

CAPÍTULO 4.1.

Batalhas sem Heróis. As metamorfoses do punk na sociedade brasileira contemporânea^{194.)}

Battles without Heroes. The metamorphoses of punk in contemporary Brazilian society

Paula GUERRA^{195.)}
Edson Alencar SILVA^{196.)}

Resumo

O presente artigo tem como foco temático as metamorfoses que o punk, enquanto forma artística e cultural, movimento, (sub) (pós) cultura e cena, tem sofrido ao longo dos tempos. Esta análise, possui como contexto central o Brasil e o Sul Global. Assim, partimos da realização de quatro entrevistas semiestruturadas, para dar conta das modalidades de ação e de representação dos atores sociais enquanto elemento base para a construção de uma problemática científica em torno da importância do movimento punk na atualidade, enquanto arma política e forma de resistência e de existência. Desta feita, debruçamo-nos sobre quatro temáticas chave, nomeadamente a relação entre o punk e o feminismo negro, o punk afro-indígena, o punk LGBTQI+ e o punk periférico. A memória de um passado político, social e econômico conturbado é o enquadramento destas metamorfoses, bem como será o nosso ponto de partida, para que possamos compreender os discursos, os sentidos e os significados do punk na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: punk, historicidade, metamorfoses, representações, Sul Global

Abstract

This article focuses on the metamorphosis that punk, as an artistic and cultural form, movement, (sub) (post) culture and scene, has undergone over time. This analysis has as its central context Brazil and the Global South. Thus, we start by conducting four semi-structured interviews, to account for the modes of action and representation of social actors as a basic element for the construction of a scientific problem around the importance of the punk movement today, as a political weapon and form of resistance and existence. Thus, we focus on four key themes, namely the relationship between punk and black feminism, Afro-indigenous punk, LGBTQI+ punk and peripheral punk. The memory of a troubled political, social and economic past is the framework of these metamorphoses, as well as it will be our starting point, so that we can understand the discourses, the senses and the meanings of punk in contemporary Brazilian society.

Keywords: punk, historicity, metamorphosis, representations, Global South

^{194.)} Outra versão deste artigo foi apresentada para publicação à revista “Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais”

^{195.)} KISMIF Convenor, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, University of Porto, CITCEM, CEGOT, Griffith Centre for Cultural Research, KISMIF Project Coordinator, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

^{196.)} Secretaria da Educação do Estado de São Paulo/ Universidade Cidade de São Paulo, Brasil. E-mail: [alencaredsoncs\(at\)gmail\(dot\)com](mailto:alencaredsoncs(at)gmail(dot)com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1232-4347>



1. O fascismo *enrustido* sob as cores do estandarte^{197.)} : um ponto de partida

O Brasil tem-se pautado por um dualismo histórico notável. Marcado por uma série de avanços e recuos face a orientações políticas, económicas e sociais. Atualmente, tem sido alvo de duras críticas face à gestão da pandemia da COVID-19, mas também devido à violência que se tem instalado de forma paulatina desde o início da década de 2000, um pouco a par com o que se sucedeu noutros países da América Latina (Tatro, 2019). A criminalidade, a violência, o preconceito, o estigma, a precariedade vivencial e a pobreza, são alguns dos problemas que assolam a sociedade brasileira com maior acutilância, situação semelhante à da generalidade dos países situados no Sul Global, mas cuja dimensão deste território Nação-Continente agrava. A viragem neoliberal e à direita do sistema político incorporado na figura do Presidente Jair Bolsonaro tem realçado tudo isto. É a partir destas constatações que iniciámos este artigo, direcionando-o para um entendimento atual do *punk* enquanto forma de resistência, de contestação, de metamorfose contemporânea de uma sociedade em crise (Guerra, 2021, 2018). Procurámos perceber de que modo esta cena histórico-social se metamorfoseou, dando resposta às necessidades atuais dos contextos geográficos e das suas populações, ao passo que pretendemos, diacronicamente, perspetivar de que forma o *punk* é utilizado e reapropriado à luz da atualidade. Dito por outras palavras, é nossa intenção analisar as relações dialógicas entre as cenas artísticas *punk* contemporâneas, no Sul Global – no Brasil – e a sua inscrição/ligação urbana como resposta à crise, ao caos, aos estilhaços, à fragmentação das estruturas sociais, suas instituições e vida quotidiana.

Tal faz-nos incontornavelmente remontar a 1976 e ao Norte Global. Em 1976, a data de seu surgimento e nomeação, o punk como palavra e conceito foi associado com significados negativos e, portanto, marcado por uma forte negação social. Esta falta de avaliação positiva e o reconhecimento social é em si um indicador de sua inferioridade e a sua dificuldade de afirmação como um movimento social (Colegrave & Sullivan, 2002). Simon Reynolds (2006) sinalizou que o punk pode ser compreendido como uma espécie de *hiperpalavra* pois tem gerado querelas intermináveis, sendo de assinalar que a unidade da cena aparece confinada à imprensa musical, uma vez que não existe uma unanimidade acerca das suas motivações e objetivos. O debate a este respeito é intenso e se existe algum consenso, esse é assinalado pelo seu o seu carácter de oposição a algo e um ensejo de agressividade. A característica que permite a unidade conceptual é, talvez, a natureza da oposição à sociedade dominante. Numa segunda linha de problematização, o punk é uma palavra plena de energia e de emoções, sendo o seu traço de distintividade assegurado pela intensidade e simultaneidade de sentimentos:

Foi durante o ano de 1975 que a vida foi insuflada pelo punk enquanto entidade visível. No início, o punk era uma forma de estar que se exprimia essencialmente através da moda e da música. Era anárquico, nihilista e deliberadamente agressivo. Colocava em causa o establishment existente, desafiando a ordem estabelecida, de uma forma geral, pondo a questão «porquê»? (Colegrave & Sullivan, 2002, p. 18).

¹⁹⁷⁾ Excerto da letra da música “Desmascarar sua Bandeira” da banda Flicts (2013).



Um outro olhar para o punk permite visualizá-lo dentro de uma estrutura metafórica da astrofísica como uma explosão de fragmentos perante uma estrutura cristalizada de *rock'n'roll*, amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais. O punk seria a emergência de um novo universo – o cosmos pós-punk, cujas diferentes variações podem ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo. O punk também pode ser analisado como se de uma Reforma se tratasse: após o primeiro cisma (old wave versus new wave, como equivalente à oposição Catolicismo-Protestantismo) abre-se o caminho para posteriores desintegrações. A principal controvérsia que abalou a cultura punk, no período 1978-1984 refere-se a incerteza sobre o que fazer com os despojos do punk, toda a força e quimera acumulada em 1976/1977.

O surgimento do *punk* é frequentemente interpretado pelo contexto de crise económica vivenciado e traduzido no aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, atinge violentamente as nações ocidentais. Nessa altura, a Grã-Bretanha vê afundarem-se os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sobem, os salários estagnam e o desemprego aumenta:

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

No campo da música, o rock tinha assumido um grau de institucionalização imenso, dominado por grandes bandas, por uma indústria pesada e longínquo dos desesperos quotidianos dos jovens:

É nas cidades de betão, nesse urbanismo construído à pressa após a guerra, no meio dessa juventude desocupada, inculta, violenta e desesperada que a contestação irá nascer e escrever: uma vez que o rock morreu controlado por um punhado de vedetas mundiais que fizeram dele uma coutada privada, será preciso destruir os establishment do rock (Paraire, 1992, p. 166).

Já se faz longa esta introdução, mas é necessária para nos situarmos no Sul Global no presente e também para compreendermos a sua autenticidade, isto é, na capacidade de se articularem os sentimentos e as experiências privadas (Armstrong, 2004). Hebdige (2018) interpretou o *punk* como uma resposta visual à crise socioeconómica da Inglaterra durante o final da década de 1970. De acordo com Hebdige, o *punk* “apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão e editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)” (2018, p. 87). Uma leitura idêntica do *punk* é proposta por Chambers (1985, p. 175) que sugere que esse género musical assinalou um período durante o qual “uma música particular, um estilo subcultural altamente visível e uma crise crescente do público foram momentaneamente combinadas em conjunto”. Desde a cimentação do governo de Dilma Roussef, em 2011, que a situação do Brasil se tem pautado por uma série de altos e baixos. Por um lado, os cortes das despesas rondaram os 50 bilhões de reais, as crises de representatividade e a falta de investimentos na saúde e na educação mostraram-se determinantes para o início da deterioração da situação infame “Operação Lava Jato” (Galvão & Marce-



lino, 2020). Após o término do segundo mandato de Dilma, segue-se a presidência Michel Temer (2016-2019), que liderou um governo marcado por vários escândalos ligados a atividades corruptas, no seguimento da “Operação Lava Jato”. Estes quatro anos de mandato ficaram, todavia, marcados pela morte de Marielle Franco, o que gerou uma onda de contestação mundial, mas também pela prisão de Lula da Silva (Saad-Filho & Boffo, 2020). De 2019 até hoje, instaura-se uma das presidências mais polêmicas. Trata-se de um governo que – aos olhos de muitos – é pautado pelo machismo, pela misoginia, pelo racismo e pela LGBTQI+ fobia.

É no seio e no advento desta comoção política, económica e social, que se tem afirmado, desde 2011, que pretendemos enquadrar o nosso objeto de estudo para este artigo. Assim, tendo a cena *punk* como suporte, enquanto ideologia e movimento político contestatário, propomos uma apresentação, discussão e reflexão, em torno dos discursos de quatro participantes das cenas, brasileiros. Três mulheres e um homem. Paralelamente, também alvitramos uma análise das letras de músicas *punk*, *afro-punk*, *punk* indígena e *punk* LGBTQI+, de bandas como os Punhos de Mahin, Preta Dandara, Útero Punk e Rastilho, com o intuito de desvendarmos uma ligação deste movimento e destas práticas artísticas às temáticas atuais da sociedade brasileira, tais como a LGBTQI+ fobia, o racismo, a insegurança ou o machismo. A par disso, ao longo do artigo, apresentaremos uma reflexão teórica em torno das cenas *punk*, a sua gênese, consolidação e materialização contemporânea. Portanto, o cerne deste artigo passa por evidenciar que, não obstante depois de 1978, muitos terem reiterado a morte do *punk*, ele não morreu (Hebdige et al., 2020). Trata-se de uma morte mais simbólica do que real, pois o movimento sofreu alterações e reestruturou-se pela sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente. Não obstante a relação entre os movimentos sociais e a música ter sido raramente conceptualizada, na prática verifica-se sempre uma interligação. A música é um recurso usado como apoio à construção da consciência de sociedade. É um recurso central para construir entidades coletivas, para a construção e subsistência de grupos de consciência e solidariedade. Dando ênfase aos recursos de mobilização, Bourdieu (1996) considera também a música como parte central da ação social, pois a música e a arte são recursos, formas de uma atribuição de posição no campo social e também como formas de distinção social. Através de Hebdige (2018), percebemos como as subculturas usaram a música como recurso central na resistência. Muitas das análises acerca das cenas *punk* salientam também essa relação. E nós vamos explicitá-la no presente no quadro da cidade de São Paulo, no Brasil.

2. Tolerância Ø: Insurreição sem quartel

Tal como nos transmite Paula Guerra (2018), o *punk* desde cedo se afirmou enquanto movimento contestatário. Assumiu-se como uma lógica disruptiva das diversas facetas da vida social, isto é, no campo artístico, económico, político e social, que viu a luz do dia na década de 1970, na Inglaterra. Como é sabido, em termos históricos e académicos, o *punk* emergiu como uma resposta ao movimento *hippie*, procurando conferir uma alternativa aos quotidianos juvenis. Aliás, não foi apenas em termos ideológicos que o *punk* se destacou, mas também ao nível da sua musicalidade, rejeitando as tecnologias da indústria *mainstream* e da sociedade de consumo. Emergiu e criou novas dinâmicas de produção, de consumo e de disseminação que diferenciam profundamente do que era imperativo na década de 1970 (Guerra, 2014). Contrariamente ao movimento *hippie*, composto pela participação de jovens de vários estratos sociais e que se regiam sob a égide do lema “*Make Love, Not War*”, o movimento *punk* era essencialmente pautado por



jovens filhos de classes operárias, residentes nas periferias inglesas e americanas, e críticos ávidos dos governos de Thatcher e de Reagan (Gallo, 2010). Tal como havia acontecido com outros movimentos artísticos na década de 1960^{198.)}, os jovens gravitavam em torno do mesmo. Quase como se se tratasse de um íman, de um *black hole* que os sugava, o movimento *punk* na Inglaterra trouxe a si ações reivindicativas e interventivas, assentes no surgimento massivo de bandas, bem como de um ethos e de uma *praxis* direcionados para o *faça-você-mesmo* (DIY), em prol da oposição e da contestação. Semelhante à abordagem de Georg Simmel (2001) – uma referência da sociologia urbana e da vida quotidiana – o *punk*, nas sociedades ocidentais e anglo-saxónicas – hoje tidas como o Norte Global – representou uma rutura face ao *mainstream* e ao convencionalismo estético, imposto pelas estruturas sociais tradicionais que, de certo modo, foi incorporado pelo movimento *hippie*, especialmente no que aos modos de produção e disseminação musical diz respeito. Ao passo que marcava uma estética insurgente (Guerra, 2019) e construía uma banda sonora ilustrativa de uma inconformidade face aos modos de vida vigentes na época, o *punk* defendia uma postura radical que perpassava os corpos, a arte e as ações. Essa postura guarda uma peculiaridade: ela pode ser verificada em várias partes do globo, no qual se estabeleceram cenas *punk*, especialmente forte em contexto com uma tradição de movimentos sociais, como o Brasil (Galvão & Marcelino, 2020), Portugal (Guerra, 2013) ou Espanha (Guerra, 2020b). Há, portanto, um carácter transnacional associado ao movimento. Não obstante a isso, podemos apontar que onde se estabeleceu, o *punk*, enquanto cena, se viu também florescer uma série de práticas culturais^{199.)} e políticas de vivências coletivas que remontam há mais de quatro décadas.

A estética *punk* privilegiava a representação de uma realidade sem passado nem futuro. Apenas o momento importava. As suas ânsias tinham morada na revolta, no desespero e na tristeza face a um contexto social, político e económico que não oferecia resposta às necessidades. Ora bem: o *punk* mais do que um movimento foi um coletivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir. O individualismo é uma marca compartilhada por todos os atores ingleses e americanos no final dos anos 1970 (Albiez, 2003). Se nos E.U.A., as manifestações foram de pendor mais musical, o espectro de manifestações no Reino Unido foi mais amplo, ganhando terreno na moda, no design, na estética. São essas múltiplas revelações que o tornam difícil definir (Savage, 2001). Em termos de estrutura social, o desenvolvimento do *punk* tem o fundo de um contexto masculinizado, marcada por um excesso de sexismo e de álcool; em termos históricos, situa-se na ressaca do pós-guerra e na consequente ausência de expectativas futuras. Também está associado à juventude em geral, mas em particular à oriunda das classes trabalhadoras desprovidas de capital social, económico e cultural. Enfim, e seguindo de perto a estrutura dos campos sociais com base na matriz Bourdieu (1996), o *punk* tem que ser visto como uma conquista de prerrogativas a um sistema social fechado, o que também o levou a ser assimilado como um artigo de consumo e a esvaziá-lo como um movimento de oposição (Kent, 2005), o que nos aproxima das teses da teoria crítica (Benjamin, 1969).

^{198.)} Tais como o *garage rock*.

^{199.)} O *punk* se notabilizou pela produção de música, fanzines e vestuário. Há uma vasta produção que remonta desde a sua origem no final dos anos 1970 que atestam tais práticas que foram se sedimentando e se espalhando na cultura pop mundial.



Hebdige apresentou o *punk* como uma música essencialmente juvenil, esta interpretação também se estende aos estudos do *punk* em outros contextos nacionais. Bennett assinala que este pendor marcadamente juvenil é relevante na medida em que aqueles que ficam ativamente envolvidos na subcultura após os trinta anos são pessoas que de algum modo estão envolvidas a um nível mais organizacional ou criativo: músicos, promotores, escritores de fanzines, artistas, pois “a maioria das pessoas inseridas na subcultura *punk* acaba por deixar para trás as suas identidades *punk*” (Hebdige, 2006, p. 219). Caberá aqui também perceber se o *punk* desafiou as estruturas musicais de distribuição e produção precedentes, e se conseguiu fazer vigorar as organizações de discos independentes. Nesta altura, surgiu uma primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do rock que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos, mas mostraram-se sempre relativamente desinteressados em qualquer democratização profunda das relações sociais de produção (Hesmondhalgh, 2006). Na verdade, muitos reiteram a morte do *punk*, nomeadamente uma morte simbólica devido às alterações que as cenas sofreram.

O punk e as suas intenções tinham-se estendido a todo o mundo [...]. Kings Road continuava a atrair os punks da segunda zona, mas o estilo no seu conjunto metamorfoseou-se numa absurda caricatura dele próprio. Assim, o punk cada vez significava mais cabeleiras grotescas à moicano de quinze centímetros de altura, tatuagens faciais, bondages, botas de tropa, doc martens [...] (Colegrave & Sullivan 2002, p. 342)

O mundo não seria mais o mesmo. Uma miríade de oportunidades musicais e de *mundos da vida* foram abertos. Clark apresenta uma perspetiva muito importante. Este considera que com a “morte do *punk*”, se deu a morte das subculturas clássicas, sendo estas definidas como “grupos de jovens que praticam um vasto conjunto de contestação social através de orientações comportamentais, musicais e de vestuário compartilhadas” (Clark, 2003, p. 223). Estes grupos foram importantes para a alteração da ordem social em várias partes do globo, sendo que a força destes grupos provinha da sua capacidade de chocar, de desobedecer a normas estabelecidas referentes a classes sociais, gênero ou etnia. Contudo, tudo isto mudou, pois, com o tempo, estas transgressões à norma, tornaram-se normais, ou seja, tornou-se algo expectável, tendo estas narrativas sido adquiridas pelo reportório capitalista, que reconfigurou a imagem de “rebelde” num mero potencial consumidor (Lewin & Williams, 2009).

3. Crucificados pelo Sistema^{200.)} : simbioses e composições do punk no Brasil

Debruçando-nos no contexto brasileiro, aferimos que a década de 1990 – quase vinte anos após o seu surgimento – foi o período de consolidação do movimento *punk* no Brasil (Guerra & Menezes, 2021). É nessa década que se assiste a uma proliferação de bandas, de lojas de discos, de fanzines, clubes e festivais. Contudo, mesmo tendo passado tanto tempo após o seu surgimento na Inglaterra, um processo semelhante parece instalar-se, no sentido em que o movimento *punk* no Brasil se fragmenta, algo especialmente evidente em São Paulo. Com isso imprimindo um sentido mais acentuado às

²⁰⁰⁾ Título do álbum de estreia da banda *punk* brasileira, Ratos de Porão, lançado em 1984



questões políticas e éticas. Outrossim, os movimentos *anarcopunk* (MAP) e o *straight edge* desempenharam um papel fundamental para a consolidação dessa fragmentação. De acordo com Gallo (2008), comenta que a fragmentação que marcou o movimento *punk* no Brasil se deveu essencialmente ao facto de este se ter politizado, caindo na trama dos ideais anarquistas^{201.} O chamado Movimento *Anarcopunk* (MAP) como aponta Eduardo Ribeiro (2018: s/p.):

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

No livro “My way: a periferia de moicano” (Gangz, 2019), Valo Velho, um dos fundadores do MAP atesta que estes punks oriundos das bordas da cidade (em especial da zona sul da capital paulista) estiveram envolvidos com as lutas sociais das minorias desde a sua fundação, ampliando assim o escopo das ações mais marcantes do *punk* na cidade de São Paulo. O fato é que com essa postura e através até mesmo de certo sectarismo, os anarcopunks conseguiram o feito de tensionar a cena *punk* paulistana, colocando em circulação uma série de símbolos, práticas e ações que contribuíram para consolidar a própria cena nos anos de 1990.

De maneira concomitante, outros jovens, estes com origens nas classes médias de São Paulo, marcados pela decepção com o pessimismo do movimento *punk* e *hardcore*, propuseram um regresso a valores como a amizade, a honestidade e a abstinência das drogas. Ainda partindo dos contributos de João Bittencourt (2015), é possível entender que a consolidação do movimento *straight edge* no Brasil, nos anos 1990, se deu a partir da passagem da banda estadunidense *Shelterque*^{202.)} inaugurou a ligação com o movimento *straight edge*, acima mencionado. Este movimento era apenas um estilo de vida partilhado por jovens que frequentavam espaços como a Galeria do Rock, e tudo se encaminhou para o surgimento de um novo centro que já não mais era pautado pela visibilidade forçada, deixando de haver uma invasão dos centros (Caiafa, 1985). Paralelamente, assiste-se no contexto brasileiro a uma representação mnemónica, uma vez que trata uma relação entre o passado e o presente. Aquilo que aferimos é que o *punk* brasileiro se afirma como um canal de memória, e o Brasil o seu local para a recreação, reenquadramento e redefinição do movimento (Spinetti et al., 2021). A memória das crises políticas, económicas e sociais que assolam o contexto brasileiro são a base da mudança, mas também aquilo que mobiliza e sustenta as lutas sociais e as políticas atuais, permitindo novas reinterpretações. Denotam uma ligação com o passado, mas também uma ruptura com o mesmo.

²⁰¹⁾ A partir de 1985, já após a queda do regime ditatorial no Brasil, jovens punks foram atraídos ao Centro de Cultura Social (CCS) e passaram a conviver com experientes militantes anarquistas. Dessas fileiras saíram os fundadores tanto do movimento anarcopunk como aqueles que fundaram o movimento *straight edge* em São Paulo.

²⁰²⁾ Banda de *hardcore* fundada em 1991 e ainda ativa. Mantém em suas letras temáticas religiosas oriundas do hinduísmo Hare Krishna e por isso foi apelidada de uma banda de Krishna core.



São Paulo passava a ser o ponto de encontro de várias subculturas juvenis, devido à centralidade e à importância da vida noturna. Na verdade, aquilo que distingue claramente a cena *punk* do Brasil da anglo-saxónica, é a rapidez com que esta se consolidou e estabeleceu ligações e relações informais com os intelectuais da época, tendo estes sido fundamentais para a disseminação do movimento, a par da crescente cobertura mediática, ainda que a mesma tenha sido negativa. Aliás, tal como nos referem Guerra e Menezes (2019), é importante demonstrar que o *punk* não é apenas anglo-americano, mas também brasileiro, português, latino, francês, etc. Apesar da sua representatividade, as dificuldades na transformação da participação nesta cena musical na época, ainda perduram na atualidade, no sentido em que o mesmo permanece paradoxalmente bipolar. Na verdade, algo que caracteriza o *punk* brasileiro prende-se com as sincronias entre ideologia e estilo, pois uns encaram-no como uma forma de pensamento e de ação, enquanto outros apenas o entendem como uma posição ou uma escolha musical. Contudo, aquilo que podemos aferir é que de forma mais ou menos acentuada, o *punk* no Brasil sempre possuiu uma conotação política, uma lógica de representatividade de indivíduos marginalizados. Autores como Paula Guerra (2021), recentemente, argumentam que as lógicas DIY que são inerentes às cenas deixaram para trás a sua génese de resistência, para darem lugar a formas de existência (Mira & Silva, 2019; Silva, 2020) que, por sua vez, emergem como uma consequência direta das imposições políticas e sociais atuais.

4. Combate da afasia metodológica: referências para uma análise

Na escolha de um caminho metodológico para a elaboração deste artigo, inspiramo-nos nos contributos de Sharp (2020), e no uso de uma metodologia assente na interseccionalidade reflexiva do conceito de pesquisas *insighter* cunhado por Hodkinson (2005). A reflexividade de que a autora nos fala também se mostrou predominante neste trabalho, no sentido em que os autores deste artigo são simultaneamente pesquisadores, entusiastas e audiência das cenas *punk*, o que facilitou a recolha da informação e dos discursos de outros participantes, visto haver uma relação de proximidade. Assim, ao adotarmos uma metodologia qualitativa, assente no uso de técnicas como as entrevistas semiestruturadas e a análise de conteúdo das letras das músicas – como referido inicialmente – pressupõe que seja adotada uma forte gestão das subjetividades e das objetividades dos discursos. Teve de ser feito um esforço para nos conseguirmos distanciar dos discursos. Para pensarmos “como é que esta situação é vivida pelo outro”, e para interiorizarmos em que sentido as nossas experiências diferem das que nos são ditas, e das que são escritas e cantadas (Guerra, 2020a).

Podemos, então, enquadrar o nosso trabalho como sendo um estudo de caso (Burawoy, 1998), uma vez que apenas iremos analisar de forma sincrónica e diacrónica quatro entrevistas²⁰³⁾, de participantes da cena *punk* brasileira. As entrevistas seguiram uma lógica semiestruturada e tal deveu-se ao facto de considerarmos que esse formato faz com que seja possível criar espaços de reflexão, bem como possibilita o surgimento de interpretações, no campo das subjetividades. Para compreendermos, de modo mais aprofundado, as experiências e as lutas pessoais (Denzin & Lincoln, 2003). As entrevistas semiestruturadas fornecem elasticidade ao investigador e ao entrevistado,

²⁰³⁾ Na identificação de cada entrevistado, nenhum nome fictício será utilizado. Todas as entrevistas apresentadas possuem o consentimento informado dos participantes, o que implicou também um acordo de divulgação dos seus nomes.



permitindo com que haja espaço para a referência de experiências pessoais que, por sua vez, conduzem ao aprofundamento dos dados que, de outro modo, não poderiam ser obtidos (Sharp, 2020). Posteriormente, esses mesmos dados foram analisados a partir da construção de categorias temáticas, sendo de destacar as seguintes ligações: i) *punk* e feminismo negro; ii) *punk* afro-indígena; iii) *punk* LGBTQI+ e iv) *punk* periférico.

Munido-nos dos contributos de Heckert (2010), é possível constatar que os discursos mais interessantes são aqueles que surgem em contextos de informalidade, de espaços de conversa em que a liberdade é perentória, e as críticas encontram-se ausentes. Acreditando veemente nesta afirmação, e tendo já a seguido noutros trabalhos (Guerra, 2021), voltamos a constatar a veracidade de tais postulações. Acrescentamos ainda que a realização de entrevistas são um meio de trabalhar a posição de investigador, no sentido em que obrigam a uma autocrítica constante que visa o afastamento face a enviesamentos e ao senso comum que por vezes, devido ao emaranhado teórico, nos prende e nos impossibilita de avançar. Podemos então encarar as metodologias qualitativas como um veículo de auto e hetero-reconhecimento identitário.

5. Total Caos: Do Caos nasce a Revolução

Apesar de a insegurança ser particularmente acentuada nos centros urbanos, tais como São Paulo ou Rio de Janeiro, existe uma tendência em associar estes sentimentos às zonas periféricas das cidades, onde existe uma ausência de instituições corporativas. De acordo com Tatro (2019), as cenas *punk* têm-se habituado a sentimentos de vulnerabilidade e a muitas formas de violência, associadas não só aos quotidianos, mas também presentes nas repressões da cultura juvenil. A força das várias violências sofridas pela população periférica e negra da metrópole paulistana desde a sua fundação, mas acelerada com o processo de industrialização ocorrido desde as primeiras décadas do século XX, fez emergir uma população acostumada com uma vida dura e sem espaço para negociar melhores condições. Nos anos em que a ditadura civil-militar se impôs o que já se mostrava como uma realidade de periclitante foi se tornando mais que insuportável. Perseguições aos jovens estudantes (a maioria oriundos das classes médias) se tornou uma tônica perversa que visava o silenciamento das vozes destoantes. Nas periferias do Brasil, mas em especial da cidade de São Paulo, uma multiplicidade de violências sempre esteve no horizonte da juventude. Adaptando-se com o que tinham em mãos, uma outra parcela minoritária, porém inconformada, se ergueu, buscando o seu espaço em um mundo tão escasso de oportunidades e possibilidades de ser e estar no mundo. Atentemos ao excerto da letra da música "Alvo Iminente" da banda Útero Punk (2015),

Não quero mais viver na eminência
Só por ser mulher você sofre a violência
Não quero mais viver na eminência
Só por ser mulher você sofre as consequências
Não quero mais viver na eminência
Eu sofrerei as consequências?
Morrem mulheres morrem!
Machista é o sistema.

O excerto acima apresentado é exemplificativo das violências de que falámos, mas também da forma como a música pode ser transformada num espaço de contestação. A problemática da violência simbólica está implícita no excerto, quando escrevem que "Só



por ser mulher você sofre violência” ou ainda “Só por ser mulher você sofre as consequências”, aspecto esse que se agrava quando juntamos a esta questão elementos raciais e geográficos. A partir das letras das músicas, bem como através do discurso dos entrevistados, torna-se possível vislumbrar as formas como se constroem as visões sobre o *punk* brasileiro e, subsequentemente, como se constroem as identidades *punk*. Aquilo que desde logo podemos destacar, relaciona-se com uma visão do *punk* enquanto modo de ativismo que, na atualidade, tem sido potencializado devido à importância do universo digital. Para Tati Góis, uma entrevistada e membro da banda Útero Punk, “[...] o mundo virtual, ele caiu como uma luva na mão [...]”. Paralelamente, a entrevistada também nos fala da sua experiência ativista, no sentido em que a mesma enquadra o movimento *punk* brasileiro como uma resposta e simultaneamente uma consequência do contexto político vivenciado no país (Way, 2021),

O momento político que estamos vivendo agora também ajudou muito, foi uma peneira maravilhosa para gente poder separar os racistas dos militantes e da galera que realmente está afim [...] que vem com ideias, com [...] de maneira propositiva dentro do movimento cultural de quem não tá nem aí. Isso facilitou bastante. Isso me trouxe mais ainda a certeza de qual é o meu lugar enquanto mulher negra e fazedora de cultura. (Tati Góis, 32 anos, Educadora Social, vocalista da banda Útero Punk, punk e feminismo negro).

Se historicamente sabemos que as mulheres são tendencialmente olvidadas da gênese de movimentos como o *punk* (Raine & Strong, 2019; Berkers & Schaap, 2018; Leonard, 2007; Reddington, 2007), também sabemos que esta invisibilidade se agrava ainda mais quando nos afastamos dos centros urbanos, e ainda mais quando nos centramos nas mulheres negras e nas mulheres LGBTQI+. Aliás, o caso de Tati é um exemplo flagrante do que nos refere Paula Guerra (2021), sobre as práticas artísticas no Brasil atual. Não se trata apenas de produções que visam conferir visibilidade à música *punk*, mas antes produções que pretendem contribuir para discussão do racismo, do preconceito. Pretendem fazer face, resistir. Sobreviver a uma sociedade racista que relega a comunidade afro-descendente à periferia (Lorde, 2019), não lhe oferecendo um palco de ação.

O meu local sempre foi a periferia, enquanto mulher negra; e como artista dentro do Movimento Punk, eu já me sentia colocada num lugar de menos valor, de menos fala, como se eu tivesse que brigar para me apropriar de uma cultura que já era nossa (enquanto negros) e a Internet só veio reforçar isso (Tati Góis, 32 anos, Educadora Social, vocalista da banda Útero Punk, punk e feminismo negro).

Paralelamente, faz ainda referência à ideia de que se repete a história, quando falávamos na segunda parte deste artigo que no Brasil, o *punk* sofreu uma divisão. Tati, na nossa entrevista, fala-nos de uma nova forma de divisão que está a marcar o *punk* no Brasil, isto é, a divisão entre os indivíduos *punk* racistas e os punks não racistas. Refere ainda a ruptura com a falsa sensação de aceitação da comunidade negra, bem como uma ruptura com atitudes passivas – como se assistiu nos anos 1990, com a proliferação de sentimentos como a amizade, a união e a aceitação, como referimos anteriormente – associadas ao perdão do “branco racista e fascista que se disfarça de *punk*”. Ora, essa mesma ruptura, no entendimento de Tati, origina um novo movimento *punk*, que luta em frentes distintas do *punk* branco. O *punk* negro assumiu outras características. O foco já não é mais a música, ou fazer música pela música, mas antes um meio importante de ação política, e uma ferramenta fundamental nas lutas das questões raciais.



O punk é um movimento com uma força e com uma voz tão forte [...] nós temos aí uma galera mais antiga que se ela se apropriasse desses novos discursos e dessa nova realidade [...] eles que já conseguem acessar espaços que nós não conseguimos e não digo só como uma mulher negra, mas o pessoal mais jovem mesmo, né? Que não é reconhecido. 'Ah, esse pessoal mais novo', 'esse punk nutella', 'esse punk diferenciado'. Se eles se apropriassem realmente do discurso e se eles quisessem realmente participar das nossas lutas, nossa! A gente não estava nem aqui falando sobre isso agora, porque é muita gente. É um movimento que tem sim uma articulação, é um movimento que tem uma força, que tem uma voz e que se... se se colocasse realmente nesse papel da luta e da ação, a gente não precisaria nem debater isso hoje (Tati Góis, 32 anos, Educadora Social, vocalista da banda Útero Punk, punk e feminismo negro).

Além da invisibilidade histórica das mulheres, que ganhou forma com as cenas *riot grrrl* (Guerra et al., 2018; Nguyen, 2012), também é conhecida a tendência de grupos particulares serem marginalizados dentro do *punk*. Seja por motivos religiosos, modos de estar ou vivências. Vejamos,

Repudiaram suas crenças
Trouxeram diversas doenças
Ignoraram seus valores
Movidos pela fé e riqueza
Roubaram a terra dos índios
Queimaram a vegetação
Roubaram a terra dos índios
Fumaça e destruição
(Punho de Mahin, Xingú, 2020)

A violência e as desigualdades de gênero têm sido apontadas como um dos principais fatores que impactam, de forma negativa, as jovens e as mulheres dentro do campo artístico (O'Meara, 2003). Antoine Hennion (1993) e Tia DeNora (2000) são dois atores chave para compreendermos em que sentido os recursos culturais disponibilizados, de acordo com o contexto geográfico, bem como a vida cotidiana dos indivíduos, impactam as produções artísticas. O próprio conceito de mediação, cunhado por Hennion, assumiu especial relevância enquanto analisávamos os discursos, isto porque o mesmo nos remete para lugares de interrogação referentes ao mundo social. Existe uma relação de dupla face entre a música e as vivências, mas também entre as vivências e a sociedade. Como nos refere Natália:

Eu acho que nós somos o reflexo da sociedade, né? Da sua pior forma... da sua forma mais... com ódio, com ódio mais explícito. Tanto mental, visual, musical... e é uma realidade que está acontecendo em todo o mundo. No Brasil as pessoas estão cansadas de levar paulada. Elas estão cansadas de sofrer ofensas, estão cansadas de morrer por conta da sua cor, por conta da sua opção sexual. E eu acho que a Punho resgatou uma situação histórica, porque pessoas lá atrás... pretos lá atrás também começaram a falar no Movimento Punk sobre a sua negritude. Um dia já falaram, principalmente no movimento anarcopunk, só que essas pessoas eram subjugadas (Natália, 35 anos, Analista de gestão de qualidade, vocalista da banda Punho de Mahin, feminismo negro).



Para Natália, o *punk* tem no seu âmago uma concepção periférica na América Latina, contrariamente ao seu contexto de surgimento. Tal deve-se ao facto de a maioria da população se encontrar na periferia, afastada do centro da vida urbana e relegada a modos de vida e a vivências específicas e por vezes duras. No entender da nossa entrevistada, o *punk* negro não é uma dinâmica atual. É antes uma lógica esquecida. Referindo como exemplo a periferia de São Paulo nos anos 1960 e 1970, a entrevistada afirma que o *punk* era “enegrecido”. Apenas mais tarde, na década de 1990 com a sua consolidação, e no seguimento da afirmação do movimento na Inglaterra e nos Estados Unidos da América²⁰⁴), “aquilo se tornou mais embranquecido”.

Quando a gente fala que o punk nasceu preto é justamente uma frase provocativa, porque se a gente pegar lá atrás tudo o que a gente... tudo o que conhece sobre o rock, foram pessoas brancas que tiveram o seu auge na História e aquelas pessoas que eram melhores e que começaram foram apagadas. Sister Rosetta, James Brown, etc., mas tivemos outras pessoas que vieram antes desses grandes ídolos [brancos] mundiais. O “punk nasceu preto” é uma frase provocativa porque se a gente tirar, em América, toda essa concepção do que é música, toda ela é originária da nossa população preta. E o que vai sobrar? Sobra só a musicalidade dos povos originários porque todas as outras criações musicais, salsa, merengue, country... ela é feita de preto (Natália, 35 anos, analista de gestão de qualidade, vocalista da banda Punho de Mahin, feminismo negro).

Apesar da marginalização da comunidade negra no Brasil ser evidente – e histórica – mais recentemente, a principal metamorfose que o *punk* sofreu talvez se prenda com questões relativas à sexualidade. De acordo com Stewart (2019), indivíduos LGBTQI+ são um dos grupos mais desfavorecidos dentro do *punk*. Assim, tornou-se premente procurar perceber em que medida o mesmo se tornou num “espaço seguro” para indivíduos LGBTQI+ no Brasil (Goldman, 2019). O *punk* tem sido teorizado como uma (sub)(pós)cultura dominada pelo gênero masculino. Outro aspeto interessante que constatamos nas nossas entrevistadas, é a temática da idade. Tal como Way (2021) infere, indivíduos mais velhos – ou não considerados como jovens – são outro dos grupos marginalizados que, também eles, tendem a serem discriminados. Estamos assim perante entrevistados com idades entre os 30 e os 50 anos, o que por si só demonstra as mudanças nas relações entre o *punk* e a juventude e nos próprios estudos subculturais (Bennett, 2006). Na verdade, de acordo com Bennett (2018) os estudos subculturais centrados em indivíduos mais velhos são fundamentais para que se possa compreender e estabelecer uma base evolutiva das identidades, ao longo do percurso da vida, aprofundado as temáticas abordadas nas produções e – recuando um pouco – sistematizar as relações duais acima entre música, discursos e sociedade.

Outra questão que se levanta é que os estudos que têm sido feitos não se têm focado nos indivíduos *punk* negros, indígenas ou LGBTQI+ músicos, no sentido em que estes têm sido sempre encarados como uma minoria dentro da subcultura masculina (Griffin, 2012). Torna-se também premente perspetivar os modos como os entrevistados nave-

²⁰⁴) Com bandas como os *Sex Pistols* ou os *Ramones*.



gam por entre as construções de masculinidade dentro do movimento *punk* no Brasil, algo tanto mais importante quando nos focamos no caso dos indivíduos *punk* negros (Carneiro, 2013) ou da periferia, mas ainda mais no caso dos indígenas. O indigenismo pode ser entendido como um campo de intersubjetividades, arbitrado por uma série de constrangimentos geográficos e industriais (Gibson & Dunbar-Hall, 2004). Por um lado, podemos aferir que no caso brasileiro, a identidade indígena é conectada com percepções de tempo e de espaço, mas também com uma identificação cultural dependente dos espaços em que a mesma se materializa.

Em casa ou na rua, ouço longas histórias
Amigas, vizinhas ou desconhecidas
Experiências que remontam várias gerações
Das formas de fazer, das formas de lidar
Nós, mulheres, continuamos a abortar
Conjuntura política que se transforma
Divergências que aumentam a criminalização
Do aborto em todas as situações
Pra que a autorização judicial?
Nós, mulheres, continuamos a abortar
Abortamos em condições e épocas de vida diferentes
Abortamos quando já somos mães
Abortamos adolescentes, jovens ou adultas
Abortamos solteiras ou casadas
Acompanhadas por médicos, de amigas ou sozinhas
(Rastilho, "Clandestinas", 2018)

No excerto acima apresentado, da música "Clandestinas" (2018) da banda Rastilho e da qual uma das nossas entrevistadas, Elaine Campos faz parte, denota aquilo que Warren & Evitt (2010) enunciam como assunções colonialistas acerca das identidades culturais aborígenes e indígenas, no sentido em que destacam que as mesmas têm sido alvo de um longo processo de racismo, bem como alvo de uma profunda rejeição e negação face aos seus enquadramentos simbólicos. O próprio excerto da música liga-se com a primeira que aqui apresentamos, a da banda Útero Punk. Foca-se na feminilidade e nas repressões sucessivas que as mulheres sentiram, algo tanto mais evidente no campo da sexualidade. Levando estas temáticas e estas culturas para o universo *punk*, podemos ver aquilo que Regev (2013) nos falava acerca do *pop-rock*, o hibridismo. Existe uma ligação entre elementos ancestrais e a contemporaneidade, algo evidente quando lemos "Nós, mulheres, continuamos a abortar/ Conjuntura política que se transforma" ou ainda "Divergências que aumentam a criminalização/ Do aborto em todas as situações". Apesar de haver, por vezes, um isolamento geográfico face aos centros urbanos que aqui tanto temos referido, note-se a emergência de um *buzz* reivindicativo que faz com que se prolifere a massa crítica. Neste caso, o *punk*, veio fornecer um campo de possibilidades, de criatividade e de afirmação, mas também de resistência e de sobrevivência face a um governo que tem sido profundamente alienado das necessidades deste segmento populacional²⁰⁵).

²⁰⁵) Basta ter como exemplo o incêndio na Amazônia e a gestão adotada pelo governo de Jair Bolsonaro, que causou uma comoção mundial.



Bom, eu acho que esses movimentos eles estão totalmente ligados, assim, para a gente dentro do punk né. Eu venho de um referencial lá no punk que eu acho que tem alguns elementos que me fizeram ter uma identidade política um pouco mais voltada para uma militância para além do punk [...]. Ele me trouxe essa possibilidade de estar na militância no movimento feminista junto com o movimento negro indígena e LGBTQI+. Então, ao longo desses anos essa essa sempre foram os temas presentes na minha militância e nos grupos que eu participo na atualidade mais do que nunca a causa afro-indígena ela se faz muito presente pelo menos nos grupos que eu estou no grupo que eu fui convidada a participar recentemente o nome do grupo mesmo já é aprende Jenna afro punk indígena então assim o fortalecimento da causa também fez com que essas pessoas se colocassem também enquanto negros enquanto indígenas enquanto LGBT fortaleceu mesmo seus laços (Elaine Campos, 46 anos, Secretária Administrativa, vocalista da banda Rastilho, punk afroindígena e LGBTQI+).

O *punk* era suposto ser um movimento focado na celebração do desvio e da diferença (Stewart, 2019), contudo, através dos discursos dos nossos entrevistados podemos aferir que o movimento não conseguia fazer face às diferenças de cada contexto. No Brasil, tem sido difícil os indivíduos encontrarem no *punk* um espaço para celebrarem as suas identidades, tendo sido instalada uma necessidade de crescente de o adaptarem às suas identidades e necessidades, isto porque os indivíduos que entrevistamos sentiam que não se enquadravam dentro do movimento, vejamos,

Ignorando o mundo ao seu redor
Confortavelmente em sua bolha de luxo e ilusão
Elite mesquinha, vazia e pedante
Fazem do status sua retórica suja
Propagando seus próprios axiomas
Alimentando o ódio sem informação
Criando demônios à sua nução
Sobrevivendo ao descaso do mundo ao redor
Sentindo na pele a austeridade neoliberal
Massa carente, sem perspectivas
Procuram esperança em retóricas sujas
Cansados de promessas nunca cumpridas
Compram meias verdades sem hesitação
Crucificam algum demônio por remição
(Rastilho, "O Prego e o Caixão", 2018)

Quer sejam os indivíduos afro-descendentes, da periferia, indígenas ou LGBTQI+, note-se que o conceito de "estranho" de Sara Ahmed (2006) se tornou implícito. Este conceito foca-se nas tensões e nas contradições que são intrínsecas ao surgimento de comunidades e de grupos, ou seja, estas metamorfoses que o *punk* brasileiro tem sofrido, tais como a ruptura com o "*punk* branco" e o surgimento de novos movimentos *punk* que surgiram no seguimento da importância atual do ativismo. Deixamos de estar perante produções artísticas que se pretendiam opor às lógicas de produções capitalistas, mas antes produções que pretendem fazer de forma diferente.



Essas novas causas são novas para o pessoal que não conhecia, né. A gente, no meio do movimento punk, a gente já sabia que a gente já combatia isso. Já falava que o Brasil nunca foi descoberto não existia ou os originários aqui né mano então a gente já tinha essa visão tinha muita gente que não tinha e tem muita gente orgulhosa aí que ainda bate no peito falando que foi descoberto né mano orgulhosa e às vezes até arrogante né? (Fofão, 46 anos, Proprietário de Bar e Ilustrador, Punk periférico e defesa dos povos originários).

Na mesma lógica de Elaine surgem os discursos de Fofão, ávido defensor dos povos originários e da cultura de periferia. No discurso de Fofão procedemos a um aprofundamento do conceito de *stranger fetishism* (Ahmed, 2006), isto porque – apropriando-nos das palavras da autora - este conceito dá conta dos processos através dos quais os indivíduos se tornam em “estranhos”, o que, por sua vez, vem reforçar a necessidade que os nossos entrevistados tiveram (e têm) de se oporem à agência ocidental e às identidades anglo-americanas. Os nossos entrevistados, bem como as letras das bandas que apresentamos neste artigo, demonstram as formas como as cenas *punk* atuais têm quebrado as barreiras das divisões sociais. E por isso, uma última salvaguarda deve ser feita.

6. *Sonhos Médios*²⁰⁶) : metamorfoses

É para nós claro que estas cenas *punk* que analisamos ao longo do artigo, nomeadamente o *punk* afrodescendente, periférico, LGBTQI+, feminista e indígena agem como um campo bourdieusiano (Guerra & Straw, 2017) de busca pela autonomização, no sentido em que as práticas e os discursos dos seus percursos se refletem na negação de posições ocidentais e coloniais, mas também racistas e opressoras. O seu principal objetivo reside na busca por um espaço aberto de ação e de reflexão. Na atualidade, a cena *punk* brasileira é dual, no sentido em que busca incessantemente a ambivalência, bem como a resistência. Quer-se desprender do ethos e da *praxis* inicial do movimento, mas também não quer ser reducionista. Como Fofão nos refere, o *punk* na atualidade brasileira prende-se a abrir-se, aliar-se aos movimentos e às causas que vão surgimento, sendo essa a forma de dar resposta às necessidades da sociedade e de se opor aos estrangimentos políticos, económicos e sociais. Aferimos assim que o discurso *punk* é hiperpolítico, mas também hipersocial. Opõem-se a um consenso normativo e a uma estrutura de poder, bem como enfatiza o questionamento dos valores tidos como incontestáveis. Mais acrescentamos, com a nossa análise foi possível perceber que o *punk* é pós-político, no sentido em que vai além da política. Não obstante termos constatado que, desde a sua génese na Inglaterra, as cenas sempre foram associadas a uma resposta face à incerteza e à contradição dos regimes governamentais, no Brasil, torna-se taxativo que as mesmas pretendem transcender essa dinâmica. Pretendem, antes, debruçar-se sobre as representações alternativas.

Pensando nas temáticas que analisamos, vemos que o fulcro do *punk* é a contestação. É falar sobre o que não se quer falar. É fazer o que não foi feito. Em suma, a nossa abordagem desvela a atualidade do *punk* brasileiro, enquanto feixe de valores e de

²⁰⁶) Título de uma canção da banda Dead Fish, de 1999.

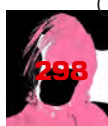


apropriações, mas também de discursos e ações (Guerra, 2013). Voltando atrás, o *punk* morreu simbolicamente, transformou-se numa cultura, numa cena, mas também um modo de vida. Este artigo visa demonstrar que o *punk* não é apenas uma produção britânica simplista, mas antes uma forma de sincretismo cultural (Lentini, 2003). O *punk* descreve-se a si mesmo como uma música que qualquer um pode fazer, mas também como uma luta que nem todos podem travar. Na verdade, assume-se como um lastro sociocultural que é pautado por sucessivas gerações, marcadas pela mudança e pela diferença, mas também pelas formas de viver as cidades, a música, a vida.



Referências bibliográficas

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- Albiez, S. (2003). Know history! John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic. *Popular Music*, 22(3), 357-374.
- Armstrong, E.G. (2004). Eminem's Construction of Authenticity. *Popular Music and Society*, 27(3), 335-357.
- Benjamin, W. (1969). *Illuminations: essays and reflections*. New York: Schocken Books.
- Bennett, A. (2006). 'Punk's not dead': The continuing significance of punk rock for an older generation of fans. *Sociology*, 40(2), 219-235.
- Bennett, A. (2018). Popular music scenes and aging bodies. *Journal of Aging Studies*, 45, 49-53.
- Berkers, P. & Schapp, J. (2018). *Gender inequality in metal music production*. London: Emerald Books.
- Bittencourt, J. (2015). *Sóbrios, firmes e convictos: uma etnografia dos straightedges em São Paulo*. São Paulo: Annablume.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- Burawoy, M. The extended case method. *Sociological Theory*, 16(1), 4-33.
- Caiafa, J. (1985). *Movimento punk na cidade – a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Carneiro, S. (2013). *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. São Paulo: Geledés.
- Chambers, I. (1985). *Urban rhythms: Pop music and popular culture*. London: Macmillan.
- Clark, D. (2003). The death and life of punk, the last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.). *The Post-subcultures Reader*. (pp. 223-236). Oxford: Berg Publishers.
- Colegrave, S. & Sullivan, C. (2002). *Punk. Hors limites*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dead Fish. (1999). *Sonhos Médios*. [CD]. Vitória: Terceiro Mundo Produções Fonográficas.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (2003). *Collecting and interpreting qualitative materials*. Thousand Oaks: Sage.
- Flicts. (2013). *Desmascarar sua Bandeira*. [CD]. São Paulo: Red Star Recordings.
- Gallo, I. (2010). Por uma historiografia do punk. *Projeto História: história, historiadores, historiografia*, 41, 283-314.
- Gallo, I. (2008). Punk: cultura e arte. *Varia Historia*, 24(40), 747-70.
- Galvão, A. & Marcelino, P. (2020). The Brazilian union movement in the twenty-first century. *Latin American Perspectives*, 47(231), 84-100.
- Gangz, B. W. (2019). *My way: a periferia de moicano*. São Paulo: Selo Povo.
- Gibson, C. & Dunbar-Hall, P. (2004). Mediating Aboriginal music: discussions of the music industry in Australia. *Perfect Beat*, 7(1), 17-41.
- Griffin, N. (2012). Gendered performance and performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81.
- Goldman, V. (2019). *Revenge of the she-punks: A feminist music history from Poly Styrene to Pussy Riot*. Texas: University of Texas Press.
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.
- Guerra, P. (2020a). The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. *YOUNG –Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31.
- Guerra, P. (2020b). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the Post-



- Salazar and Post-Franco Eras. In G. McKay & G. Arnold (Orgs.). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. New York: Oxford University Press.
- Guerra, P. (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dO-bra[s]*. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM), 12(26), 124-149.
- Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259.
- Guerra, P. (2014). Punk, expectations, breaches, and metamorfoses. *Critical Arts*, 28(1), 195-211.
- Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102/103, 111-134.
- Guerra, P. & Menezes, P.M. (2021). So far, so close: Contemporary faces of Portuguese and Brazilian punk scenes. In R. Bestley, M. Dines, P. Guerra & A. Gordon (Org.). *Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2*. Bristol: Intellect Books.
- Guerra, P. & Menezes, P.M. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. *Revista Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512.
- Guerra, P., Bittencourt, L. & Gelain, G. (2018). Punk fairytale: popular music, media, and the (re)production of gender. In M. T. Segal & V. Demos (Org.). *Gender and the media*, 26. (pp. 49-68). London: Emerald Publishing Limited.
- Guerra, P. & Straw, W. (2017). I Wanna be your punk: O Universo de possíveis do punk, do D.I.Y e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5(1), 5-16.
- Hebdige, D., Guerra, P. & Quintela, P. (2018). *Subcultura: o significado do estilo*. Lisboa: Maldoror.
- Hebdige, D., Feixa, C., Guerra, P., Bennett, A. & Quintela, P. (2020). Subcultura, arte y poder: revisitando los cultural studies. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 18, 1-21.
- Heckert, J. (2010). Intimacy with strangers/intimacy with self: Queer experiences of social research. In: Browne, K. & Nash, C. (Eds). *Queering methods and methodologies: Queer theory and social science research*. (pp. 41-54). New York: Routledge.
- Hennion, A. (1993). *La passion musicale*. Paris: Édition Métailié.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture and Society*, 28(2), 211 – 231.
- Hodkinson, P. (2005). Insider Research' in the Study of Youth Cultures. *Journal of Youth Studies*, 8(2), 131–149.
- Kent, N. (1995). *The dark stuff: selected writings on rock music 1972-1995*. Boston: Da Capo Press.
- Lentini, P. (2003). Punk's origins: Anglo-American syncretism. *Journal of Intercultural Studies*, 24(2), 153-74.
- Leonard, M. (2007). *Gender in the music industry*. Burlington: Ashgate Publishing.
- Lewin, P. & Williams, J.P. (2009). The ideology and practice of authenticity in punk subculture. In P. Vannini & J. P. Williams (Orgs.). *Authenticity in culture, self and society*. (pp. 65-81). Burlington: Ashgate Publishing.
- Lorde, A. (2019) Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In H. B. de Holanda, (Eds.). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. (pp. 246-257). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Mira, M. C. & Silva, E. A. (2019). Quero uma festa punk! Notas sobre eventos organizados por punks na periferia da cidade de São Paulo. *Revista Todas as Artes*, 2(1), 30-43.
- Nguyen, M.T. (2012). Riot grrrl, race, and revival. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 22(2-3), 173-196.



- O'Meara, C. (2003). The Raincoats: Breaking down punk rock's masculinities. *Popular Music*, 22, 299–313.
- Paraire, P. (1992). 50 Anos de música rock. Lisboa: Pergaminho.
- Punho de Mahim. (2020). Xingú. [Mp3]. São Paulo: Sem gravadora.
- Raine, S & Stong, C. (2019). Towards gender equality in the music industry. Bloomsbury: Bloomsbury Academic.
- Rastilho. (2018). OPrego e o Caixão. [Mp3]. São Paulo: Sem gravadora.
- Ratos de Porão. (1984). Crucificados pelo Sistema. [LP]. São Paulo: Punk Rock Discos.
- Reddington, H. (2007). The lost women of rock music: Female musicians of the punk era. Burlington: Ashgate.
- Regev, M. (2013). Pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism in late modernity. Cambridge: Polity Press.
- Reynolds, S. (2006). Rip It Up and Start Again: Post Punk 1978-1984. London: Faber and Faber.
- Ribeiro, E. (2018, julho 13). Uma história oral do anarcopunk em São Paulo – parte 1. Vice. https://www.vice.com/pt_br/article/bjvx5m/historia-oral-anarcopunk-parte-1.
- Rodrigo, J. (guitar). (2000). Concierto de Aranjuez. [Song]. St. Helier, Guild.
- Saad-Filho, A. & Boffo, M. (2020). The corruption of democracy: Corruption scandals, class alliances, and political authoritarianism in Brazil. *Geoforum*. 124(August), 300-309.
- Savage, J. (2001). England's dreaming: Les Sex Pistols et le punk rock. London: Faber and Faber.
- Sharp, M. (2020). "Insighters": the complexity of qualitative methods in youth music research, *Journal of Youth Studies*, <https://doi.org/10.1080/13676261.2020.1770710>.
- Silva, E.A. (2020). A música dos rebeldes: o punk paulistano e a resistência à indústria fonográfica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Spinetti, F., Schoop, M. & Hofman, A. (2021). Introduction to music and the politics of memory: Resounding antifascism across borders. *Popular Music and Society*, 44(2), 119-138.
- Simmel, G. (2001). El individuo y la libertad – Ensayos de critica de la cultura. Barcelona: Editorial Peninsula.
- Stewart, F. (2019). "No more heroes anymore": Marginalized identities in punk memorialisation and curation. *Punk & Post-Punk*, 8(2), 209–226.
- Tatro, K. (2019). Performing hardness: Punk and self-defence in Mexico City. *International Journal of Cultural Studies*, 21(3), 242-256.
- Útero Punk. (2015). Alvo eminente. [Mp3]. São Paulo: Sem gravadora.
- Way, L. (2020). Punk is just a state of mind: Exploring what punk means to older punk women. *The Sociological Review*, 69(1), 107-122.
- Warren, A. Evitt, R. (2010). Indigenous hip-hop: overcoming marginality, encountering constraints. *Australian Geographer*, 41(1), 141-158.



