articulação dos de baixo revolucionou a arte, um impacto cultural tão relevante que abriu caminhos em muitos aspectos para um novo rock brasileiro e para o movimento hip-hop posteriormente. Nesse sentido, não há como pensar a volta crueza dos três acordes no rock 80 ou seu conteúdo de irreverência e rebeldia sem pensar no punk. Não há como pensar o caráter direto e “sem rodeios” da poesia hip-hop sem pensar no movimento punk.

Deste modo, em suma, erraram aqueles que quiseram analisar o punk utilizando como modelo a juventude intelectual europeia dos anos 60. Analisando-o não pelo o que ele traz de novo, mas pelas suas ausências. O que o punk trás de relevante é justamente aquilo que era um dilema para a geração anterior: falar dos de baixo, sem sê-lo, falar por eles<sup>263</sup> (como no dilema de Benjamin sobre o papel dos intelectuais<sup>264</sup>). O punk resolve muito bem essa contradição. Acredito que é justamente esse o ponto de inflexão do punk, eis a sua originalidade, sua potência. Aquilo que com todos seus limites, contradições e avanços é sua força: o faça-você-mesmo como um fazer-se proletário.

<sup>263</sup> Sabemos que o samba e diversas formas de produção da cultura popular brasileira foram expressões dos de baixo falando dos de baixo. Contudo, enquanto movimento de juventude e de contestação, o punk foi um dos primeiros, se não o primeiro.

<sup>264</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In. **Magia e técnica, arte e política** (Trad. Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1996.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis: punks e darks** no espetáculo urbano de São Paulo. São Paulo: Scritta, 1994.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: O Rock e O Brasil dos Anos 80**. DBA Dórea Books and Art, 2002, SP.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho:** ensaios sobre a afirmação e negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2002.

BAKUNIN, Mikhail. **Escritos contra Marx**. São Paulo: Novos Tempos, 1989.

BARCELLOS, Jefferson Alves de. **Música e Imagem:** o movimento punk e seus desdobramentos na década de 1990. 2008. 247 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. PUC-SP, 2008.

BASTOS, Yuri. Fernandes. **Partidários do anarquismo, militantes da contracultura:** um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarcopunk. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**, Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense: 1996.

BIVAR, Antônio. **O que é punk**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BRAGA, Ruy. **A política do precariado:** do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo editorial, 2012.

BRAGA, Ruy. **Rebeldia do Precariado:** trabalho e neoliberalismo no Sul global. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRANDÃO, Antônio Carlos; Milton Fernandes Duarte. **Movimento Culturais de Juventude**. 11ª edição. São Paulo, Editora Moderna, coleção polêmica: 1993

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade:** a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

CHALHOUB, Sidney; Silva, Fernando Teixeira. **Sujeitos no imaginário acadêmico:** escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 80. IFCH-Unicamp, 2009.

DIAS, Edmundo F.; BOSI, Antônio. **Estado, capital, trabalho e organização sindical:** a (re)construção das classes trabalhadoras no Brasil. Outubro, n. 12, 2005.

ESSINGER, Silvio. **Punk:** anarquia planetária e a cena brasileira. São Paulo: Editora 34, 1999.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Numa velha fábrica de tambores**. SESC-Pompéia comemora 25 anos. Universo Paralelo de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2008.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. **Por uma Historiografia do Punk**. Projeto História. São Paulo, 2008.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. **Punk: Cultura e Arte**. Vária História. Belo Horizonte.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GORZ, A. **Adeus ao proletariado**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOME, S. **Assalto à cultura: Utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX**. São Paulo: Conrad, s/d.

KEMP, Kenia. **Grupos de Estilo Jovens: o “Rock Underground” e as práticas (contra) culturais dos grupos “punks” e “trashs” em São Paulo**. 1993. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 1993

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.

LAFARGUE, Paul. **O Direito à Preguiça**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LENIN, V. I. **O Estado e a Revolução**. In: Obras Escolhidas em três tomos. Lisboa: Edições “Avante!”, 1981.

LENIN, V. I. **Que Fazer?** São Paulo: Hucitec, 1978.

MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. **A ideologia alemã: teses sobre Feuerbach**. São Paulo: Moraes, 1984.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MATTOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

MCNEILL, L.; MCGAIN, G. **Mate-me, por favor: uma história sem censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

MELUCCI, Alberto. Juventude, Tempo e Movimentos Sociais. **Revista brasileira de Educação**, São Paulo, n. 5, p. 06 – 14, 1997.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”: contribuições à História Social do Trabalho no Brasil. **Revista Estudos Históricos**, 2016.

O’HARA, Craig. **A filosofia Punk**: mais do que barulho. São Paulo: Radical, 2005.

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. **Os fanzines contam uma história sobre punks**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

OLIVEIRA, O. de. **Lina Bo Bardi**: Sutis Substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

PAOLI, Maria Célia et ali. Pensando a classe operária: os trabalhadores como sujeitos ao imaginário acadêmico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 3, n. 6:129-149. set. 1983.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista, Anjos**: Uma vertente radical. 2007. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 3 vols.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum – Estudos sobre cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánches. **Ciência e Revolução—o marxismo de Althusser**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

### **Fanzines:**

Aborto Imediato n. 1. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira, 1986.

Anti-sistema n. 1. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira, 1985.

Anti-sistema n.2. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira, 1985.

Anti-sistema n.3. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira, 1985.

Anti-sistema n.4. Acervo pessoal Antônio Carlos Oliveira, 1985.

LAURIS, Renato Jr. **Sobre vidas**, 2018.

### **Jornais:**

MAEZO, Matuiti. **Protesto de desempregados deixa 1 morto e 566 detidos**. Notícias Populares, edição de 5 de abril de 1983.

O Inimigo do Rei. Salvador, Bahia. n.18, 1984. Acervo Antônio Carlos Oliveira.

### **Entrevistas:**

ARIEL. A história do Punk Brasil. Entrevista ao portal Rock Press em 5 de maio de 2011.

INCAO, Irene. Entrevista realizada em junho de 2019.

NASCIMENTO, Clemente Tadeu. Entrevista no Sesc-Pompéia realizada no dia 7 de junho de 2019.

OLIVEIRA, Antônio Carlos. Entrevista realizada no CCS-SP dia 6 de junho de 2019,

PUNK ANJOS. Entrevista realizada na sede do projeto *Meninos e Meninas de Rua* no dia 6 de junho de 2019.

SESPER, Alexandre. Entrevista realizada no dia 7 de junho de 2019.

VISCAÍNO, Neli. Entrevista realizada em junho de 2019.

### **Documentários:**

MOREIRA, Gastão. **Botinada: origem do Punk no Brasil**. São Paulo: ST2 vídeo, 2006 (110 min).

TEMPLE, Julian – **The Filth and Fury** - Sex Pistols – filme documentário, 24ª Amostra Internacional de Cinema, SP, nov. 2000.

TV, Sesc. **ARQUITETURAS**: Sesc-Pompéia. Sesc TV, 2014.