

Outros livros de recente e próxima publicação
A-PDF Merger DEMO : Purchase from www.A-PDF.com to remove the watermark

Theodor ADORNO e Max Horkheimer
Dialética do Esclarecimento (tradução de Guido Antonio de Almeida)

Richard BAKER
Wolfgang Amadeus Mozart (tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha; ilustrado)

René BARBIER
A Pesquisa-Ação na Instituição Educativa (tradução de Estela dos Santos Abreu)

E. A. BENNET
O Que Jung Disse Realmente (tradução de Álvaro Cabral; prefácio de Anthony Storr)

François CHÂTELET, O. Duhamel e E. Pisier-Kouchner
História das Idéias Políticas (tradução de Carlos Nelson Coutinho)

Grahame CLARK
A Identidade do Homem: uma exploração arqueológica (tradução de Álvaro Cabral; ilustrado)

Maria Dulce GASPAS
Garotas de Programa: prostituição em Copacabana e identidade social (ilustrado)

Karl GEIRINGER
Johann Sebastian Bach (tradução de Álvaro Cabral; apresentação de Luiz Paulo Horta; ilustrado)

Jacques LACAN
O Seminário. Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (tradução de M.-C. Laznik-Penot e Antonio Quinet)

Jacques LACAN
O Seminário. Livro 3: as psicoses (tradução de Aluisio Menezes)

Franklin de OLIVEIRA
Os Brasileiros: limites da cultura nacional

Orlando V. ORLANDI
Teoria e Prática do Amor à Criança: uma introdução à pediatria social

UFSC-BU



0.320.139-3

MOVIMENTO PUNK NA CIDADE

A INVASÃO DOS BANDOS SUB

JANICE CAIAFA

Jorge Zahar Editor

J·Z·E Jorge Zahar Editor

AQUISIÇÃO POR COMPRA
ADQUIRIDO DE Bussardelli

152219

14 MAR. 2000

GC-00046373-7

PREÇO 992
REGISTRO 0.320.139-8
DATA DO REGISTRO 22.5.2000

3677
C133m

Copyright ©1985, Janice Caiafa
Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada
desta publicação, no todo ou em parte,
constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

1985
Direitos para esta edição contratados com
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031 Rio de Janeiro, RJ

Produção
Revisão: Carlos Alberto Medeiros (copy); Lúcia Mousinho,
Robson Ramos, Renato Carvalho (tip.); *Diagramação*: Jussara Bivar
(texto); *Capa*: Ruth Freihof; *Fotos*: Marcelo Mega; *Composição*:
ALcomp Ltda.; *Impressão*: Editora Vozes Ltda.

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.
Caiafa, Janice

CI 36m Movimento Punk na cidade : a invasão dos
bandos sub / Janice Caiafa. - Rio de Janeiro :
Jorge Zahar Ed., 1985.

Bibliografia.

1. Movimento Punk - Rio de Janeiro (Cidade)
2. Punk (Música Rock) I. Título

CDD - 301.4315098153

85-0715

784.54

SUMÁRIO

<i>Notas sobre o Movimento</i>	9
I	12
II	
Introdução	16
III	
Esta Noite no Dancy	25
IV	
O Rigor Noturno dos Encontros	32
V	
Ódio às Tevês	40
VI	
À Semiluz do Sub: Primeiro Segredo	41
VII	
A Força de uma Esquiva	45
VIII	
Duas Festas ou "O Que se Passou?"	48
IX	
Ao Longo da Jornada	52
X	
Numa Esquina Qualquer	58
XI	
Nômades e Vagabundos	61
XII	
Na Pista do Movimento	72
XIII	
Isto Não É uma Suástica	80
Uma Estratégia Fatal	85
Guerra Pura e Paz Artificial	90

NOTAS SOBRE O MOVIMENTO

Sua potência é de surgir do nada, ou de um breu tão profundo que a escuridão os dissimula pelos contornos dos becos. Na penumbra, à distância das negociações mais óbvias, seu aparecimento resplende, por isso, de uma luz bem mais intensa. As vezes em que o punk fez sinais no cenário mundial do rock foi sempre uma interrupção violenta, intempestiva, breve. Uma fulguração. Porque o punk não é tramado pela mídia, por mais que esses interesses não estejam ausentes. Ele é esse momento de grande exaltação em que o extremo do novo explode e transtorna todo o resto, antes que qualquer registro seja feito dele, antes de qualquer inscrição na memória da história e da reportagem.

"Punk" foi a denominação dada às bandas inglesas que em 76/77 começaram a fazer um tipo de som que arremessava o rock para novas direções e numa virada tão extrema que tomou nostálgica qualquer retomada. Pela atitude musical e política, isso: o punk veio para não salvar nada (e nem a si mesmo). A banda "Sex Pistols" tinha Jonhny Rotten no vocal, Steve Jones na guitarra, Paul Cook na bateria e Glen Matlock no baixo (mais tarde, Sid Vicious seria o baixista). Pelo que dizia em suas letras (agressivas: denúncias políticas, e o cinismo na absoluta adversidade), por levar o rock à sua mais áspera realização, essa banda se apoiou também num novo tipo de plateia (participante, de visual tão contundente quanto aquele som) e provocou outras bandas a produzirem esse desconcerto. Na época, eram "The Clash", "The Damned", "The Jam", "Buzzcocks", "Eddie and the Hot Rods", "Siouxsie and the Banshees", "The Vibrators", "Subway Sect". 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 sua força de contestação, toda a sua estranheza), Jonhny Rotten aparece com dentes

estragados (e seu vulto frágil) — uma atuação que contaria com essas desvantagens para agir.

Isso com todos eles, em todos os momentos do aparecimento do punk: garotos pobres (vindos do subúrbio, anônimos, de que se espera que se cale pelo menos). "Punk" em qualquer contexto é sempre o que há de mais baixo e vil, por vezes é insulto — e a palavra guardaria o gosto de sordidez incontornável que lhe confere esse poder de desconforto quando pronunciada (e, por mais que se explique o que é, sempre levanta dúvidas, jamais se esclarece por completo). "Madeira apodrecida" nos dicionários, pivete. Ou, entre os negros da gangue de Chicago estudada por Keiser, "being a punk" é o oposto de "having heart", é tudo o que de pior se pode fazer. Até que a palavra veio designar então esse levante ocorrido no rock, em 76, na Inglaterra. O punk americano aconteceu na época com inflexão mais amena, embora ainda contundente: Patti Smith (e seu lance com Rimbaud) e Tom Verlaine, as bandas "New York Dolls", "The Heartbreaks", "The Ramones". É na Inglaterra a grande explosão: no 100 Club acontece o First London Punk Rock Festival, em setembro de 76 (20 e 21), reunindo várias bandas (inclusive Sex Pistols e The Clash). 100 Club, Roxy, Nashville — onde os shows acontecem na época. A loja Sex (antes Let it Rock), de Malcolm McLaren, que vende roupas de couro, é um ponto de encontro para esses punks. Essa grande intensidade se dilui, contudo, em seguida (já em fins de 77), numa "nova onda" de uma diversidade de ritmos, visuais, estilos (tudo que possa ser vendido). Essa matéria negociável que foi a moda na época e coincidiu com o silêncio do punk chamou-se "new-wave". As bandas punks acabam ou começam a incluir novas tendências, a diversificar seu estilo, voltadas agora para a demanda da platéia mais ampla do mercado musical. Enquanto o punk, ao contrário, como opção musical e atitude política, impõe toda uma intransigência.

A força com que, em 81, o punk reaparece (bandas por toda parte, em todo o mundo) faz apostar numa potência sua de renovar inesperadamente o desafio. E o som agora é muito mais rápido, com músicas brevíssimas. É o hard-core. Na Costa Oeste dos Estados Unidos, multiplicam-se as bandas ("Adolescents", "Dead Kennedys", "The Teen Idles", "MDC"). No mundo inteiro: Inglaterra, Alemanha, Itália, Finlândia, Iugoslávia, União Soviética, Holanda, Espanha. A banda escocesa "Exploited" leva o que será para o punk um lema e uma arma: *Punk's not dead* (seu LP lançado em 81). Os skin-heads (grupo de visual parecido com o do punk, de cabeça raspada) reúnem-se, nessa época, num movimento chamado "oi", enquanto platéia de bandas que também levaram esse nome (palavra da gíria dos bairros pobres de Londres, o *cockney*, e que é gritada nas músicas). O som *oi* é incluído no repertório de algumas bandas punks, inclusive aqui no Rio e é um ritmo mais lento que o punk.

Por essa época, o Movimento eclode no Rio e em São Paulo.

O rock tem um alcance mundial. Ele passa por muitos lugares, vindo de longe, e lá entra em contacto com os ritmos autóctones, transtornando-os, de toda forma modificando um equilíbrio anterior, inoculando sempre um estrangeirismo numa suposta genuinidade original. Música que pode ser ouvida nos mais diferentes cantos do mundo (e entendida, sentida, desejada) — uma prodigiosa gíria universal. Marcadamente jovem, é uma *youth culture* que articula essa língua, internacionalmente. Assim, em seu percurso, o rock é quase sem origem, ele funciona mais como um hino mesmo dos jovens, música do planeta Terra. Com isso o rock tem, de princípio, uma função política: ao impor essa estranheza em qualquer lugar. Em vários momentos de sua passagem, contudo, uma situação de comércio e capitalização diluiu essa potência, banalizando-o, fazendo dele mera mercadoria vendável, moda, onda. É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção — na forma da música, nas letras, na atitude. Embora os punks não façam rock — "punk-rock" é ligeiramente inadequado, e é talvez no interstício dessa inadequação que a questão do Movimento Punk se desdobra mais vivamente.

O Movimento Punk, no Rio, surgiu contemporâneo à reativação do rock na cidade, há três anos. Foi quando muitas bandas se formaram e as casas de espetáculos se abriram para esse tipo de som. O Movimento tomava impulso, contudo, em outro lugar — no silêncio, na distância, na rebelião dos becos suburbanos. Ele se fazia de outro modo, longe da banalização que foi uma inflexão bem marcada nesse ressurgimento do rock no Rio. Quem esteve nos shows que aconteceram desde fins de 82 até recentemente viu o que uma atuação punk pode deflagrar: desobediência, interferência, intensidade.


Eles falam do fim do mundo, agem e sabem que não há futuro. Ostentam signos de choque na roupa e na pele (alfinetes no rosto, suásticas, braceletes de pinos e pregos). Provocam atrito com tudo que os cerca, sobretudo no Rio, em que uma situação de beira-mar e sol faz vigorar como norma o riso fácil e uma suposta "descontração". O que eles mostram é um outro funcionamento da cidade, que eles anunciam e usam em seu protesto.

Embora muitos só tenham tomado conhecimento do punk com o alarde que a mídia está fazendo (personagem de novela, tema de canção, referências constantes nas rádios, roupas nas butiques), ele já vem sendo tramado na cidade há um tempo — pelos subúrbios e nas ruas mais escusas do centro. Quem costuma vagar por aquelas regiões já os viu muitas vezes, juntos em bando. E a grande intensidade se produziu quando esse segredo estendia o alcance de seu protesto até onde nenhum de nós poderia suspeitar. A cidade atingida por esses efeitos, tudo se fez imperceptivelmente.

capítulo I

As luzes em torno apenas atingem o que acontece na praça — ainda aclamam, mas sua visão é um pouco aturdida pela distância. Contudo nos acenam, é certo, nos mostram que estamos em meio ao movimento dos carros, os letreiros dos cinemas, o alarido dos bares, o fluxo de pessoas, sem cessar. Se vamos em frente mergulhamos nessas luzes, encontramos os cinemas e os bares, a estação do metrô. Atrás o mar como limite dá acesso ao sul da cidade. Um pouco mais além os ônibus que se dirigem para norte e sul e a parada final dos de Niterói e dos subúrbios. As pessoas que circulam nessas imediações percorrem os cinemas e os bares, estão às voltas com os ônibus, atravessam as autopistas para chegarem ao mar — se elas querem cortar caminho para essas direções ou se perambulam ao abrigo da agitação maior do lugar, passarão decerto por essa posição por onde se movem os punks e que funciona mesmo na região como uma passagem, uma espécie de via tática de acesso a esses limites.

A praça Mahatma Gandhi se estende desde a avenida Rio Branco na sua extremidade máxima que abre para o mar e o aeroporto (duas fugas possíveis), até uma região mais interna que já é Lapa, rodeando-se então da Cinelândia e seus desvios e do Passeio Público. Não em sua face mais deserta e mais exposta — a do mar, a mais frondosa, que anuncia espaço livre, deslocamentos amplos —, mas na que já foi atingida pelo movimento da cidade, mais exigua, que algumas árvores e um estacionamento de carros povoam, o lado da praça que olha diretamente a Cinelândia — é por aí que os punks se reúnem.

Em junho de 83, quando nos conhecemos, já a estátua do internacional pacifista Gandhi, que fica exatamente naquele lugar, trazia na enorme coxa de pedra um  de anarquia, por cima de nossas cabeças, lá no alto suspenso. Não um estatuto ou emblema partidário — era uma estrela anô-

mala de brilho opaco, uma sorte de luz negra artificial que se acendera por um ato sem meta e de puro efeito local. A estátua está num plano mais alto que constitui um pequeno muro ao longo da calçada e que para os punks serve de banco. Como só a ponta é de pedra, a grama começando e se estendendo até o centro da praça, senta-se bem na beira e é sempre pouco tempo que se fica ali sentado. Para isso também servem os carros, os maiores abrigam muita gente (o gesto é de apenas se encostar, na iminência de sair fora). E, de toda forma, estar de pé é melhor para quem não vai ficar sempre ali; os punks não cessam de se deslocar por aquelas imediações.

As noites não recusam o negro. Encostar-se no poste da praça com uma jaqueta negra cheia de pinos e ranhuras e na manga um retângulo de tecido com a inscrição "Black Flag". Levar à boca um cigarro com o pulso (por vezes frágil) protegido pelo bracelete de couro com pinos prateados e pregos. Além do negro, o verde-musgo e o cáqui dos uniformes militares, o vermelho, o roxo das camisetas com estampas das bandas. E naquelas primeiras noites de sexta-feira eu veria os nomes dessas bandas que outras tantas vezes encontraria: "Black Flag", a caveira da "Discharge", o moicano do "Exploited", "UK Subs", "Clash", "Kaaos", "Adolescents". Às vezes o jeans e algumas suásticas, perigosas, dúbias, interessantes. Os botões das bandas presos no jaco (a jaqueta do punk) ou nas camisetas e cintos e coleiras de couro com pinos. O cabelo cortado rente, para rapazes e moças, e geralmente arrepiado. O moicano é o que de mais pontiagudo um cabelo humano pode envergar: como o índio, uma crina de pontas separadas vai desde a raiz na frente bem pelo meio da cabeça contornando o crânio, até a nuca numa altura que pode chegar a um palmo; dos lados a cabeça raspada a zero. Nada se suaviza, nenhum contorno se arredonda. No espetáculo dos pinos e dos cabelos, a estética punk é dura e agressiva. Porém sóbria e sucinta. Não é difícil observar que o visual punk tem a elegância da justa medida. Nada sobra: o que se salienta do corpo se projeta como arma — o cabelo moicano, os pregos e pinos —, como a lâmina que salta do canivete. O resto se resolve ali, na concisão do cabelo curtíssimo, dos botões só o suficiente loquazes para anunciar as bandas, no invólucro bem-traçado das jaquetas, na gravidade dos coturnos militares que os rapazes calçam. A corrente na cintura ou no pescoço anuncia uma iminência de ataque, ela deve estar a postos, assim como se está sempre prestes a usá-la. O alfinete na bochecha é real. Alguns punks têm dois furos que deixam passar um alfinete. As meninas, menos numerosas, vestem calça comprida ou mini-saia curtíssima. E por vezes são 40 e 50 punks que se reúnem na semi-obscuridade dessa passagem, a que se chegam por vezes andarilhos com mochilas (e ali isso se caracteriza estranhamente como outra época, assim como um "on the road" de antigos beats), vendedores de Mentex e muitos mendigos. A noite da Lapa e da Cinelândia se especializou numa

diversidade de reinos que se entrecruzam, se olham, convivem e entram em choque, de toda forma passam por ali, param nos bares.

A noite de sexta-feira é uma hora de cansaço e começo, em que termina o longo expediente da semana ou, para os trabalhos noturnos, se intensifica violentamente. A Cinelândia vive a tensão da diversidade, o atrito dessas populações que contudo se encontram nas calçadas. O pessoal dos escritórios ocupa os bares, senta-se nas mesas externas ou bebe de pé nas adegas da Senador Dantas ou Álvaro Alvim. Os camelôs são muito numerosos nessa época: balas, pequenos objetos como carteira e chaveiros, e os brincos que fazem os cabeludos vestidos de cores vivas. Muita gente que está só passando e faz dali uma ponte para atingir outro lugar. Ocupam os bares por vezes grupos saídos de reuniões de sindicatos e outras representações que existem por ali. Em frente à Câmara Municipal, freqüentemente alguma "manifestação" acontece: reivindicações políticas, e aí o local se enche de cartazes; exibições de contorcionistas e acrobatas; cantorias de crentes; discursos aparentemente vazios de semi-bêbedos da região. Grupos de gays por toda parte, e os travestis mais pelas ruelas que da Cinelândia adentram a Lapa. Mas é na Riachuelo que há maior concentração deles, é onde trabalham — também na Mem de Sá em volta dos Arcos da Lapa, e na Gomes Freire. Nessas ruas é tudo mais escurecido, não são mais as luzes da Cinelândia, nada é tão claro. A última luz mais óbvia é a Sala Cecília Meireles. Daí em diante, em direção aos Arcos, uma maior gravidade dos caminhos leva a lugares mais duvidosos: o cabaret Casanova, com strip-tease gay, a Garota da Lapa e outros. A prostituição feminina é intensa na Senador Dantas, bem próximo à agitação da Cinelândia, mas de onde se pega um atalho escuso até os Arcos. Lá os bares abrigam essas moças, os carros param, ou podemos vê-las encostadas nas grades de uma loja fechada (sinal de repouso de alguns enquanto elas são insones a essa hora). E quanto mais se avança na madrugada, mais os contornos se marcam, mais se aguça esse quadro: os que bebem já beberam mais, os que perambulam, trabalham, percorrem, estão mais e mais exaltados. A madrugada agrava tudo na Lapa. Nas vezes em que ficamos até altas horas vagando, não havia dúvida, a ausência de repouso extenua o corpo e traz um brilho. "Flânerie", se diz, andar a esmo, sem meta ou rumo preciso — como os primeiros bandos de jovens "apaches" em Paris no início do século. Os punks são jovens entre 15 e 22 anos que se deslocam em bando e não é difícil perceber que estão juntos e algo os une. Não só o visual mas a atitude; eles têm a inquietude e a dispersão dos grupos sem líder; quando caminham eles se propagam, o bando se expande pelas ruas sem gregarismo, mantendo contudo a mesma maneira de enfrentar as coisas e as pessoas, num atrevimento tranqüilo e sem revide. É claro que por vezes há brigas. Os *boys* (não-punks) que ficam no bar em frente ao *point* já vieram provocar (incomodados com o quê? O que os perturbaria?). Mas a questão da violência é mais complicada entre

os punks, e é algo constantemente presente no funcionamento do grupo de diversas maneiras que é preciso detalhar. A agressão das pessoas em geral contra esse bando é intensa e freqüente — de como pude sentir o grande perigo que é enfrentar o mundo desse jeito e nesse grau de exposição, como é possível sentir-se segura entre eles, o coletivo que se produz garante e protege.

O *point* é a um tempo o local de encontro e a reunião em si: diz-se que o *point* é na Cinelândia e se pergunta como foi o *point* de sexta-feira. A maneira como esses encontros se armam me mostraria mais e mais a riqueza dessa noção. O *point* atrai pessoas que circulam pela região e acabam por se interessar pelo grupo. Os punks atraem também, quando vão juntos a shows, gente que ouve som e por essa via se aproxima. Poucos deles vingam no Movimento, onde se exige um desempenho de que nem todos são capazes. Todavia, os punks também afastam e se afastam. Nossos primeiros olhares foram em longos shows de rock em que toda a força de sua solidão já me sugeria um sentido e uma intransigência de grupo. Punham-se ao largo e conversavam entre si. O negrume do batom das moças e a dureza do couro em grande número de jaquetas e braceletes eram definidores de alguma prática, algum exercício. Em meio à variedade inconseqüente das etiquetas da moda da maioria do público desses espetáculos (em que o uso de camisetas de bandas em geral não foge também ao modismo), era certo que ali insistia uma tribo. O cansaço urbano que via neles, sua movimentação em quase fúria, sua inquietude me colocavam no encalço da cidade, a me perguntar como funcionaria esse bando. A invasão já havia começado.

capítulo II

INTRODUÇÃO

Bando, gangue, malta. Muitos lobos que caminham pela estepe ou pelo deserto. Sua beligerância no som e na atitude, a proximidade de grupo, a alusão aos guerreiros moicanos — tudo isso me fazia percorrer a literatura antropológica em busca de um meio de pensar essa tribo, pois que assim apareciam por vezes a mim, num deslize de gesto, num detalhe de movimento (quando os vislumbra, figuras de relance): índios metropolitanos. Não que alguma “analogia” me induzisse, era apenas uma sorte de *situação* em relação aos marcos da sociedade que me fazia pensá-los, não pouco seriamente, como uma tribo que nomadizava por aquelas ruas perigosas. Desde o início eu sabia que deveria pensar seus deslocamentos. Primeiro num sentido físico: eu teria de acompanhar sua trajetória ao longo dos becos da Lapa, pelos ônibus dos subúrbios, sobre a linha do trem, através dos terrenos baldios. E juntos percorremos todo um lado da carta do Estado: os subúrbios, essa imensa orla do Grande Rio — em shows, visitas, ensaios de bandas. Assim, aonde os punks iam, por onde passavam — isso dava um mapa.

A exuberância do grupo me enchia de perguntas: como se dá essa relação com o som? por que o negro? por que a suástica? afinal, como funcionam todos esses adereços? o que eles falam nas músicas, comigo, entre si? Aprendi que não era uma questão de perguntar formalmente, salvo as perguntas que os punks fazem mesmo uns aos outros, sempre esclarecendo opiniões quanto a som, bandas e temas em geral. Para mim foi ficando claro que seu funcionamento enquanto grupo excedia desde logo quaisquer respostas que pudesse obter deles. O que deixava a entrevista entregue a um certo desuso na ocasião, afora minhas conversas com o Lúcio Punk Flávio para reconstituirmos tudo o que aconteceu antes de minha chegada, isto é, os inícios do Movimento aqui no Rio. Isso me levava a estar com eles, o máximo possível, entre eles, estar ligada (isto é, estar em sintonia, atenta). Não que os punks não tenham “opinião”, mas o tipo de uso que

fazem da palavra só pode ser compreendido junto a todos os outros movimentos que realizam, e isso inclui a dança, a música, o visual e gestos mais quotidianos, detalhes de que tentei não me descuidar em meu trabalho etnográfico.

Sobretudo sua inquietude. A velocidade dos acontecimentos no point não é só física e pode ser medida também pela eficiência de gestos e incessante troca de informação: correm revistas nacionais e estrangeiras sobre punks e som em geral, xerox de capas de discos, discos, fitas, discute-se em torno disso tudo. É certo que também a pressa de movimentos, como quando tentei filmá-los em vídeo com alguns amigos e a câmera não conseguia acompanhá-los por precisar de um mínimo de imobilidade para conseguir captar. Na imagem era isso (é curioso): o punk aparecia na ausência, num vulto que passava, num risco impressionista, e acabamos por filmar o espaço entre eles. Mas a agressividade que explodia naqueles encontros, e a violência, mesmo que não houvesse tretas (brigas), era outra coisa que a simples correria. Então os via assim e os vejo como um grupo ruidoso, *rude boys* varando a cidade (à cata de quê? qual é a sua aventura?). Isso me localizou, na literatura sociológica, entre as pesquisas sobre as gangues e os gestos, e sobre o fenômeno da delinquência juvenil. Embora os punks não sejam delinquentes “típicos” segundo as classificações, incorrem pelo menos num “delito de *status*”, como diz Matza (Matza, David, 1979: 92), que é por exemplo ficar até tarde na rua em horários para adultos, beber, fumar, etc. De toda forma, esse clima de transgressão é a atmosfera entre os punks, esse abuso, esse excesso para sua idade e sua classe. E ainda o que as pesquisas em sociologia nos contam sobre a cidade. Cheguei também a pesquisas na área da antropologia urbana, às quais devo me referir ao longo deste trabalho. Fiz uso também de textos filosóficos, na medida em que me permitiam compreender o bando.

E se os punks podem ser entendidos por essa via dos bandos, também a música rock é uma entrada interessante. O Movimento Punk surgiu internacionalmente a partir de um tipo de som bem-definido que é o *punk-rock*. Com isso ou a partir disso, pode-se falar de uma atitude punk que tem a ver com a música? Qual a relação do funcionamento do grupo com esse tipo de som? No exercício dessas questões está a minha procura pela literatura que conta o surgimento do punk no mundo e minha disposição de ouvir muito e muito som (gravação e troca de fitas no grupo). O Movimento Punk em outros países, como também em São Paulo e Juiz de Fora, não se constituiu, contudo, em padrão de comparação; só me remeti a ele na medida em que o grupo, em seu funcionamento, eventualmente o evocava.

Como poderia então, ao longo desses dezenove meses de campo, como posso agora falar dessa experiência nem minha nem deles, do simples exercício sem sujeito de acoplamento de todas essas práticas (protestar, fa-

zer som, vestir negro)? De fato, não precisaria tão simplesmente de conceitos que “captassem” de fora essa experiência. Jamais uma pura “aplicação” daria conta. Porque os punks mais agravam isso mesmo que se dá com quaisquer outras práticas: interpretá-las é um exercício sujeito às mesmas vicissitudes que elas próprias, é também uma prática que, para falar delas, há de ancorar-se nelas como uma entre outras. Interpretação, tarefa indefinida. Aproveitemos essa idéia de que não há começo irreduzível, não há símbolo primeiro. Como Foucault nos fala em *Nietzsche, Freud e Marx*. Não há símbolo primeiro, primário, passivo, à espera de elucidação, mas já e desde logo a interpretação de outros símbolos. O movimento de interpretação não é a captação de uma docilidade, mas o apoderar-se de uma resistência. O que há então são interpretações de interpretações (o punk já é o processamento de toda uma estética, uma ética que meu discurso reprocessa e adiciona, subtrai, exercita). Ou — para não repetir muito essa palavra — digamos que o que há são produções, de diferentes tipos e com diferentes efeitos. Aproveitemos também essa última palavra, vamos expandir agora seu sentido: efeitos não só como repercussão, como acabamos de usá-la, mas como a produção mesmo — e com isso imprimimos à produção uma inflexão de superfície. Produções na superfície de um mapa: efeitos. Eis aí um outro uso do mapa, não só físico-geográfico, como já mencionei, mas o mapa dos efeitos, a cartografia dos exercícios concretos.

Fazer o mapa de uma experiência. De início, isso já aposta na superfície porque é o traço, o desenho, algo que se arma com esquadros, papel e nanquim, não a captura do retrato mas o esboço de limites. Diante de um retrato as relações são sempre de figura-fundo e de anterioridade, isto é, de profundidade no espaço e no tempo (por exemplo, a família à frente da casa, no fundo o jardim; e as fotos que mostram alguém na infância, na juventude ou dois anos atrás). Ao contrário, no mapa a orientação é puramente de direções e sentidos: noroeste, sudeste, tantos graus ao sul. A folha branca é plana, sem profundidade e é ela que se oferece à cartografia. Para ir de um lugar a outro (percorrer as terras do mapa) o movimento não é de mergulho mas de simples deslocamento. Um mapa, então, alude a princípio não a uma memória histórica mas a um deslocamento geográfico. Poderia talvez, por exemplo, tomar o punk e fotografá-lo,¹ nomear suas dificuldades, suas expectativas em casa, seu comportamento no trabalho, tipificá-lo como um personagem respondente a uma situação que eu suporia necessariamente definidora de meu ponto de partida para estudá-lo e em torno da qual faria girar as perguntas de um questionário — classificação e categorização, explicação, arquivística. Contudo, todo o tempo eu me defrontava imediatamente com impasses que davam lugar a uma insinuação, em seguida a uma pergunta, a uma afirmação e um gesto, a um novo impasse, a uma questão diferente que nunca se esgotava ali onde ela surgia. Para estar à altura do que se passava, eu me punha à escuta — e era isso o

que eu podia fazer para entender os punks — e permitia que tão-só essas manobras de superfície orientassem meu desejo de perguntar sobre eles. Lançar esses impasses sobre o mapa. Ao perguntar “o que é isso? por que isso?”, situar essas perguntas mesmas no mapa. As afirmações que faço aqui são uma interpretação com a condição de que elas não “resolvam” os problemas no sentido em que um teorema demonstra e encerra uma questão. Elas são uma interpretação se a linha descendente que se traça quando se escava não fizer senão resgatar a exterioridade. Como uma avalanche sobrevindo irrecorrivelmente, cada vez mais descolando a profundidade que se abate e se mostra como “um jogo e uma ruga da superfície”.² Elas são antes uma *experimentação*, um exercício de “*pensée-problème*”.³ O pensamento é um contorno do mapa, ele não é feito de outra matéria que aquilo que ele pensa. Ora, como isso aparece na escritura? Talvez os aforismas de Nietzsche, que são o contrário das máximas que estipulam e fecham (o aforisma interrompe, cria o vazio, desafia, quer ser conquistado). Ou escrever “por escadas”, como diz Virilio em *Guerra pura*, de degrau em degrau, aos saltos, sem seguir um desenvolvimento pelo esgotamento das questões. De toda forma, a escritura também é experimentação, ela é feita de fluxos e bloqueios, os seus impasses também se situam no mapa.

O trabalho de campo não cessou de me orientar no pensamento e na escritura. E na compreensão de uma experiência punk, o que afinal os *fazia punks* — a pobreza? o subúrbio? o som? a gangue? a violência? o protesto? o visual? Em alguns textos teóricos que consultei, na maioria dos artigos de revistas e jornais sobre punks no Rio e no mundo e na quase totalidade das conversas que tive com pessoas em geral, achei uma espécie de definição negativa do acontecimento punk. Com frequência, os punks aparecem como uma resposta à crise econômica, um resultado de impasses a nível de governos, mero produto de uma precariedade que outros provocaram. Por exemplo, o artigo da revista *Time* de outubro de 83, “The tribes of Britain”, em que as tribos aparecem como o resultado de um fracasso das instituições em assimilarem a juventude, produzindo “*a generation of alienated youths who have turned to tribalism to give their lives meaning*”^{**} (24 de outubro de 1983, p. 31). Nesse mesmo artigo, as “tribos” aparecem retratadas como tipos ou categorias: os “punks”, os “mods”, os “bikers”, os “skinheads”, etc. É uma galeria de retratos, um afã botânico de classificação em que cada grupo (haverá mesmo esse “cada”, ou será isso uma contingência da física desse arquivo imaginário, uma “ficha”?) aparece alocado no seu escaninho sem causar mais problemas. A atitude responsiva

^{**}“uma geração de jovens alienados que se voltou para o tribalismo a fim de dar sentido às suas vidas”.

desses grupos que surgiram, no caso, na Inglaterra (será assim mesmo? por esse e outros artigos se adivinha muito pouco) coloca sua atuação como uma canalização da frustração da juventude.

Meu encontro com os punks no Rio, e na medida em que os ia conhecendo mais e mais, me punha curiosa quanto a essa questão do punk e da "crise". Ora, vendo-os explodir em som no palco, ficando a seu lado nas festas no momento da dança, das conversas, das despedidas, vendo-os falar de música, protestar, estando com eles no point e nas ruas do subúrbio, ou simplesmente conversando com um e outro — eu não podia, não posso crer que aquele exercício só se pudesse definir como uma resposta a outra coisa e que aquilo esgotasse seu funcionamento. Isso me levou a suspeitar dessas afirmações peremptórias, aceitando-as como possíveis contudo muito gerais, e por isso simultaneamente verdadeiras e falsas. Como Foucault diz, referindo-se a deduções acerca do poder que se fazem a partir do fenômeno geral até um nível mais molecular. Por exemplo, a tentativa de explicar a repressão da sexualidade infantil pela dominação da classe burguesa. "Não é a dominação global que se pluraliza e repercute até embaixo",⁴ ao contrário, é preciso tomar os fenômenos do poder na extremidade mais infinitesimal e, por uma análise ascendente, verificar como eles são anexados por fenômenos mais gerais, conservando ao mesmo tempo uma autonomia relativa. A afirmação de que a "crise" gerou os protestos pode-se contrapor, sem alarde, o seu contrário, ou seja, a existência de um agravamento dos problemas de uma nação não implica necessariamente revolta, mas pode gerar abatimento e prostração; não a violência mas o imobilismo. Então não é só isso, ou não é bem isso; ou é isso e seu contrário possível. Ou enfim é preciso outra coisa, porque se fosse assim seria fácil demais.

Havia ali então uma positividade — eu pensei —, algo que poderia ser visto por si mesmo e por onde se poderia passar rumo a outras práticas, outros fenômenos (na história da cidade, por exemplo, ou na história do Movimento Punk no mundo, no alcance do rock, na questão da juventude nas sociedades industriais). Enfim, aquele mapa era também uma entrada para outros mapas, e em si uma terra firme para minha curiosidade teórica (e política), matéria para "sonhar alto minha pesquisa".⁵ Algo para o exercício de um fascínio: o prazer de pensar — e assim confiei no que observava. Ao mesmo tempo, como aquilo me precedia em todos os sentidos (na cronologia real da história e no tempo infinito do acontecimento),⁶ fiz tudo para merecê-lo (como para Deleuze "ser digno" é uma atitude que faz saltar o sujeito e deixa só o acontecer, o morrer, o escrever).

Algumas vezes me foi dito que o Movimento Punk não seria algo "brasileiro". Contudo, há pessoas que se dizem punks no Rio, em São Paulo e Juiz de Fora, fala-se desses punks nas mais diversas mídias a nível nacional (rádios, vídeos, TV, revistas, jornais). O fato é que isso que existe no Reino Unido, nos Estados Unidos, na Finlândia, na Holanda, na Alemanha,

na França, no México, na Itália, na União Soviética e onde mais talvez não se saiba — isso eclodiu aqui também, acoplado a outros fenômenos, infletindo-se de outros modos, operando de um jeito próprio que é possível descrever. As sociedades ocidentais vivem uma velocidade cada vez mais acelerada de desterritorialização em que a delimitação das fronteiras não é tão simples. O rock mesmo tem sido uma dessas canções planetárias que varam a Terra aparecendo aqui e ali, deslocando os ritmos autóctones e produzindo fenômenos que ultrapassam as histórias locais. Essas afirmações gerais não são úteis na medida em que permitem perceber que o que há, de imediato, são variações em séries diferenciadas, cada qual com exercícios específicos e repercussões diferentes. Entre essas variações, algumas favorecem a ilusão de um segmento global e homogeneizante (por exemplo, a "nação" ou a "língua-mãe") por permitirem que se levante a questão da "genuinidade". Em outras se evidencia desde o início a multiplicidade das práticas em qualquer sociedade, em qualquer língua, ao bel-prazer do desejo, "tantas línguas quantos desejos houver".⁷ Entre estas o rock, pelo seu constante estrangeirismo, por nunca "pertencer" ao lugar onde está e constituir assim um local privilegiado onde, em detrimento de critérios como "autenticidade", se afirma imediatamente a variação. Assim o Movimento Punk, por se apoiar também nesse alienismo, estaria pronunciando a sugestão, tão difícil de aceitar, de que existem vários desejos. Por muitas vezes me vi achando algo do Sid Vicious no Vietnam ou no Tatu, ou o jeito meio frágil de algum punk finlandês (a contração aguda no rosto delicado, a impressão de uma força um pouco trêmula) que vi numa foto aparecer em mais de um punk daqui. Ora, não porque alguém "copiasse" alguém, mas porque alguma luz resplandecia aqui e ali, era um lampejo que eu mal percebia, um momento que tinha a ver com um tempo deles e com o meu olhar e como eles olhavam, na foto e ali quando todos se juntavam no point.

A situação do antropólogo estudando em sua sociedade coloca a questão da *distância cultural*, pois que aí, supostamente, a familiaridade com os padrões culturais em jogo impediria o estranhamento necessário a uma pesquisa eficiente e isenta. Interessante quando Gilberto Velho mostra que a questão do *estranhamento* não passa pela distância física. E, ao assumir a possibilidade de tal experiência nessas condições de pesquisa, gostaria de apoiar-me, em primeiro lugar, na afirmação de Gilberto Velho das "inúmeras descontinuidades e diferenças provindas de trajetórias, experiências e vivências específicas" (Velho, 1980: 16), que nos garante a noção de uma sociedade não-homogênea e, sobretudo, o que nos interessa de perto, um meio urbano que admite internamente distâncias culturais discerníveis. Isso nos prepara para admitir o segundo ponto: a própria posição do antropólogo já é recortada por diferenças e descontinuidades. Portanto a "posição de pesquisador" é tão-somente um uso que se pode fazer

dessas variações em que se trata, no caso, menos do exercício dessa pluralidade e mais de uma caracterização por atributos. Outros exercícios são contudo possíveis. O que já introduz um segundo problema de que Gilberto Velho também trata, o suposto *comprometimento* do antropólogo, por ele pertencer a uma certa cultura, classe ou segmento social que marcaria sua compreensão de outras práticas estranhas a ele. A pista para a solução dessas duas questões, acredito, está em se considerar o uso que se faz da multiplicidade que está dada desde o início na relação com o objeto de estudo. As duas questões aparecem então assim:

— O estranhamento é antes de tudo um estranhamento de si mesmo; portanto para o pesquisador um movimento interno do pensamento no seu exercício com os conceitos teóricos e com as experiências no grupo estudado. Esse estranhamento de si mesmo já é colocado por Gilberto Velho (Velho, 1980: 18) como marca do trabalho antropológico, uma “especificidade”.

— Os segmentos sociais que podem parecer uma circunscrição definitiva não são senão uma das disponibilidades na trajetória do pesquisador que pode conectar-se com o grupo que estuda a partir de muitos pólos de ligação que são todas essas diferenças que o atravessam. Em suma, se um já são muitos, essas conexões multiplicam mais ainda a possibilidade de vários exercícios, várias atuações de cada um do grupo, inclusive do pesquisador. É importante: o aproveitamento dessa estranheza estabelece tais conexões numa mesma superfície, sem que nenhum momento de uns e de outros ou nenhuma profundidade provinda da experiência de qualquer um que seja imponha uma subordinação. Esses contactos se expõem num mesmo *plano de exterioridade*. É portanto o uso de uma estranheza que atravessa qualquer “posição” que torna possível uma pesquisa (em qualquer lugar), qualquer pesquisa.

O primeiro problema (da possibilidade do estranhamento, que inclui a questão do pensamento mesmo enquanto exercício), mais difícil de ser resolvido, devo retomá-lo ao longo deste trabalho, na medida em que a apresentação das questões que concernem a meu objeto de estudo for talvez esclarecendo esses pontos mais gerais. Quanto à questão da relação com o grupo, gostaria de colocá-la a nível também da escolha do tipo de discurso para falar os punks. É no exercício dessas variações que nos atravessam, na possibilidade, não de assumir várias posições, mas de utilizar a passagem entre elas (como o *movimento* no cinema, que se produz do desaparecimento da imagem estacionária), que vem acontecendo o contacto com eles. E é a partir daí que começo a contar esta história, ao tentar pensá-los e escrever sobre eles. Falar deles por vezes de dentro, de fora em seguida, ou em outros lugares dessa experiência. Por vezes também, o acesso a uma pista importante se produzia na proximidade a uma certa região do

bando, e um afastamento em relação a outra; por outras, eram necessários mesmo gestos súbitos de entrada e saída para conseguir captar especificidades, detalhes, relances. Para isso, uma disposição de vida, de como dei a essa experiência a força para ser a questão principal para mim, em muitos momentos o lugar mesmo do desejo. De toda forma, uma oportunidade muito preciosa (sobretudo pela desenvoltura com que pude me mover pelo grupo, em condições ótimas para a participação e a observação) de exercer a pesquisa antropológica. E é assim que gostaria de situar meu trabalho no campo das pesquisas em antropologia: como explorando sobretudo essa especificidade do trabalho antropológico em que o campo é a oportunidade de conhecer de dentro uma prática social concreta, estudar um grupo a partir de uma experiência com ele, participar dos momentos de atualização de seu funcionamento. Daí acreditar que só um relato que inclua todas as vicissitudes do exercício de ser muitos em múltiplos lugares pode dar conta de uma prática social que se examine; só assim será um relato etnográfico. E só assim haverá *conhecimento*, ao se consentir em viver esses desdobramentos que é um dado de qualquer experiência. Sobretudo com os punks, que, por exteriorizarem e mostrarem tudo na oportunidade, nunca sendo o caso de estudá-los pelo acesso à “documentação”, só a atitude de estar entre eles pode favorecer uma compreensão do grupo. Não acredito, a partir desses quase dois anos de campo, que informações indiretas ou uma observação “distanciada” gerem qualquer conhecimento sobre o bando. Além disso, é impossível estar com eles sem estar entre eles, o bando rejeita qualquer “observador”, a ponto de nem ser possível desejar isso. E essa atitude do bando de, digamos, “exagerar” as condições de uma experiência, reverberando tudo no *momento*, arte do instante, pôs-me desde o início na postura de valorizar seu confronto juntos no grupo, muito mais que as funções e os papéis que poderiam localizá-los em tais e tais regiões do social. Daí o pouco uso que faço de categorias mais corriqueiras de análise, como classe social, faixa etária, situação familiar — por achar mesmo que o essencial não se atingiria, por querer mesmo inventar com eles o que usaria para pensá-los.

E sempre algo me escapou, e talvez também a eles — em que toda experiência é um segredo. Não porque esconda alguma coisa, mas porque se produz em múltiplas direções, transversalidades, por já se dar não-toda, por ter infinitos lugares. Mais ainda: a questão de escrevê-la, afrontando os impasses que a escritura já traz. E se escrever também é uma experiência, esse mesmo cuidado com a delicadeza do acontecimento leva a uma atitude teórica de alerta contra a autoridade do conceito, a uma sorte de aceitação de uma movimentação de contornos, de um exercício de desdobramentos. As questões portanto não se esgotam, expandem-se, constantemente retomadas ao longo dos capítulos que só em alguns momentos servem de orientação. E se para quem lê é também uma experiência, o sucesso dessa idéia

inicial quando pela primeira vez cheguei ao point e pensei em inventar pela escritura novas estradas para aquele acontecimento, vai depender de muitas tentativas, de outros e desconhecidos, de vários leitores, de outros ainda que vão usar em seguida este trabalho (como uma via, uma engrenagem para que outro exercício?). O que escrevemos nos escapa desde o início. Neste trabalho guiou-me o desejo de, ao participar do campo constantemente produtivo da proliferação de pesquisas em antropologia, trazer alguma novidade, ou produzir ao menos uma interrogação. Preocupou-me também se estaria à altura de evocar, com os recursos da escritura, a elegância de todas essas coisas que vivi com eles. A concisão, uma beleza séria e útil e uma sobriedade em seu desafio, que dava a tudo o que se produzia uma consistência irrecusável, e todo um chique. São essas coisas “difíceis de dizer”, ou de fazer, ao mesmo tempo tão interessantes, que eu gostaria de tentar com este relato.

NOTAS

1. Sobre a distinção *carte* e *calque*, ver Deleuze e Guattari, 1980:19-23. Aqui trabalho esse conceito na medida em que me serve para traçar este mapa.
2. Foucault, 1980:12.
3. Deleuze e Guattari, 1980:469.
4. Foucault, 1979:184.
5. Barthes, 1980:9.
6. Noção que retomarei mais tarde, por diversas vezes.
7. Barthes, 1980:25.

capítulo III

ESTA NOITE NO DANCY

Na passarela longa que se estende sobre a plataforma da estação ferroviária, muita gente se aglomera. Tentam ver alguma coisa por uma janela, acumulam-se na ponta da passarela e debruçam-se no peitoril. Grande agitação na calçada em frente à estação, gente muito “diferente” em trajes estranhos, em torno de uma porta mínima. Méier. O subúrbio não deixa de notar o tumulto e o requinte dessas noites de gala e todos se voltam para olhar os punks. O Dancy Méier é uma boate pequena que fica num sobrado no 24 de Maio, a rua do Méier que corre junto à linha do trem. O trem é sempre presente no subúrbio, ele é meio de acesso e espera interminável. E esse clube-boate fica bem ao longo da linha. Parece que foi armado às pressas como um botequim de estrada (chamando a atenção de quem vai embarcar). Lugar de gafeira e discoteca, por vezes (um domingo por mês) o Dancy abre para os punks. Vinte e seis de junho de 83. Os punks espalhados pela rua são exuberantes, em roupa negra e cabelos pontudos. Incessante o movimento de quem chega, alguns sobem, outros ficam pela calçada conversando. Lá em cima luz e barulho já anunciavam o show. O acontecimento assalta a rua — da boate à calçada, a plataforma em que muitos param para olhar, e os bares e o cinema também alertas à provocação. A escada de acesso à boate é estreitíssima, por onde passam punks para cima e para baixo, movimento que não cessa e só durante o show se acalma. Naquela noite, à minha frente, do sopé dessa escada, vi muitas cabeças arrepiadas, uma após outra até o alto — são os punks chegando para ouvir o seu som, as suas bandas, numa noite punk no Méier.

Lá em cima um único cômodo com chão de tábuas de madeira. No fundo, os banheiros e um balcão de bar, no centro um palco ligeiramente alteado na direção do comprimento do cômodo com espaço em frente que vira uma pista de dança, e no outro extremo, na parte da frente da casa, estão duas janelas (uma delas a tal por onde espiam da passarela). Nesse canto das janelas, três ou quatro mesas de madeira com algumas cadeiras e um


ventilador para as noites abafadíssimas do subúrbio. Embora a aparelhagem de som seja precária, o show nunca deixou de ser intenso, mesmo porque esse tipo de som bem se aviva com o ranger de um alto-falante e mais incorpora o atrito.

O show estava atrasado, as bandas não estavam ainda completas e a aparelhagem era constantemente reajustada. Muitas e muitas pessoas chegando, a maioria punk. Muito mais punks do que no point, uns cem punks ou mais. O que é impressionante mas nem tanto porque sei que há os que não descem nunca, para quem o centro já é muito longe, ficam no subúrbio e ouvem som lá por sua área.

A Lagarta está procurando sabão para arrepiar o cabelo. Ela me chama e vamos juntas. Comecei a chamá-la de Lagartixa na tentativa de um diminutivo mais ágil porque ela é uma menina miúda de treze anos. Tem o cabelo curtíssimo e usa todos os adornos punks: camiseta, bracelete, coleira, cinto e uma corrente que liga a coleira ao cinto e ao bracelete. Nessa noite trazia escrito atrás na camiseta preta: "Viva la punk". A Lagarta só põe visual no ônibus porque o pai não permite. O fato é que muitos punks têm que ir se vestindo pelo caminho para evitar hostilidades por onde eles sabem que é certo acontecer. O Pelé, por exemplo, com seu cabelo tricolor e um boné por cima. Os punks aprendem a se subtrair a esses ataques (nos ônibus, pela rua), e a deflagrar toda a estranheza em momentos em que ela possa ter um papel ativo de interferência. É no bando, juntos, que se consegue isso. Procuramos então, eu e ela. No bar eles não têm sabão. No banheiro grande e meio público, nada de sabão. Ali também há grande movimento. São as punkas completando a toilette, alongando mais o traço preto do olho, eriçando o cabelo. Onde se arma aquela estratégia para agir na ocasião, já na saída do banheiro. Os tons são sempre em roxo ou preto, e diante do espelho mínimo muitas preparam suas bocas negras. Saímos do banheiro para a sala, já repleta.

Essas longas esperas para que alguma coisa comece acabam por se bastarem a si mesmas, parece que viemos aqui para isso. Para o punk qualquer encontro, qualquer começo de conversa já é uma situação, já é um point. Lembro-me de quando encontrei Roger e Satanésio por acaso junto aos Arcos da Lapa, perto da ponte no imenso pátio descampado e mal-iluminado. Conversamos e por aquele pouco as coisas já começavam (de pé, no meio da travessia entre o Passeio e a Riachuelo, naquele interstício onde nos encontramos). Pois naquela noite no Dancy não paravam de acontecer coisas importantes, no simples acaso de uma palavra ou outra que por ela mesma pode não ser quase nada. Ali todos se encontram e se falam ao volume máximo do som punk de fita, e a comunicação se produz na dispersão e na interferência do ruído. O Dancy é sobretudo isso: um point, um lugar onde se sabe que vai haver coisas punks: gente, informação, bandas, som de fita.

Eu conversava com Lúcio Punk, baterista da primeira banda punk do Rio, a Coquetel Molotov, e campeão muitas vezes de skate. Lúcio passeia pelo salão com as baquetas na mão, o jaco de couro sem mangas e cheio de bótons. Apresentou-me a Aranha (já nos tínhamos visto no point, alguns olhares e nenhuma palavra, no point você não precisa falar com todo mundo). Ela é uma mina importante no Movimento. Pela pose e pelo porte, ela seria uma dama punk. Também por sua posição de vocalista da segunda banda do Movimento, a Desespero. Loura oxigenada, conheci o cabelo da Aranha azul, rosa, roxo, verde, bicolor, *degradé* — seu visual perfeitamente londrino. Como vimos um dia juntas numa revista, uma mina inglesa bem parecida com ela. Aranha é uma das que têm alfinete na bochecha. Usa um bracelete com os pregos mais longos que já vi em qualquer punk daqui. Naquela noite no Dancy ela usava um casaco militar de camuflagem e um sapato que era um coturno suavizado, numa transição para o feminino. Uma referência importante no visual da Aranha é o brinco que ela usa sempre: uma aranha negra de patas abertas pendurada por uma corrente fina.

A maioria dos caras estava de jaco, sempre coberto de bótons. Vietnã com um supermoicano alto e um grande  nas costas da camisa. Roger com uma corrente com cadeado no pescoço e vendendo o fanzine que

ele tinha feito, o *Descarga Suburbana*, mesmo nome de sua banda. Fanzine é uma revista de fãs. São comuns nos meios de rock essas publicações trazendo informação sobre as bandas, últimos lançamentos em discos e fitas, etc. Entre os punks o fanzine é muito mais que isso porque envolve notícias sobre as pessoas do grupo e sobretudo protestos, opiniões e posições. A circulação do fanzine punk não ultrapassa os limites do grupo, afora um ou outro amigo e os punks de outros lugares do mundo para quem se enviam esses fanzines em troca de outros do lugar. O mais interessante sobre o fanzine punk é que qualquer um pode publicar o seu a qualquer momento, sem precisar de quórum ou de reivindicar representatividade. O que não impede que o fanzine seja considerado expressão do Movimento, sua circulação sendo indício de que o grupo está produzindo.

Um misterioso mascarado circula entre nós. O pano preto atado atrás cobre-lhe totalmente o rosto. O visual é completamente negro. No momento não consigo saber quem é. Em letras acinzentadas, está escrito em sua camisa: "SUBURJ—HINO MORTAL".

Num canto do palco, o Tatu prepara a aparelhagem. Ele tem marcas roxas pelo rosto. Um olho de verdugo ligeiramente fechado, as protuberâncias do rosto mais se salientam e o ar fica desconfiado, mais beligerante, mais prestes a atacar. Tatu me conta que foi uma treta na festa em Santa Tereza, no dia anterior. É comum nessas ocasiões que alguns resolvam repentinamente bater nos punks ou que os punks resolvam bater neles. Por

quase nada. Por vezes, só a presença dos punks, aguda e agressiva, basta para despertar esses ataques. Ou então tudo começa com troca de observações e deboches. As marcas lhe dão então um abatimento (o rosto já anguloso, ossos da face proeminentes) que no palco, com a violência da música e a postura da banda, agrava esse tipo de performance. Jonhny Rotten do Sex Pistols (banda inglesa de 77) e as marcas de lâminas, queimaduras de cigarro na pele; Sid Vicious (Sex Pistols) e os cortes de gilete (em cena); Joe Strummer (The Clash) e seus dentes estragadíssimos — o visual punk tem um tipo de agressividade seca que dispensa o aparato da maquiagem e truques de cenografia. Tatu é vocal da Coquetel e o apelido vem dos tempos do skate, por essa estranheza de bicho — eu suponho — “por causa do nariz”, me disseram. Na manga do jaco, uma faixa em preto e branco com as palavras “Black Flag” (banda punk americana) e a camisa é vermelha com o nome de sua banda, Coquetel Molotov.

A banda então sobe no palco e começa. Lúcio Punk na bateria, César Nine na guitarra, Marreco no baixo e Tatu no vocal. Das roupas quase tudo é negro. A batida da bateria é dura e simples: pouco uso do prato, força no bumbo e nas caixas, pouca variação. Muito pulsado e violento, poucas nuances e mais o tambor. O baixo é quase nada melódico e muito mais percussivo; ele vai com a bateria e faz a base da música. A guitarra interfere tão-somente e em geral no som punk não há solos. O Nine faz uns solos bem curtos mas ainda assim o guitarrista não é o *band-leader*, como se dá em geral com os grupos de rock. No som punk a força maior é o grave da percussão. O ritmo é rapidíssimo. O desenho musical é simples e a variação e o brilho vêm muito do vocal enquanto o baterista segura violentamente o ritmo. O Tatu não canta, isto é, não entoa. Não é o canto harmônico da melodia, a letra está colocada no ritmo, ela é falada e gritada, ligeiramente cantada, e é preciso que o vocal tenha uma aspereza que faça frente (fisicamente mesmo) ao peso que é um som baseado no atrito de baixo e bateria. Eu já tinha visto o Coquetel no Circo Voador (na Lapa) quando houve o Festival de Punk Rock e também no Dancy no 19 de maio desse ano. E veria ainda aquela vez e muitas outras em seguida, aprendendo então por que essa banda teve o poder de coalizar um grupo daquele vulto. Vendo o Tatu em cena e como ele se movia em quase não-dança, só saltos secos no ritmo mesmo do que ele gritava e protestava, eu compreendia como o Movimento Punk pôde surgir enquanto platéia daquela banda como uma chispa de relâmpago que acaba por adquirir vida própria.

Com a violência que impera nas calçadas
Com a covardia que assalta nossas ruas
Quem vai matar? Quem vai morrer?
Quem vai chorar? Quem vai sofrer?¹

A sala pequena abarrotada, os punks estão dançando em grande número e bem perto do palco — entre palco e platéia, pouca diferença. Todos cantam as letras e dançam e de alguma forma estão ali atuando, a banda está entre eles, além de qualquer um saber que poderia estar tocando também. Essa é uma novidade que o punk trouxe para o rock em todo o mundo: você pode fazer o som que a sua banda favorita faz. Entre curtir o som e fazer o som não há uma grande distância.

Para as minas é mais difícil ficar no círculo de fogo que os dançarinos formam, embora seja possível se chegar. Lá estavam Aline e Lagarta, dançando no meio dos caras. Também Aranha, Yama e Karna. Para as minas há sempre esse movimento de entrar e sair, salvo as mais violentas, como já vi algumas punkas de fora segurando muito bem uma corrente no meio da confusão. Mas é possível dançar sem sair machucada, como quando se aprende uma luta. Uma das coisas é saber se esquivar dos golpes. Os punks empurram muito enquanto dançam. O movimento é de fustigar o chão com os cintos e as correntes, inclinando-se para a frente e retrocedendo, inclinando-se novamente e girando o corpo para os dois lados, como que isolando seu território com uma arma. Essa dança-luta não tem nenhum movimento mais ameno, nenhum volteio. Foi chamada *pogo* na Inglaterra em 76, mas o bando aqui no Rio raramente utiliza essa denominação. No ritmo ríspido do som, a violência da dança. Alguns que naquela noite mais dançavam: Skunk, Roger, Carmino, Guto, Magrinho, Pelé, Vietname, Chris, Paulo Gato. Inclusive o punk não diz “dançar”, ele diz: agitar. Imaginem uma centena de garotos de negro e cheios de pontas nas roupas e nos cabelos, batendo com cintos em movimentos de agressão, por vezes cerrando os punhos e cantando com a banda.

Tapam nossas bocas
com um monte de ameaças
destroem nossas vidas
com suas trapaças

Vamos agitar
de baixo pra cima
pois nosso regime
é anarquia.²

O Dancy parece que vai aos ares. E nenhum “delírio”, esse não é um som “viajante”. A intensidade é sóbria, cortante, direta. Não é para embarcar nos contornos de um solo, como nos virtuosismos do rock progressivo ou no exagero dos decibéis e hiperdistorção do heavy-metal. O som punk reduz a um mínimo, sub-trai e exagera o que ele tem de puro ditirambo — a melodia tende a zero e a força é o ritmo. O Coquetel realiza com intensidade e criação esse mínimo-máximo de rock que é o som punk. Tatu sempre me impressiona pela sobriedade. Por expressar violência sem os gestos óbvios de quebrar tudo, mas pelo controle da voz, a atitude firme do corpo.

O Coquetel mostra no palco que desse mínimo se pode produzir muita intensidade, do rudimento à máxima sofisticação. No fim da apresentação não há nenhuma volta à terra e nenhum alívio se produziu. A fúria contínua. A expressão no rosto do Tatu ainda é terrível.

A Desespero está com o novo baterista Coelho, de moicano feito pela Aranha (em geral a mina aprende a espichar o cabelo do cara com sabonete sem precisar raspar dos lados. Essa é uma tarefa feminina, como fazem as minas do ABC paulista e a Aranha aqui, que sempre cuida do visual de toda a banda). Pelé, o guitarrista, todo de preto, e o Urso Punk (baixo) com roupa de camuflagem, ao estilo do casaco da Aranha. A Desespero toca seu mini-repertório de quatro músicas: "No vazio atômico", "Ratos que roem", "I wanna destroy", "Exploração das indústrias". Quantos não falam mal da Aranha por cantar em inglês, mas ela anuncia sempre: "em homenagem aos punks londrinos". Todos agitam e cantam com a Desespero.

Ratos que roem, roem, roem, roem, roem
Ratos que destroem, que roem,
roem, roem, roem, roem
Ratos que destroem a sociedade
Ratos que matam a humanidade

O vocal punk exige um ímpeto e uma aspereza na voz que para o timbre feminino talvez não seja fácil. Mas a Aranha impõe a voz no palco.

Ratos que roem
Ratos que destroem
Ratos que acabam com a vida da gente
Rato ativo, rato passivo
Ratos que roem, roem, roem, roem, roem
Ratos que destroem, que roem, roem,
roem, roem, roem⁹

Esse "ratos" é curiosamente dúbio. É um mal que assola a sociedade, contra o qual se protesta e é também um puro desdobrar de enunciado: ratos que roem, roem, roem. . . Há uma espécie de fascínio pelo ranger do "erre" que pela repetição produz atrito. Os punks se comprazem nesse "mal" ou são eles mesmos os ratos? (Ratos de Porão, banda punk paulista.) E esse mascarado não me engana: pelo jeito de dançar, inclinado e os cotovelos para trás, é o Vampiro.

Alguns tropeços aqui e ali, erros de ritmo e de momento de entrada dos músicos (olhares cortantes entre os membros da banda). A vocalista reclama. Os punks são bastante impacientes com esses deslizos. Lembrome de uma foto terrível, surpreendendo o momento em que o Lúcio Punk errou na bateria e todos do Coquetel (Tatu, Nine, Marreco) se voltaram selvagememente para ele. A câmera posta no lugar da bateria captou o olhar ferino.

Em certo momento percebo Virgínia e Hélder, punks de Juiz de Fora. Ela está maquiada em tons de roxo e com cabelo de mulher-gata (o cabelo espichado dos dois lados forma duas orelhas felinas). Estão ali também o Clemente, da Inocentes de São Paulo, e o Vitão, também de São Paulo, atualmente vocalista da Saturados. Vitão estava vendendo o disco *Começo do fim do mundo*, gravado no Sesc da Pompéia, em São Paulo, nos dias 26 e 28 de novembro de 1982. Nesses dias no Sesc, os punks eram aos milhares e quase destruíram absolutamente tudo. Também estava no Dancy o João, que sempre encontramos na adega da Lapa nas noites de sexta-feira. Ele estava gravando o show em vídeo-cassete. Esse vídeo ficou pronto, chama-se *Punk-Molotov* e é documento importante. Pergunto ao Vampiro pelo mascarado que havia sumido. Ele ri: "Foi embora." Depois da apresentação da Desespero, converso com o baixista Urso diante do balcão do bar. O Urso tem a pele mel da cor do pêlo do urso e é forte e arredondado. Muitos o chamam de Zero por causa da cabeça raspada. O Urso reclama da Aranha, que ele diz ser muito autoritária. No final, todos sempre reclamam um pouco.

Quando a Eutanásia apareceu no palco, houve muita gritaria. Todos sabiam que a banda ia se dissolver e essa seria sua última apresentação. Chris na guitarra, Garapa na bateria, Armando no baixo e Fôrma no vocal. O visual deles é predominantemente negro e em couro. Chris está com alfinete na bochecha e olhos desenhados com longo traço. A Eutanásia apresenta as músicas "Pivete", "Dívida externa", "Operário", "Cidadão inocente", "Inflação". O fim da Eutanásia se deveu a problemas entre os integrantes da banda sobre hora de ensaio, disposição para trabalhar e coisas assim. A Eutanásia passaria por uma série de mudanças. Mudaria de nome, de estilo, de formação, reunindo pessoas estranhas ao Movimento e que raramente apareciam no point. Atualmente eles se chamam Primeiras Damas e fazem um outro tipo de som. Desligados do Movimento, seus integrantes apenas visitam vez ou outra o point.

O show tem hora para acabar. Não se pode ir até muito tarde, é a condição para se ter esse domingo por mês. Naquela noite, já se sabia que o Dancy estava para ser vendido e que esse point ia logo acabar. E acabou. Aquele foi o último Dancy Méier para os punks, depois de seis meses desde a primeira noite em 12 de dezembro de 82. Desci as escadas e ainda encontrei um grupo conversando alto na calçada. Aos poucos eles se foram.

NOTAS

1. "Violência urbana", Coquetel Molotov.
2. "Capitalismo fascista", Coquetel Molotov.
3. "Ratos que roem", Desespero.

capítulo XII

The desire that everything be carried away and burned up is called by the great thinkers the death instinct. But of course! When they think about life, don't they think always about gathering, unifying, capitalizing, conquering, extending, closing up and dominating?

J. F. Lyotard, *Use Me*.

NA PISTA DO MOVIMENTO

Quando aparecem, descendo as escadas até o centro da arena ampla, e a multidão em torno apoiada na grade os observa, eles são uns dez, vestidos com volumoso equipamento. Os capacetes e as joelheiras sugerem um combate, ao mesmo tempo em que, sendo tudo tão colorido, é também o brilho e o espetáculo. Caminham pela pista, à aspereza da pedra e ao sol causticante das duas da tarde. A grande extensão e a região de campo aberto os expõem mais aos olhares, sua posição é o alvo de toda espera. São os skatistas de pista, estamos numa eliminatória de campeonato. A única pista do Rio de Janeiro é essa de Campo Grande. A pista de skate prepara uma onda de pedra pela elevação do terreno em encostas cada vez mais íngremes até o *bowl* de 180 graus. Das escadas que descem se atinge primeiro o *shallow-end* ou *banks*, que tem bastante espaço zero, isto é, plano, entre as elevações que são bem afastadas. Em seguida, o *half-pipe*, que tem um zero menor e as encostas quase se tocam. O *half* é um corredor de transição que leva ao *bowl* onde não há quase zero, é uma abóbada perfeita. Nessa prova do *champ*, os skatistas andam no *half* e no *bowl*. O público os vê de cima, apoiado na grade que cerca toda a pista, e se desloca de acordo com a região da pista em que vai ocorrer a prova. Entre a grade e o ponto de arremesso da elevação que desce ao fundo da pista, existe uma borda de onde os skatistas saem. O primeiro movimento para a descida é o desancaixe do skate do ângulo da borda. Aí o skatista se arremessa e sobe do lado oposto, e nesse movimento de subida e descida ao longo do *half* e do *bowl* têm lugar todas as manobras. O corpo tem que impulsionar vigorosamente para se equilibrar nessa onda. Às vezes se inclina bastante, algumas manobras exigem que se segure o skate com uma ou outra mão, ou pela frente ou por trás, dependendo da posição do corpo em seu compromisso com a gravidade. O extremo desse vôo é "dar aéreo", quando o skatista por segundos se alça da pista, às vezes sem precisar tocar o skate que na velocidade se cola a seus pés (*ollie air*), precipitando-se para baixo e

subindo novamente do outro lado. Acompanhar as manobras é difícil para o olho humano porque elas se fazem na velocidade do segundo, os movimentos têm lugar num tempo relâmpago. Eles fazem cada um uma volta de um minuto — por vezes longo ou breve, fora de toda cronologia. O tempo que se prepara é a intensidade da volta, a duração é feita na hora pela subida-descida, o tempo que eles vivem e que se vive ao observá-los é o desse não-lugar que eles traçam na pura velocidade do deslocamento. "En vitesse",¹ em nenhum outro "em" além dessa velocidade. O local é o movimento, rápido, de pressa. Ao vê-los no *banks* ou no *bowl*, e quando "dropam" da pista, a impressão é mesmo um vôo. Visão de extrema leveza. Contudo quando chegam até a borda, bem perto de quem vê, é um susto: experimenta-se a sensação da força que fazem para impulsionar o corpo nessa aceleração, o atrito da pedra com metal e madeira faz ruído, o corpo contrai a musculatura, aparece o esforço e toda a violência desses arremessos. Porque o skate guarda essa relação com o veículo — daí todo o equipamento de proteção, o capacete, as joelheiras, os protetores de braços (no que são um pouco motociclistas) — e veículo veloz, é preciso defender-se do choque de corpos, dos desastres, do atrito violento com o concreto, o áspero da pedra. Ao mesmo tempo, a extrema sutileza do equilíbrio sobre a prancha na imensa onda de cimento, o movimento e a leveza e a minúcia para se manter sobre o skate. O skatista nunca é grande e volumoso, o corpo é ágil e delgado, embora forte. E se a pista é um pouco uma arena, eles são também gladiadores, sobretudo quando dão entrada em grandes grupos, caminhando ao peso do equipamento. Esses são os *bowl-riders*.

O *freestyle* é outra modalidade desse esporte. Não é skate de pista — anda-se em superfície plana e o importante não é a extensão da área que se cobre mas as manobras que se fazem diretamente com o skate: virá-lo com os pés, pular sobre o eixo segurando o skate com a mão e depois cair de pé em cima dele — vale a perfeição e a rapidez desse *footwork*. O skate para o *freestyle* é ligeiramente menor que o de pista. Um skate é o *shape* (a madeira) e o eixo com quatro rodas. Em geral é cheio de adesivos com nomes de bandas e etiquetas de lojas de equipamentos que patrocinam alguns skatistas. O *freestyle* exige a habilidade e a minúcia dos gestos precisos, e muita rapidez. Nesse *champ* (16 e 17 de janeiro de 85), as categorias 1A (amadores) e 2A (profissionais) concorreram separadamente em duas baterias de seis ou sete, em que cada um tinha um minuto para realizar sua rotina. "Rotina" ou "linha" é o conjunto de manobras. Para o *freestyle* usa-se mais "rotina", porque aí um tipo de manobra deve provavelmente se seguir a outro, a técnica precisa impõe uma maior disciplina dos movimentos. Uma linha consistente é aquela em que as manobras estão bem sintetizadas, isto é, em que uma segue a outra com fluidez e destreza. O júri atribui notas para esse minuto dos skatistas baseando-se numa rotina bem executada, na variedade das manobras e no estilo próprio. Na pista conta o

trabalho no *half* e no *bowl*. Lúcio Flávio, do Coquetel, é campeão de estilo livre, muitas vezes. No skate ele impressiona pela absoluta justeza: nem um segundo se perde na passagem de um a outro movimento — a linha flui perfeita. É o máximo brilho do estilo: rapidez *sur place*, a velocidade se produz na economia de movimentos. Outra modalidade é o *street*, que usa as rampas da rua, a calçada, o meio-fio. É o primeiro gesto possível nesse esporte: aproveitar imediatamente o relevo das ruas para andar de skate.

Nos *champs* há muito som. O skatista escolhe o som para andar. O início da música é mesmo o sinal para dar início à volta, como se anuncia ao microfone: "Ao som, pode começar." Assim o skatista corre um minuto com o som que ele escolheu, tanto em estilo quanto em pista. Campeonato de skate é então também muito som, o tempo todo. O skatista anda com som. A *jam session* é a maratona maciça de 20 minutos de som ininterrupto, no *bowl* ou no *banks*, em que os skatistas entram um de cada vez numa seqüência e andam até errar, com tempo máximo de um minuto. É muito som, sem parar, as pessoas em volta ouvindo e vendo as manobras. Rock, depression, pós-punk, new-wave — e é também o punk, e o hard-core. "Rise above. . . we're gonna rise above!" — grita o Henry da Black Flag. E o fanzine *Manifesto Punk* fala do A. S. A. — Agitadores Skatecores Anarquistas.

Em fins de 76, quando começaram a sair os primeiros discos nacionais do Clash, Vibrators, Stranglers, os skatistas do Rio estão se encontrando e dando início a uma série de contactos importantes. Na época, a pista era em Nova Iguaçu, aonde iam os *bowriders*, e os freestilistas treinavam no MAM e na quadra para estilo que havia no Cascadura Tênis Clube. Lúcio Flávio, Taitai e Edu em estilo livre, e Tatu, Magrinho, Cavalo, Falcon e Come-rato em pista, eram as figuras mais expressivas. Na Inglaterra, por essa época, o Movimento Punk estava surgindo com o Sex Pistols e outras bandas, como The Clash, The Damned, The Slits, The Runaways, Eddie and the Hot Rods, Subway Sect, The Vibrators, The Buzzcocks e Siouxsie and the Banshees, além de outras menores. Apareciam essas bandas na efervescência de um novo tipo de som, apoiado na intensidade da percussão e menos na harmonia, arranjos simples e vocal agressivo. Nova sobretudo era a atitude de recusa à filiação. O punk se retira da tradição do rock e nega qualquer continuidade. Isso certamente reverberou mil vezes pelos interesses de uma comercialização, pela adesão à moda, passando pela esperteza empresarial de McLaren (considerado por alguns "inventor" dos Sex Pistols; e até que ponto sua loja de roupas e adereços da onda Sex tramou, como dizem, aqueles acontecimentos — terá sido mais provavelmente um canal, um dos canais por onde passou uma força que se engendrava em outro lugar e que não se esgotava numa idéia "esperta" que vendia bem). Mas foi também desde o início, e num momento, um desejo de interferência, um agenciamento coletivo dessa potência que apareceu aqui e ali, na

arrogância do Jonny Rotten, em seu cabelo arrepiado, numa resistência a qualquer esquema, nas "anti-love songs" do Sex Pistols, ou na gravidade e consistência da Siouxsie no palco. E toda a platéia que os acompanha, que ouve esse som, que assume certas atitudes. Um movimento surgido nas classes de baixa renda, uma coisa de "deprived London street-kids".² Para se entender um pouco o que era esse surgimento do punk enquanto atitude no cenário do rock da época: na foto o "rock star Mick Jagger" ao lado da "princess Margareth" na Earl's Court (1976) e em 77, Windsor, "the Queen and Elton" (. . . John, outro rock star). Por essa época, durante o jubileu da rainha, "God Save the Queen" é grande sucesso no país: "God save the Queen / The fascist regime / It made you a moron / A potential H-bomb / God save the Queen / She ain't no human being / There's no future / In the English dreaming."* Os rockers viravam impérios, corporações multinacionais de som capitalizável. E as bandas de rock progressivo, como o Yes, o Queen, o Genesis, Rick Wakeman, faziam da música uma realização complicadíssima e cara, apoiada no uso do virtuosismo e no acúmulo cada vez maior de aparato técnico.

*The time is right for an aggressive infusion of life blood into rock*** (Coon, 1982: 14).

Música é para pegar e se fazer na hora. Rock não é só coisa de quem tem tempo e dinheiro para se tornar um virtuose e comprar aparelhagem sofisticada. E já nem é mais rock, é punk-rock. E em 81 se diria: é punk e é hard-core. Cada vez mais veloz no som e na intensidade.

Rio, meados de 77. Skatistas do Rio e de São Paulo se reúnem pela primeira vez num campeonato de estilo livre em SP. Primeiro lugar: Lúcio Flávio. Quando é inaugurada a pista de Campo Grande, em 1979, os contactos entre o pessoal de pista e o de estilo vão se tornando cada vez mais frequentes. Lúcio, Tatu, Magrinho e Cavalo andam juntos e começam a se ligar no mesmo tipo de som (Stranglers, Vibrators, Devo, Sex Pistols). Em 77 é o fim do Sex Pistols. E Sid Vicious, o baixista, morre em 79 de overdose de heroína, depois que é morta também sua namorada loura, a Nauseating Nancy. É quando as bandas todas começam a "se vender"; é aqui que cabem as acusações dos punks de hoje contra essas bandas de "Infiéis ao punk". É, em todo caso, a predominância de um desfile de tendências, um som na maior parte produzido como moda. Aqui se disse que o punk morreu.

* "Deus salve a Rainha / O regime fascista / Ele fez de você um idiota / Uma bomba-H em potencial / Deus salve a Rainha / Ela não é um ser humano / Não há futuro / No sonho inglês."

** "É o tempo certo para uma infusão agressiva de sangue novo no rock."

O segundo aparecimento do punk foi a explosão de centenas de bandas em todo o mundo. 1981. As bandas fazem um som mais rápido ainda que o punk, as músicas duram segundos. Cada vez mais hard. Esses punks já são contra aquele primeiro som que se fazia em 77, considerado antigo e já superado. O hard-core enxugou o rock de qualquer harmonia, tirou toda a música. A Exploited, banda escocesa, leva essa afirmação que vai ser incorporada como um lema punk, e que é o título de seu LP: *Punk's not dead*. Inglaterra, Holanda, França, Alemanha, Estados Unidos, Polônia, Tcheco-Eslováquia, União Soviética. E Finlândia, onde as bandas fazem um hard-core aceleradíssimo. Da cidade de Tampere: Kaaos, Riistetyt ("Explorados", ex-Cadgers), Bastards, Disaster, Konu-63 ("Sensação-63"); Rattus ("Ratos") de Viippula; Lama ("Doentes") de Helsínqui; Terveet Kadet ("Mãos Sádicas") de Tornio; Marionetti (da cidade de Lampaala) e uma banda nazi-skin que já acabou, a Tenavatuokio.

Muitas bandas, cada vez mais bandas. Até hoje, pelas notícias que se têm pelas cartas, elas estão atuando. Os fanzines estão sempre noticiando espetáculos, desavenças entre os membros, mudanças de formação, lançamentos de discos e coletâneas, tournées.

Na Alemanha: Bluttat, Bazzia B, Buttocks, Razors, Slimers, Daily Terror, O H L, Hamrohrer, Chaos Z, Honkas.

Na Jugoslávia: Wannskrokk, Liliedugg, Nasset's Passunter, Norske Budeirr (só de garotas), Rough Trade, Fade War, Hjertsirkt.

A Inglaterra novamente é um point importantíssimo para os punks. Porque quando se diz "bandas punks", se diz: platéia punk, punks, Movimento Punk. A Exploited aparece com *Punk's not dead, I believe in anarchy* e, mais recentemente, *I still believe in Anarchy, Fuck all mods, Sid Vicious was innocent*. UK Subs, Chron-Gen, Anti-Pasti, Vice Squad, Crass, GBH, One-Way System, Upstarts, Destroyers, Infa-riot, Uk Decay (em *A night for celebration*, os presidentes dos Estados Unidos e da União Soviética conversam sobre os despojos do mundo pós-guerra nuclear), Sisters of Mercy, Anti-nowhere league (lança um LP simultaneamente na Inglaterra e no bloco oriental: *Live in Yugoslavia*, primeiro play gravado num país da cortina de ferro).

E apareciam na Fluminense há pouco tempo duas bandas punks espanholas: Seminestra total e a banda de garotas Las Vulpas.

As bandas americanas fazem um hard-core considerado chocante. É a região da Costa Oeste, por volta de Los Angeles, e a Califórnia: Adolescents (*I hate children, No way, Kids of the black hole*), U.X.A., Circle Jerks (*Wild in the streets, Deny everything*), Simpletons, Dead Kennedys (*Too drunk to fuck*), Channel 3, MDC (*Millions of Dead Cops*), Red Cross (*Born innocent*), Bad Brains, Geza X, D.O.A., Really Red, Christian Lunch, Zero Boys, The Teen Iddles, Discharge, Youth Brigade, Necros, Wasted Youth, Minor Threat, S.O.A., Artificial Peace.

Na Califórnia muitas bandas são formadas por skatistas. Lá o skate é também via de acesso ao som e point para o Movimento: Black Flag, The Faction, Agent Orange, Code of Honour, Suicidal Tendencies, Screamin's Sirens. Revistas de skate, como *Thrasher* e *TWS*, trazem também muita informação sobre bandas. Foi assim que os garotos aqui do Rio foram conhecendo som, e sobretudo começaram a se interessar por um certo tipo de som, o punk. E começaram a acompanhar o itinerário dessas bandas e a se informar e a ouvir cada vez mais punk e hard-core.

"O Tatu foi o primeiro cara aqui do Rio que eu vi se dizer 'punk'" — me disse o Miltão. Por essa época, Magrinho, Lúcio, Cavalo e Tatu usavam um visual que tendia cada vez mais ao punk. As fotos do Campeonato de estilo livre em outubro de 81 no MAM mostram isso: as cores no skate dando lugar ao negro. Em agosto de 82 no clube Vale do Ipê, no "Skate Show" — exibição de estilo e pista —, muitos skatistas já estão visuais: couro, braceletes, bótons, pinos. Até que a rampa de grama em torno da pista de Campo Grande durante os treinos se enchesse então de jaquetas, coleiras, cintos, braceletes. Muitos skatistas já eram punks e nos campeonatos andavam ao som do hard-core.

É nessa época do segundo aparecimento do punk que o Movimento surge no Rio. Em 5 de fevereiro de 82 acontece o I Encontro Punk do Rio de Janeiro, na casa do Lúcio Punk Flávio na Tijuca. "Venha torto", dizia o convite. O som era Sex Pistols, Discharge, Exploited e muito hard-core. Essas pessoas que se encontram aí, que se conheciam da pista ou do subúrbio mesmo, reencontram-se nas festas seguintes. A segunda festa é na casa do China, em Santa Teresa, onde mais pessoas vão. O Movimento começa a independe do skate. O Encontro Punk dos Subúrbios do Rio em Rocha Miranda, novembro de 82, já mostra que existe um Movimento. No fim desse ano surge o Coquetel. Lúcio Punk Flávio (baterista e freetalista), Tatu (vocal e pista), Marreco (*streetskater* e baixo) e César 999, guitarrista que já tinha experiência de banda. O Coquetel estréia no Dancy Méier em 12 de dezembro de 1982. É uma noite importante: as bandas paulistas Lixomania e Psycóze tocam também, além da Descarga Suburbana e da Eutanásia. Punks de RJ e SP se encontram, vende-se o primeiro fanzine do Rio: *Manifesto Punk* nº 1.

Os punks passam a se encontrar na Cinelândia às sextas-feiras. Outros fanzines começam a aparecer. O Coquetel continua ensaiando, volta ao Dancy, se apresenta no Let it Be. Em 26 de maio de 83 acontece o Festival de Punk Rock no Circo Voador. São as bandas do Rio e São Paulo se apresentando e sobretudo é o contacto entre os punks que acompanham essas bandas. O Movimento já existe no Rio. Os punks de SP e JF já vêm para cá sabendo onde procurar os punks na cidade. Multiplicam-se os shows e as festas. E é o Coquetel a banda mais ativa, e é sobretudo em torno dela que o Movimento vai adquirindo força.

Acompanhar o Coquetel aos shows no Dancy, no Circo, no Western, nas festas. Ouvir o Coquetel no rádio. Vê-los se apresentar nos festivais como a banda punk de RJ. E mais: correr ao som do Coquetel, na pista a sua volta ter o som do Movimento.

Punks na Cinelândia. Seu point. Punks pelos subúrbios e se deslocando pela cidade.

Assim, o salão Royal Albert Hall abre suas portas luxuosas para as estranhas figuras de negro e cadeados. Setembro de 83 — show de Siouxsie and the Banshees. A Siouxsie que estava no 100 Club, no Roxy, com Jonhny Rotten, Sid Vicious (77/Inglaterra, primeiros sinais do punk). E em nada esse público de perfil aguçado e moicanos altíssimos fica distante da extrema elegância do salão. Seus vultos se recortam sobre os afrescos, eles caminham pelos tapetes e param em ângulos com os frisos. O vídeo que vemos mostra bem essa adequação inusitada — o apuro do visual mundano dos punks e a arte dos cristais nesse salão nobre. O antigo, a preservação — e os punks, o que de mais recente, o novíssimo. E era contudo um mesmo chique que eles mostravam ali, embora os punks obtivessem esses efeitos de luxo por meios tão diferentes — a proximidade se produzia nessa distância extrema. Atualmente, a banda Siouxsie and the Banshees incorporou muitos elementos que podem não ser imediatamente “punks” (uma “infiel”?). Siouxsie deflagra experiências como a cigana, a mulher, a bruxa. Aquela platéia de moicanos reconhecia contudo ali a sobriedade e o silêncio, e a violência das coisas punks.

NOTAS

1. Virilio, 1975: 41.
2. Coon, 1982: 60, 3.

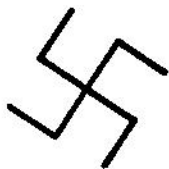
Festival de Rock de JF — 13 de agosto de 83. Coquetel no palco. O apresentador do festival interrompe a apresentação da banda. Tatu responde. Título possível: “Never trust a hippie”.

Atenção, por favor, tempo pra mim aqui, tempo pra mim. É o seguinte, agora é o seguinte, vou fazer esse movimento parar agora no momento. Todos com atenção, por favor, senão eu paro imediatamente isso. Eu não tô a fim de ficar dando porrada aqui e ficar compactuando com isso. Não tô a fim. Então vamos fazer o seguinte. Nem tô a fim que esse movimento acelere essa raiva, essa monstruosidade. Não tô a fim. Um momento, o seguinte, tem aqui muitas diferenças, a diferença mais acentuada que tem é a dos punks em relação a quem não é punk. Aqui tem muita gente, e como tem muita gente tá muito emboladinho, então eu preferia que os punks tivessem um lugar específico pra eles ficarem dançando desse jeito, por favor, senão a gente pára aqui agora, por favor. Porque eles são diferentes, vão ficar diferentes mesmo, então, por favor, eu vou pedir a todas as pessoas por favor, que se afastem e deixem o espaço pra eles aqui no meio só, tá bom? Que se afastem, é a maneira que tem, senão a gente vai ficar toda hora virando. . . Porque o cara interpreta mal e fica achando que eles estão brigando enquanto que não estão, e a pessoa que não tá habituada pensa que tá havendo briga. Aí de repente leva uma porrada à toa porque tá distraído. Então eu gostaria. . . é. . . que acontecesse isso por favor, senão eles não continuam, que eu não tô a fim de compactuar com isso, morou? Isso é verdade, então por favor, eu sou completamente de paz, morou? Por favor, eu queria que as pessoas todas se afastassem um pouco e deixassem esse meio aqui, porque senão. . . eu já vi várias más interpretações da dança, por favor, tá? Não tô aqui nessa, pelo amor de Deus.

Tatu: Querem separar a gente das pessoas normais, essa é a sociedade.

Deixa eu falar, deixa eu falar. É que tão muito estranhas as pessoas em relação às outras. Eu vi muita porrada aqui à toa, assim não dá. . .

(O som do baixo cobre a voz dele e só se ouvem uns berros abafados. Tatu anuncia a próxima música: “Sinta. Veja. Diga”.)



capítulo XIII

ISTO NÃO É UMA SUÁSTICA

Wattie é o vocalista da banda escocesa Exploited. Ele tem um moicano enorme, alfinete na orelha e usa suástica. Evidente na sua camisa, o emblema que produz tanto estranhamento e provoca mesmo acusações. Em 81 a Exploited entrou numa coletânea "Oi", que é o som dos skins, supostamente ligados ao National Front (movimento neofascista), tendo contudo negado qualquer relação política com eles. Por causa da suástica na camisa do Tatu, um show no Dancy Méier não pôde aparecer na TV. Sejam os pregos, o cabelo pontudo, até o corpo furado — mas não isso, tudo menos isso (horror e desconfiança). Mas os punks explicam num discurso muito claro: não o fascismo, mas "destrua o fascismo". Na camisa do Tatu a palavra "destrua" em cima e "fascismo" embaixo, e o símbolo é vazado por cortes em pedaços que contudo compõem ainda clara e distintamente uma suástica. Em suma, ela está lá para ser vista. No colete do Nelson uma bem vermelha, e só ela, nenhuma palavra. O discurso dos punks quebra o silêncio: "Diga não ao nazismo" — como aparece nos fanzines, e ainda muitas suásticas, por vezes cruzadas com um X, outras intactas e para onde uma seta se dirige ("destrua" é a ordem na base da seta). "Morte aos nazistas". "Nazi + punk fuck off".

Se é assim, por que elas estão em toda parte? E se há que ostentá-las, por que negá-las? A capa do fanzine *Descarga Suburbana* nº 2 traz uma suástica bem traçada que ocupa quase totalmente a página. Mas não se enganem, ainda que seja tudo bem confuso. Eis como vem no desenho:



Diante de algumas fotos de punks que eu tenho em que aparecem suásticas, o punk olha e aponta uma "contradição" — suástica não tem nada a ver com o punk (mas não são punks naquelas fotos? Afinal, eles não usam suástica?).

Multiplicam-se as negativas. Não é possível duvidar de suas palavras. E é também irrecusável a forma que se apresenta (braços recurvos caminham abominavelmente no sentido anti-horário), reconhecível em todo o planeta como um símbolo nazista. Não parece haver medida comum para isso, nenhuma perspectiva possível. É o que nos inquieta.

O que se passou aí, que gesto foi feito que pôs em funcionamento essa engrenagem complexa? De que operação se trata que tem como resultado esse problema? Vejamos: de um lado, o signo ostentado é o mais óbvio, o mais evidente. O símbolo que se conecta a nível das doutrinas com o nazismo, indubitavelmente. Mas essa ligação é negada no discurso: "Nós não somos nazistas." E a impregnação desse símbolo é tão forte, o vínculo da representação é tão investido socialmente que seria como dizer: "Isto não é uma suástica." *Les Deux mystères*. Pintura de Magritte em que aparece um cachimbo num quadro sobre um cavalete com a frase "*Ceci n'est pas une pipe*" e na parte superior um outro cachimbo bem maior e flutuando sem apoio. É Foucault¹ quem vai pensar através desse quadro e de um outro chamado *Ceci n'est pas une pipe*, a questão do espaço pictórico e elementos lingüísticos na pintura de Magritte onde, segundo ele, se problematiza a relação (tão complexa que quase não-relação) da pintura com seu título. Para os punks "isto não é uma suástica" seria uma negação do vínculo representativo enquanto signo-símbolo, o que equivaleria a dizer: "A suástica não representa o nazismo." Negação da correspondência inequívoca entre o que se mostra com uma forma e o que dizendo se nomeia. A princípio isso: inoculação de uma dificuldade no espaço mesmo da designação.


No caligrama questão é a da distribuição do escrito num espaço que já é o da forma, e de fazer entrar as linhas da forma na ordem lexical. Não é mais o branco da folha, as letras se organizam segundo as leis da forma e a forma fala, simultaneamente. O caligrama usa a letra como signo que figura num sintagma e como linha que se arruma no espaço e dá forma às coisas. O caligrama forma-palavra.

Et je fu
m
e
du
ta
bac
de
Zo NE
de "Fumées" — Guillaume Apollinaire

Diz com a forma, mostra e nomeia, um caligrama é para $\sqrt{\text{er}}$. E para funcionar enquanto um dispositivo de reproduzir-articular, o caligrama não deve dizer nada. Um *voyeur* e não um leitor. O sentido não pode ficar claro, senão os outros grafismos desaparecem. O caligrama quer funcionar a partir dessa acoplagem imagem-palavra e, para evitar a imagem pura e simples e a leitura pura e simples, seu recurso é não dizer. A despeito de produzir a forma de uma voluta de fumaça, da chuva ou de um cachimbo e justamente para produzi-la, o caligrama não quer, não pode formulá-la claramente no texto por estar muito preso nas malhas da forma e porque a clareza do discurso dissiparia a fumaça (a chuva, o cachimbo). "Por ardil ou impotência, pouco importa — o caligrama nunca fala e representa no mesmo momento. A coisa que é tanto vista quanto lida é silenciada na visão, oculta na leitura."²

Embaralhar o que diz com o que mostra para esconder um do outro. A suástica evidente na camisa e a negação de que seu uso naquele momento se liga ao discurso que ela representaria acoplam-se num caligrama provisório para um funcionamento que trabalha esse espaço entre o mostrar e o dizer — ostentar um símbolo/sustentar uma doutrina. Caligrama que se arma a cada pergunta minha para entender esse exercício, quando aparecem os comentários de força de negação variável ("é claro que não" e um mais raro "usamos para chocar") e se conectam com a evidência do símbolo. O que é obstada é a possibilidade de ligar a forma à palavra, o símbolo e a doutrina. Abole-se o lugar-comum para essa troca. Esse interstício é um lugar de ausência, de desaparecimento e não de possibilidade. O que está em jogo é a própria representação. A multiplicação das negativas no discurso diante da obviedade da figura aponta para um exercício específico nesses dois níveis. A operação que efetuou a evasão própria do caligrama determinou esse exercício. Os punks dão fuga à representação por um certo uso da figura e da palavra.

Imediatamente o símbolo é desinvestido de sua significação reconhecida e cristalizada, como que se esvazia. Não pode ser ostentado como bandeira. Isso já se dá com a violência; botas, fuzis, capacetes não dão lugar a nenhum discurso moral sobre a guerra, nem contra nem a favor. Isso

já se dá com o  de anarquismo que é uma assinatura punk e, embora

os punks se digam anarquistas, a negação se dá em outro nível: eles jamais exercitam qualquer preceito dessa posição, jamais os vi funcionar a partir dela. Disse-me um punk: "O punk não é anarquista, ele usa a anarquia, daí pró-anarquistas."

Situação de "caos ideológico", como já me disseram sobre os punks. Confusão caligramática — eu diria —, tática que se usa para que nada se transforme na simbologia das bandeiras e no texto da doutrina.

Ao negar uma evidência que toda a humanidade reconhece horrorizada, o discurso não quer ser professado, ele se denuncia como um bloco aglutinado que foge às vicissitudes do paradigma, à manipulação das interpretações. Como Barthes fala "*Je-t-aime*":

"*Je le répète hors de toute pertinence: il sort du langage, il divague, où?*"³

Onde? No lugar do puro proferimento. Sem escrúpulos e sem explicações, sempre verdadeiro, o discurso só se refere a si mesmo no momento e no tom em que é proferido, na oportunidade de seu funcionamento: é um performativo.⁴ Escapa à servilidade da significação (pelo menos é esse o seu desejo), adquire valor em sua realização no momento, trabalha com contra-signos, é uma frase em si bastante, uma anti-frase, uma holofrase. O discurso não passa do que diz: uma palavra após outra, em que o sentido existe sempre reversível nesse exercício.

Os punks não se reúnem para tirar posições e sanar incoerências. O discurso aparentemente prescritivo é uma receita que não dá para seguir. A confusão aqui é positividade enquanto pura atuação, o discurso é mais uma disponibilidade, como a simbologia, o som, o visual. Trabalham as palavras, desfiliam os emblemas, fazem-nos circular.

A palavra DESTRUA paira sem referência, é constantemente uma ordem, um aviso e uma ameaça. "*I wanna destroy*" diz a letra da Desespero. Quando o Coquetel toca no palco, a fúria do som abrevia as frases e só as exclamações aparecem, são violentos imperativos. Contudo, essa superaceleeração quase cegante dos enunciados, que parece apagar os componentes em prol do efeito resultante, inclui um desejo que os faz investir nesses signos e não em outros, para justamente obter esse efeito de destruição. A suástica estilizada parece mais aterradora. Mal traçada, ela já se denuncia, reconhecível, como é para toda a sociedade: símbolo de abominação universal que acorda o que a humanidade gostaria de esquecer, crimes contra o que de mais humano, ao mesmo tempo um mínimo irreduzível que se ultrapassado é o horror. Destruir o sistema: isso é unânime. O sistema é tudo aquilo que produz sofrimento com suas mentiras e enganos. Recobre uma extensão que quase inclui o planeta. E é no vago dessa noção que paradoxalmente o alvo da ira dos punks se delineia e se expressa num desejo incendiário que aponta para o uso desse tipo de signo.

A suástica é inassimilável. A moda pode adotar o negro, o cabelo arrepiado enquanto corte exótico, o couro e mesmo as correntes enquanto adorno. As butiques podem redesenhar as estamparias suburbanas, como a cobra e a onça que o punk usa. Mas é inimaginável a situação da mul-

* "Repito-o fora de toda pertinência; ele sai da linguagem, ele divaga, onde?"

tiplicação da suástica em broches ou collants numa vitrine. A suástica preserva sua aparição única e irrepitível porque sua propagação é temida e evitada. Ela é anti-moda por excelência. É assim que os punks aproveitam o vazio que imprimem à suástica enquanto puro símbolo do nazismo; usando-a pela carga explosiva que ela já traz só por ser uma suástica.

UMA ESTRATÉGIA FATAL

- *They make themselves up decorating and painting themselves.*
- *Decorate themselves?*
- *In Australia, in New Guinea, birds decorate their nest in red, blue and green.*
- *Yes, but, paint themselves?*
- *That too. Some even change color and appearance.*

"The wild celebration".

Entrevista com Frederic Rossif, em *Polysexuality*.

Excessivo ao contorno "natural" do rosto, o traço de lápis preto prolonga o olho para o lado. Ou é um risco quase vertical para a testa que refaz o desenho. A boca preta ou roxa sugere uma circulação maligna. A pele é branca sob esses tons arroxeados ou chamuscada (o sol do subúrbio não bronzeia). O cabelo é eriçado contra o caimento e a maciez, em torção quase à verticalidade. A tintura evita o brilho mas dá uma cintilação de fibra sintética como cabelo de boneca. O rosa, o azul e o verde não têm origem ou implantação possível, escapam à raiz por serem inviáveis para a espécie. Outra grave alteração do semblante são as sobrelhas oxigenadas, o rosto "perde" a expressão (quando ele exclama? já se interroga, se assusta?), da testa aos olhos um espaço liso sem mediação onde a ausência da marca desconcerta. O desenho impõe o seu esquema, desestabiliza as feições. É o transtorno desses lineamentos que compõem a figura humana, onde o colorido faz adivinhar uma saúde normal, uma capacidade reprodutiva, um nascimento, onde o feitio reconhecível faz prever todo um funcionamento. Não respeitar esses referenciais resultou numa imprevisibilidade para os olhos humanos que ali não (se) reconhecem. O moicano provoca muito espanto, também a cabeça completamente raspada. Marcar o corpo: tatuagens no braço ou antebraço (répteis, pássaros, armas). Furar o corpo: incisões fazem seu próprio relevo de fendas, trabalham a anatomia — interferir, modificar, negá-la como destino. Alfinetes enfiados no rosto e os pregos dos braceletes e cintos, os pinos pontiagudos. O couro não adere, é um invólucro resistente que arma além do feitio do corpo e com os pregos e os pinos produz uma outra pele. Pele de onça e couro de cobra nos tecidos dos vestidos e das camisas. Quando entra alguém para o Movimento, assiste-se a uma invasão progressiva desses adornos. A cada point o cara aparece com um bracelete, uma jaqueta, à medida que vai conhecendo o som, o grupo, procurando se ligar. Como Rosângela, por exemplo. Vinha com

capítulo XIV

TEMPO: RITMO, EXPERIMENTAÇÃO

Ethics are the aesthetics of the few... of the few... of the future.
Laurie Anderson (performance)

Estranha sensação de que nada vai a seu termo. Indefinidamente se adia o auge e o repouso que sobrevém depois dele. Uma tensão de constante suspense atravessa as ações do bando. Ao mesmo tempo em que nada se conclui, tudo acontece, e numa velocidade que por vezes o olhar não acompanha. Já a disposição para o encontro é esta: nenhum alvo, nenhum plano. Podemos sair ou ficar no point, ouvir som ou beber ou qualquer outra coisa. No mais, ficar ali pelas ruas ou no point mesmo. Na penumbra da praça onde algum segredo ainda os favorece, os punks agem os seus assuntos, os encontros são sempre produtivos no que concerne à troca de informações, notícias de shows e encontros. E não há nunca a intenção de esgotar qualquer questão: fala-se a esmo. Um assunto começa, interrompe-se a certa altura, depois é retomado ou não, as questões ficam por ali (para que talvez se "evaporem").¹ A intensidade vem da rapidez com que no point muitas coisas se dão ao mesmo tempo, mil situações são deflagradas e se mantêm ao longo da noite sustentando o encontro: um vaivém constante em pequenos grupos; os assuntos se organizando na formação instável desses grupos, o que não permite que se fechem e abre a possibilidade de retomada a qualquer momento; o fato de o bando se espalhar pela Lapa (a adega como interrupção da praça, o McDonald's se substituindo à adega na possibilidade de o point se formar em qualquer lugar) distribui as pessoas e lança na dispersão a comunicação e o movimento. Os objetos também se dispersam, em geral nunca ficam muito tempo com um dono, a tendência é circular pelo grupo. A operação "fazer rolo" coloca-os em permanente disponibilidade, e sua posse nunca é assunto encerrado: cada bôton que se tem vale não só em si mesmo mas como objeto potencial de permuta, na medida em que se deseja adquirir outros mais atuais de novas bandas ou de outras em que se está ligado no momento. Nessa velocidade, é impossível demorar-se numa questão e trabalhá-la com um punk: ele vai provavelmente levantar-se e começar outra coisa em outra região do point. Para seu movi-

mento incessante, várias interrupções são necessárias nas atividades que possibilitem as mudanças e os muitos começos de novas ações inconclusas, para que o encontro dure sem chegar a nenhum termo. Aprendi um novo tipo de olhar ao estar com eles, para percebê-los quando nunca "ficam" até um suposto final: um olhar rápido que não se fixa, uma vista d'olhos, um olhar que "erra" para acertar com essa sua esquivia. Assim vejo-os empreendedores de tarefas que querem durar, eles se subtraindo a qualquer termo possível que viesse parar o processo.

Nenhuma sensação de fracasso, nem a mais remota noção de que não deu certo. As reclamações de que "ninguém faz nada pelo Movimento" curiosamente acontecem após o que se poderia chamar de "sucessos", isto é, quando o show de um modo ou de outro aconteceu, quando o grupo está junto e as coisas se armam. Quando o Coquetel não tocou na festa do Engenho Novo, muita coisa já estava se passando: o pessoal saindo junto, se encontrando na festa, o Coquetel presente enquanto banda punk – e sobretudo a iminência de tocar, a ameaça adiada da efetivação e a fricção instigante que isso produz. Conduzir uma atividade nesse permanente quase, nesse transcurso estável de ímpeto para um termo que não se dá, não é expressão de nenhum fracasso, mas lugar de investimento do grupo, pois que aí se deseja a inconclusão.

E mesmo quando o Coquetel toca, as festas acontecem, há sempre a sensação de que tudo pode interromper-se a qualquer momento pela precariedade das condições (aparelhagem atrasa ou funciona mal, pessoas se atrasam ou não vão, alguém pode se recusar a qualquer momento a participar da banda, ou o lugar "sujou" e é preciso sair correndo). Situação imposta pelos percalços da falta de dinheiro e oportunidades, usada pelo grupo em seu exercício, e assim desejada, provocada. Para que nada se feche, repouse e se acalme: reclamar do Movimento quando tudo parece estar correndo bem (como depois daquela festa em Campo Grande), acordar antes das 5 da manhã em pleno subúrbio e sair quando está escuro e perigoso pela rua. É preciso que tudo se exaspere e se produza uma tensão que instigue o grupo à ação. O auge resolve os processos por esgotamento, sobrevivendo a calma. Impedir essa consumação definitiva é um desafio a um desenvolvimento "normal" dos eventos e um mecanismo de produção da tensão sob a qual age o bando.

Bateson fala em "características autocorretoras";² referindo-se à peculiaridade das atividades na ilha de Bali de evitarem o auge, permanecendo no que ele chamou "steady state". É o "flirt" entre mãe e filho: ela o excita demoradamente em seu colo mas quando a criança a procura quase chegando a um clímax, sua atenção divaga, impedindo que aquelas sensações se resolvam e se ponha fim à exaltação do desejo. É também a música em Bali, que se apóia numa pura progressão formal, numa duração. As modificações de intensidade não crescem para um clímax como na música oci-

dental, em que um acorde repousa no outro, mas se mantém num estado estável. A interferência no relevo é um exemplo físico desse prolongamento infinito da intensidade constante. A vila Bajoeng Gede é cercada por uma vala. Na guerra, a técnica de impedir o acesso às vilas, adiando assim a efetivação do combate, é uma prática de interrupção, não para que cessem as hostilidades, mas para que o estado de guerra permaneça. As técnicas formais de influência social como a oratória não existem em Bali por não ser possível entreter um público por muito tempo "porque em tais circunstâncias a atenção da vítima divaga rapidamente".³ É por essa velocidade de retardo, essa rápida divagação, que operam esses mecanismos que podem ser chamados "corretores", como faz Bateson, se o que eles corrigem não assumir o peso de um destino inexorável de qualquer ação. O que arrisca assomar e é efetivamente conjurado não é um aspecto mais fundamental que a interrupção no que toca às ações humanas, isto é, o fechamento dos processos não é mais verdadeiro que a sua evitação, é uma armação tanto quanto, embora seja uma constante ameaça, e assombre desde o início. É claro que o termo dos processos pode irromper a qualquer momento, mas a afirmação inversa também é verdadeira: de que um "steady state" sempre pode impor-se aos processos conclusivos. Não atribuir ao estado estável a condição de alternativa à esquimogênese,⁴ mas vê-lo como uma situação que adquire consistência em si mesma e define seus próprios modos de realização. Na arte de contar histórias, em que o discurso é em geral contínuo, em Bali o narrador não começa e vai até o fim, ele faz uma pausa entre frases e espera que a audiência faça alguma pergunta. Ele responde então à pergunta e só aí retoma a história.

Experimentação com a velocidade, trata-se desde o início de uma certa maneira de manipular as tarefas e o tempo, da elaboração de um ritmo. Entre os punks fica claro que essa técnica produz certos efeitos positivos, como a tensão que parece ter a função de preparar o grupo constantemente inapreensível, que escapa a qualquer olhar que não "erre" com eles, numa prática de fuga que os faz assim imperceptíveis. Em Bali, essa ênfase na performance em detrimento de se atingir um objetivo pode ser ligada a uma sorte de "estetismo radical"⁵ entre os balineses. Por exemplo, o uso da etiqueta: quando eles agem sob regras formais estritas, não estão valorizando nenhuma obrigação moral ou agindo para conseguir prestígio ou merecer amor ou respeito, mas estão numa celebração da beleza, numa sorte de estética da existência.

*"Instead of deferred purpose there is an immediate and immanent satisfaction in performing beautifully, with everybody else, that which it is correct to perform in each particular context."*⁶

*"Em vez de um propósito protelado, há a satisfação imanente e imediata de realizar

O clímax que vem interromper a intensidade contínua do estado estável é uma medida extrínseca ao processo. E essa satisfação que não vem pela busca de um alvo é uma realização no plano do desejo, em nenhuma dimensão que lhe seja suplementar. Porque existe "uma alegria imanente ao desejo",⁷ consistente em si mesma, que não depende de nenhuma intervenção exterior que lhe preencha qualquer suposta falta. O amor cortês na Idade Média funciona pelo adiamento ao infinito do prazer enquanto medida exterior e pela celebração do desejo como processo capaz de distribuir as intensidades, quando o prazer-descarga não vem obstar seu fluxo contínuo. Isso: uma distribuição das intensidades, numa economia de oferecimento e recusa, um certo tratamento que se lhes imprime. Assim a perversão polimorfa⁸ em que o investimento libidinal recai numa multiplicidade de potências eróticas, erotismos singulares contra a preponderância genital onde o clímax do orgasmo interrompe a intensidade do desejo.

O desejo é um processo sem fim. A experimentação com o estado estável trabalha esse investimento na duração. São *plateaux*⁹ de intensidade contínua que jamais tendem a um ponto culminante mas comunicam entre si suas intensidades, simultaneamente, infinitamente. Esse tempo punk em que nada se conclui e tudo se realiza num transcurso constante e suficiente é um funcionamento por *plateau* em que não se trata de fracasso em atingir os auge, mas de um desejo de agir na duração. Nisso trabalham diretamente as condições desfavoráveis que lhes são impostas por uma posição econômico-social, usam a precariedade como estilo de realização. A ponto de essa imposição não ser nem anterior nem determinante, mas uma engrenagem para esse exercício.

As bandas punks mudam de formação muitas vezes, e mesmo se formam a partir dessa oscilação. Alguns desistem, outros os substituem, ou se troca de posição na banda. Por exemplo, na *Desgaste Mental* (ex-*Pró-Anarquistas*), o *Vietnã* assume o baixo, depois o vocal, ou às vezes a formação fixa só inclui o *Vampiro*. Nos shows, muitas vezes alguém de fora assume a guitarra porque a banda está desfalcada (não esperava tocar naquela noite ou o músico não veio) ou, na falta do vocalista, o baixo ou a guitarra pega o vocal. Essa situação no palco participa para produzir um clima geral de confusão nos shows punks. Já o tipo de som percussivo, não-harmônico, repetitivo, parece a ponto de resvalar, parece soar a esmo, fora de controle. E contudo as coisas estão mesmo arrançadas para soar assim. É freqüente, por exemplo, que as apreciações dos shows punks por parte de pessoas de fora sejam em termos de apontar quem toca melhor, ou a música em que havia uma sombra de harmonia. Mas o que os punks fazem

belamente, com todos os demais, o que é correto realizar em cada contexto particular."

é uma anti-música, como eles mesmos dizem, que não quer agradar por uma fluidez, mas agastar pelo atrito. O som range, mas controladamente. Existe um arranjo musical que elaborou e coordenou esses rangidos e que, ao mesmo tempo, também em virtude de uma precariedade de recursos, naquele momento era o único possível. Está tudo preparado para que nada flua, para que nada seja fácil. O som não é para se curtir, mas para incitar o bando à ação, provocar por exemplo aquela violenta dança de guerra. O Coquetel tem algumas músicas mais longas, mais elaboradas, mas de um modo geral o som punk tende ao mínimo de música, à exasperação total que é o *hard-core*. São as músicas rapidíssimas que acabam mal começam e quase não deixam rastro na memória de quem ouve, estão sempre a ponto de não terem ocorrido. Tudo escapa, inconcluso, suspenso, tudo desorienta quem assiste a um show punk esperando um desenvolvimento que flua dos primeiros acordes aos aplausos. A platéia não vai oferecer sua atenção para o começo do show e aplaudir no final. Os punks circulam o tempo todo do show e chegam em vários momentos. Sua forma de participação não é a escuta atenta e a homenagem. A platéia produz o show com a banda: eles cantam, pedem músicas, sobem no palco, e sobretudo se apresentam enquanto platéia dessas bandas, para quem está endereçado aquele som. Então dançam e circulam sem parar enquanto outros estão chegando, em várias horas diferentes, e no palco o som atritante que parece que ainda não sincronizou. É talvez uma preparação infinita, mas é isso, já começou, isto é, está começando e vai ficar começando até o "final".

*Has it started yet?*¹⁰ Nas cerimônias entre os índios da reserva de Warm Springs, os brancos têm dificuldade em perceber se o que foram lá para ver já começou; acham que nada aconteceu enquanto lá ficaram; não sabem quando deveriam ir embora; têm sempre a impressão de que tudo aconteceu quando já tinham ido. "Indian time": as atividades simplesmente transcorrem, sem nenhum alvo específico. Na "war dancing", por exemplo, não só a assistência pode chegar a qualquer momento, mas mesmo os participantes podem começar a dançar no meio da atividade. Pode-se começar a dançar com um único tambor, embora a forma seja sete tambores, sete canções, dançarinos em série/homem e série/mulher que nunca se realiza. Parece que eles se preparam indefinidamente para algo que nunca chega a acontecer. A incompletude sem dúvida não é defeito: é na preparação que tudo se realiza. E os *araweté* relutam em começar qualquer coisa, deixam tudo para a última hora. Nunca há deliberações coletivas claras de engajamento numa tarefa, que marcariam o começo da ação. Qualquer ato inaugurador se propaga por puro contágio, em que os outros passam a aderir à iniciativa por sua conta. Se um grupo de mulheres se põe a torrar milho, várias outras, vendo-as, começam a fazê-lo; se um homem, por acaso, vê outro fabricando flechas, resolve fabricar também e logo todos os outros estão fazendo flechas. A idéia simplesmente se espalha, e se o resul-

tado é a atividade coletiva, a iniciativa é singular e casual. A relutância em iniciar de uma vez por todas uma tarefa é uma prática de "adiar-desviar"¹¹ que mostra a vontade de ocultar, negar que há concerto coletivo. Sua resistência em legitimar o corpo social, estratégia *araweté* para evitar a semelhança entre todos e estabelecer o máximo de diferença. Técnica de elaboração do tempo, aqui também uma questão de velocidade, de conduta.

E não só nos shows, mas nas festas punks, a concretude da festa em si faz parte de algo mais fundamental, que é o encontro de todos, e a preparação e as despedidas sempre são mais longas e mais cheias de aventura. A festa e o show acontecem portanto no mesmo ritmo desses encontros, feitos ali alvos provisórios que podem ou não ter lugar. Em Campo Grande, a festa mesmo, isto é, o período em que houve dança e bebidas, durou muito pouco. Mas houve a viagem no trem, e a madrugada insone e exaustiva até que nos despedíssemos. O ritual é uma "confrontação de relance";¹² um dos momentos desse estado estável e não onde ele se resolve.

Estar com os punks exige um desempenho alerta, atenção sempre acesa, prontidão de resposta. Jamais é a atitude de se deixar quieta, olhando os ou pensando. Qualquer pausa mais distraída, qualquer suspeita de profundidade é logo olhada como algum "problema" ou "doença". Ficar ali é engajar-se nessa atividade incessante, nesse deslizamento contínuo e superficial. Essa permanente exaltação mantém-se também por um modo peculiar com que as coisas são ditas, que está a um tempo no tom de voz, no olhar, na construção das frases. É uma impostação desafiadora que quer tirar do outro qualquer ponto de apoio na conversação, jogando-o na irrefreência. É frequente que, com um riso-entre-dentes e uma distração ocasional, o punk sutilmente se desinteresse do que se está falando. Sem nenhuma agressão mais evidente, ele simplesmente não se solidariza. É a complacência mínima para que se estabeleça um diálogo que eles negam ao interlocutor. Não com todos eles, com alguns mais que com outros, de toda forma esse é o clima dos encontros. Eles ouvem com uma atenção maldosa em que não se sabe o que esperar deles. Como num constante sobressalto por um perigo que os ameaçasse — corrosivos, desconfiados.

"Aí não é mole não" — é o que dizem muito. Essa é uma gíria antiga e sempre característica das classes mais baixas. Já ouvi muito essa expressão em ônibus e pela rua, mas entre os punks ela adquire uma vivacidade de valor tático importante. Em primeiro lugar, por essa inatualidade, quando soa ela produz imediatamente um estranhamento, e é desconfortável e engraçada, mesmo para os punks que a usam constantemente. Sobretudo, ela permite um afastamento, uma apreciação de fora da situação. Mas não por algum princípio que se queira impor ao interlocutor, por algum interesse especial na conversa que se deseje manipular, mas por uma ausência mesmo. Com isso o assunto não se fecha, por não haver nenhum acordo e nenhuma divergência. É uma manobra de fuga, escapulida sutil e picante.

É a *finesse* punk para desconcertar os outros suspendendo qualquer pronunciamento e diluindo o assunto. Isso tem o efeito de impedir que alguma solidariedade se defina e mantém uma tensão difusa, ilocalizável. "Quase estranhos, quase amigos."¹³ Não se gera a profundidade da confiança, não há nunca o lugar para o confronto das histórias de vida. A ocasião é sempre o debate das questões comuns (som, shows, skate) na pura superfície do momento, e nenhum assunto pessoal tem o poder de irromper e se impor ao bando. Porque ali é outra coisa que se arma, e o esforço que se faz para manter essa situação não é maior do que o que se faria para evitá-la. Tanto quanto a "descontração", ela é artificiosa e não mais que as demonstrações ditas espontâneas de subjetividade. Um estranhamento bem-humorado inviabiliza a intimidade e favorece o confronto do momento. Conhecer alguém não é mergulhar em sua biografia, mas interagir com ele no bando, circular os temas de interesse comum. E se o controle dessa situação pode dar a impressão de um receio de "mistep",¹⁴ é por seu funcionamento mesmo se apoiar nessa iminência de que tudo desarme.

Esses micro-mecanismos conjuratórios acionados preservam o bando dos confrontos pessoalizantes que os subtraíam ao puro exercício na superfície, dos auges que poriam fim aos processos, das conclusões que viriam talvez fazê-los professar alguma opinião, sustentar um discurso, organizar-se enquanto grupo discernível e classificável. O efeito estético total dessa tensão é decepcionante para o olhar que procura um momento de acontecerem as coisas, etapas discerníveis e objetivos atingidos. Esse desconcerto no mínimo levanta uma dúvida sobre o estilo das sociedades ocidentais de conceber a ação efetiva e circunscrever a possibilidade de produção às ações organizadas que se apóiam na coerência ética e estética do começo-meio-fim. O que os punks pensam, acham disso ou daquilo? Impossível responder essa pergunta sem apontar para muitas direções. E o que eles fazem? É preciso descrever menos como se engajam nas atividades do que como conseguem livrar-se delas, e quando se olha não estão mais lá.

NOTAS

1. Geertz, 1978: 269.
2. Bateson, 1972: 127.
3. Bateson, 1972: 114.
4. No artigo citado, Bateson mostra como o modelo da esquimogênese, que ele usara com a sociedade Iatmul, é inadequado para se entender a sociedade balinesa.
5. Geertz, 1978: 266.
6. Bateson, 1972: 117.
7. Deleuze e Guattari, 1980: 192.
8. Freud, 1977: vol. VII, p. 196; Lyotard, 1977: 244.
9. Bateson (1972) menciona e Deleuze (1980) elabora o conceito de *plateau*.

10. Philips, 1974: 94.
11. Viveiros de Castro, 1984: 276.
12. Geertz, 1978: 268.
13. *Ibid.*, 1978: 265.
14. Bateson, 1972: 120. Também Geertz fala de um "*faux pas*" (1978, p. 269). Ele coloca como um temor de que os "aspectos criaturais" se imponham por serem fundamentais, pois toda cultura lidaria com a "espontaneidade", a "vulnerabilidade" e a "personalidade".

capítulo XVI

O FIM

As luzes da rua são riscos sobre o fundo negro nessa foto que bati no point: o punk à frente e um plano da Cinelândia, semi-longe (era inverno de 1983), entre eles muito espaço de escuridão que faz o tom da foto. Velocidade de captação da câmera: entrada de luz, raptos de imagem. Foi nesse átimo de transmissão que se apanhou de surpresa a rapidez veicular que nesses encontros era a ação do bando. O poste cinza sob a própria luz bem nítido e tomeado, Roger encostado, caveira na camisa, uma manga arregaçada, fuma, olha sério e enviesado. Em torno o que se passava, onde estávamos: sobre a noite escura as luzes da cidade, os letreiros do cinema e do bar, vagos vultos na confusão da esquina. E o que a velocidade da fotografia transformou em visão de viagem: a paisagem transtornada, a absorção pela lente denunciou o movimento e para quem vê são manchas em velocidade. Sobretudo com o automóvel que passava, transpondo no momento a foto, os muitos pontos da luz do farol viraram um risco vermelho ao longo como rastro, fazendo o percurso do carro. No súbito daquele encontro das duas velocidades: da câmera que capta, do veículo que passa, e a aceleração que surge nessa linearidade, do ponto que vira risco, da transformação do ponto em linha. "*Plus de points, tout devient raie.*"¹ As altas velocidades dissolvem as imagens na sucessão vertiginosa dos fotogramas do cinema, da paisagem na tela do pára-brisa, na janela do trem. É o deslocamento rápido: levar, transmitir, veicular cada vez mais aceleradamente. As vias são riscos que permitem que se transponham os lugares e se viva no tempo dessa transposição, preparam o relevo para o veículo: a estrada para o automóvel, a ferrovia que é a "linha" do trem. "*La vitesse transforme le point em ligne.*"² O trabalho de uma máquina-de-guerra perturba a estabilidade do ponto, perfura as cristalizações e traça uma linha de fuga.

* "Não há mais pontos, tudo vira risco."

** "A velocidade transforma o ponto em linha."

Exercício de bandos e maltas, ou gangues no campo urbano, que acionam mecanismos para baldar a hierarquia, a previsibilidade, o discurso autoritário – transtorno, desestabilização. Resistência e subversão nessa *vitesse* enquanto ela pode se exercer nesse *autrement* onde a consistência se adensa no movimento, na passagem (trajeto nômade, *flânerie* com os punks pela cidade), e os pontos não existem senão para serem transpostos – e na aceleração se arriscam, se precipitam em linha.

Se vejo essa foto, mais de um ano depois, e a tenho diante de mim em seu terrível poder de autenticação, sua força verificativa do "isto foi",³ como fazer para que não seja um *souvenir*? Para que não seja uma foto privada, um retrato, como nos tempos heróicos da fotografia em que a relação com a memória salvava a aura e acentuava a pausa que a aceleração do cinema viria a suprimir. Se o que incita na fotografia joga em termos do amor e da morte: "*c'est très romantique*".⁴ *Trop romantique*: como fazer para não legendar as imagens, para que a foto seja tomada impuramente no seu poder de multiplicar as situações até torná-las disponíveis, não mais testemunhas de algum tempo mas deslocadas no tempo, não lembranças genuínas reativadas pela memória, mas imagens inautênticas a qualquer momento acionáveis. Justo uma imagem.⁵

Março de 84. Divulgou-se no point uma promoção em que estavam envolvidas algumas pessoas que também apareciam por lá. Era o que chamaram Rio-Wave, uma noite de som e dança new-wave na boate Escargot, em Ipanema. Os convites eram limitados porque a boate era pequena e houve uma grande procura, não sendo fácil consegui-los. Os punks não só estavam interessados como também essa realização, num certo nível, passava por eles. Ao mesmo tempo era um evento aberto, bem-divulgado, e havia a expectativa mesmo de que as pessoas do point chamassem amigos de fora. Não que o grupo como um todo estivesse promovendo o evento, mas muitos comentários se fizeram ali no point e no dia muitos punks estavam presentes. "New-wave" é uma denominação algo vaga, podendo ser mais bem compreendida pelos contextos em que é usada. No point se fala em new-wave como a morte do punk. Sabe-se que o fim de muitas bandas punks é virar new-wave, e é o que se denuncia nos fanzines como "infiéis ao punk". E é essa onda que dá cabo do Movimento, como aconteceu em 77 com o fim do Sex Pistols, as bandas se transformando e o fim do Movimento. Depois, o reaparecimento do punk com um som muito mais violento e a afirmação que já trazia em si uma destruição: "*Punk's not dead.*" Assim, ouvi muito esse termo no point como uma ameaça que trabalhava contra o punk, um som alienado dos vendidos pro sistema.

Acontecendo paralela e simultaneamente ao som punk que crescia no Movimento aqui na cidade e começava a se expandir fora dele, o som new-wave já era o som que as gravadoras compravam e que tocava nas rá-

dios. Esse tipo de som inundou o Rio de Janeiro e foi com ele (fora algumas reminiscências flash-back de antigos rocks) que o rock se reativou na cidade, em inícios de 82, com o aparecimento de muitas e muitas novas bandas e o reaparecimento de algumas antigas. Produzida pelas gravadoras provavelmente, mas não só por elas, essa situação abriu as casas de espetáculos para o rock, e até para os punks, embora para estes talvez só uma pequena fresta. Mas só haver um cenário de rock na cidade alimentava o Movimento e mesmo os percalços ao se procurar um lugar para tocar ou ouvir um som provocava os punks e os impelia. Não que esse recrudescimento do rock fosse determinante para o Movimento, porque eram outras as coisas que produziam o punk, digamos que ele estava contudo presente nesse momento. E esse termo vago "new-wave" aqui adquire um sentido estrito: neste caso, new-wave é um tipo de som simples, de fácil assimilação, sobretudo dançável e com letras formalmente pouco elaboradas sobre temas leves, quotidianos e muitas "love-songs". O visual também é importante definidor: roupas coloridas, leves e brilhantes, e uma tendência a resgatar os figurinos dos anos 50 e 60 que vem a coincidir não sem certo lucro com uma atual moda de bazar na cidade, e que é levada a extremo pelo estilo musical rockabilly, que faz inclusive o rock dos anos 50. No palco a banda new-wave é o riso, a alegria fácil, muito backing vocal, em geral de meninas, muita coreografia e visual belo e brilhante. Assim a maioria das bandas do Rio, e bandas como B-52s, Missing Persons, Go-Go's. Isso uma definição local do termo, embora muitos punks chamem de new-wave tudo o que não é punk, mesmo um som que mantenha clara relação com ele, na força percussiva, na gravidade e no pessimismo hiperativo, como o das bandas Joy Division, New Order, Bauhaus, Tears for Fears, PIL e outras que têm momentos de proximidade com o punk. É contudo difícil precisar o itinerário dessas bandas, sobretudo porque elas chegam aqui em momentos diversos de seu provável surgimento nos países de origem, e então são conhecidas e incorporadas, adquirindo uma outra e nova posição. A informação que circula no point acerca desse som não especificamente punk vem via o circuito de troca com as pessoas que se encontram nos vídeos e danceterias, que são as que ouvem som na cidade. De toda forma, muitas dessas bandas podem ser definidas a partir de um distanciamento maior ou menor em relação ao punk. E não só porque mesmo os punks colocam assim, mas pela importância que o Movimento Punk tem internacionalmente ao produzir, sempre que surge, grandes mudanças na música-rock, resgatando uma sua carga agressiva e inovadora e, como já se mostrou historicamente, revolucionária. Como me disse um punk sobre o Joy Division: "É cinco graus do punk." O Joy é isso mesmo, um pequeno desvio do punk onde a gravidade do negro e a radicalidade do protesto persistem num som mais elaborado, em letras sofisticadas, produzindo nesse deslocamento um ângulo agudíssimo de cinco graus.

Nesse sentido então, a new-wave é a despreocupação e a diversão, numa ausência total de questionamento, ao aproveitar imediatamente tudo o que a sociedade investe e divulga, sendo a música do consumo por excelência. Veremos que é esse seu caráter de hiper-permeabilidade que permite defini-la também em seu uso mais geral. De toda forma, era esse o som que tocava na Rio-Wave onde muitos punks foram dançar, salvo o pessoal do subúrbio mesmo. Deles só estavam lá o Vampiro e o Nelson, que conseguiram entrar sem convite.

Os punks estavam sem visual, com camisas de bandas new-wave, um deles com uma camiseta do Police (os caras dessa banda, completamente louros e sadios, brancos e bem-sucedidos, agressividade cuidadosamente produzida para divulgação). No mapa geográfico esse foi um pulo: Campo Grande, São João de Meriti, Lapa, Méier, Piedade, Tijuca, Niterói... Ipanema. É certo que Vampiro e Nelson não dançaram, só quando eventualmente aparecia um som punk. As pessoas da boate estavam bastante coloridas, os trajes em moda, laços, bolsas e brincos. Os punks não aprontaram nenhuma confusão, e dessa vez não havia nenhum visual perturbador: sentados nas mesinhas bebendo ou vendo os vídeos ou dançando. Dançando: eu vi pela primeira vez os punks dançando. Não as investidas de sua dança-luta, mas dança mesmo, com passos e balanço, ao som da música. Olhando a camisa preta do Nelson, com nomes de bandas punks e a referência ao grande encontro punk no Sesc da Pompéia (e a inquietude dele e do Vampiro, indóceis e um pouco perplexos), eu queria compreender o que se passava.

Agosto de 84. Decido conhecer o lugar aonde os punks estão indo agora, uma danceteria na Lagoa de nome já conhecido, agora transformada em ponto de encontro dos new-waves da cidade (o termo também se atribui a pessoas que seguem essa moda): o Papagaio's, chamado pelos frequentadores de "Papa-Wave". Lá as pessoas desfilam de acordo com o estilo de suas bandas preferidas: new-wave, new-romantic, rockabilly, etc. Os cortes de cabelo, as roupas, e mesmo um certo ar, e a maneira de dançar cada tipo de som - tudo cuidadosamente copiado. Vários monitores mostram os vídeos dessas bandas enquanto rola o som. Ali encontrei a Aranha de saia esvoaçante e detalhe de gola com um topete rockabilly (muitos traziam esse topete que a Stray Cats enverga como penteado oficial, inclusive B-52 é um penteado em voga nos anos 50, bem alto e em camadas de bolo, que as garotas da banda revivem em alguns de seus figurinos). Eu lhe disse que "não acreditava no que via", mas ela replicou que uma noite dessas viria de punk, e me pediu emprestadas as ligas. Era assim que as pessoas davam entrada no lugar: "notavelmente característicos".⁶ A situação transparecia essas extravagâncias metropolitanas dos encontros breves, dos con-

tactos repentinos da vida urbana em que se quer portanto aparecer oportunamente, adotando "as peculiaridades mais tendenciosas",⁷ características da diversificação dos serviços de uma cidade que gera a diferenciação das necessidades do público consumidor e consequentemente acentua as diferenças pessoais. Nesse caso, essa adoção de uma diferença já surge inserida na moda e é desde o início uma adesão, a composição de um quadro homogêneo em que segmentos inteiros de todos iguais deixam bem claro que há um modelo e um esforço de copiar que a prática do "intéressement"⁸ das mídias cria, alimenta e dá as instruções de como realizar.

As pessoas surgiam cada vez mais iguais. Até, por exemplo, como vi em outras idas lá, toda uma turma difusa e identificável vestindo o branco-e-preto em blusas, calças e vestidos bicolors, e cabelo curtíssimo para as moças também, e os cortes irregulares com rabichos e camadas rentes que desenham o couro cabeludo (e se podia lá mesmo no Papagaio's, com o cabeleireiro especializado, obter um corte new-wave). "Nas danceterias, o visual é rebelde com reflexos e muita mousse" (*O Globo*, 4/11/84). E ainda: "O clima pós-punk tem laterais cortadas e raspadas em camadas." "Em clima da moda, fica esportivo mas requintado, sem nenhuma agressão visual tão ao gosto da geração do rock." E os adornos de plástico colorido, o imenso "boom" dos brincos nas butikues e camelôs. E lá no Papagaio's essa homogeneização fazia tudo reverberar num nível "uniformemente plano e fosco"⁹ por um exercício já previsto com o artifício em que ficava clara a operação de imitar, reproduzir. Uma atitude clara de obediência à moda que as mídias produziam. A continuidade total entre o que se lançava no vídeo e o que se imitava na pista era o curso normal daquelas noites e de que não podia provir nenhuma interferência que viesse alterá-lo (era pagar, entrar, beber, dançar, ir embora). O contrário do que eu via no point como uma relação punk com o artifício em que a pura simulação bania essa questão cópia/modelo e o visual se articulava com toda uma posição política e com ela produzia efeitos de interferência — exercício de resistência, desobediência, contra-ataque. Mas ali na "danceteria" uma "atitude blasé"¹⁰ desmentia o brilho dos tecidos e das tinturas importadas (para cabelo e laváveis). Como Simmel coloca (e ali me parecia tão oportuno assinalar), a impessoalidade da vida urbana convive com uma subjetividade exageradamente acentuada que se expressa na atitude blasé. A quantidade imensa de solicitações da vida nas cidades pela hipertrofia da cultura objetiva (cada vez mais informação e opções, disponibilidades para quem pode comprar: os discos, os vídeos, mais e mais e mais) excita os nervos em seu mais alto grau por um tempo tão longo que eles param completamente de reagir. Era essa situação de apatia que varava aqueles consumidores de som e imagem "pós-modernos", que não faziam nada senão estender a mão para assimilar a moda que eles podiam comprar. Se havia ali alguma saída dessa uniformidade (e decerto havia, porque sempre há), era tão exi-

gua que não aparecia, completamente entulhada pela força que expunha mesmo o estranho ao desfile das tendências.

Os punks esperavam ansiosamente que se colocasse a fita do Dead Kennedys, o que só acontecia às 5h da manhã. Enquanto isso eles dançavam com os outros aquele som. E quando tocava então Dead Kennedys, as pessoas presentes dançavam muito bem o punk, ou melhor, à moda punk, porque ali o punk era um entre outros estilos "on parade". O "pós-moderno" já inclui essa conversão do punk a esse estilismo. O termo "pós-moderno" tornou-se então a expressão desse conjunto de atitudes deliberadamente "ousadas", na roupa, no cabelo, da adoção de certas bandas como preferidas, na escolha de um lugar para dançar, na preocupação constante com a atualização em sintonia com as "últimas" em Nova York ou Nova Jersey. O "pós-moderno" não explodiu de repente, ele vem sendo preparado em São Paulo e mesmo no Rio há algum tempo, mas há momentos de claro aparecimento, e a proliferação das danceterias, recente na cidade, está entre os indicadores desse fenômeno (Papagaio's, Mistura Fina, Mamute, Mamão com Açúcar, Crepúsculo de Cubatão...). Ali no Papagaio's nenhum gesto parecia fugir do padrão esperado que o visual de cada um já anunciava, nenhum outro gesto tinha condições de ser veiculado. Ali se mostrava uma situação talvez mesmo experimentalmente constatável de diminuição de responsividade, guardando algumas características do que, ao se ressaltar o caráter estritamente episódico, pode-se chamar de "tipo metropolitano de individualidade".¹¹

Viria a compreender pouco tempo depois o que é paradoxalmente preciso nessa indefinição do termo "new-wave". Quando em shows a que fui em seguida, vi o longo traço negro do olho das punkas, a roupa preta, o roxo e o couro usados como moda. O estranho como exótico, o negro como figurino. Não era mais o new-wave feliz e frívolo (a cor e o brilho, a imagem visual fútil e bela), era a severidade punk que aprendera a ver realizar-se na prática de gangue daquele grupo que eu via "adotada", sem produzir nenhuma interferência, mas completamente adaptada como a resposta adequada ao momento. Nas butikues toda a legião dos bichos em tecidos que o subúrbio usou tanto tempo em segredo e com vulgaridade: a onça, o jacaré, a cobra (*jungle* domesticada). E no artigo de jornal citado acima, conclui-se: "nas danceterias da cidade, radiografia da moda e também da anti-moda, o que lidera é o aspecto 'marginal elegante'." Então era possível aparecer no Papagaio's numa certa noite num visual "punk 77", "ir produzida" — como se disse então. Os pinos não exasperavam mais, eram só mais um ingrediente. O que pode ser perigoso ou pegajoso na new-wave não é só que ela ocupe as gravadoras com um som fútil e inofensivo. O grande perigo é que ela é uma noção elástica que pode distender-se até englobar o punk, até englobar o protesto. O que é new-wave? Tudo é new-wave. Tudo. Tudo vira moda, tudo pode ser permitido, desde que neutrali-

zado em qualquer contundência. New-wave é isso: que tudo receba o rótulo de "diferença" e que todos convivam alegremente. Acesso a tudo. Tudo pode e deve ser comercializado, todos têm o direito e o dever de aparecer no desfile. Que nenhuma penumbra venha a assombrar essa visibilidade. New-wave pode ser bem definida como uma situação de supervalorização da visibilidade. E a melhor posição nessas circunstâncias é o lugar de onde se divisa o máximo desse panorama. Por isso o produtor de moda faz sucesso, ele trabalha diretamente com a capitalização do desejo e repete no seu *métier* a atitude que sustenta a própria situação que ensejou seu aparecimento: ele expõe o mais claro possível o seu produto e o vende. As noites new-wave são sempre um excesso de exposição, tudo é exibido às claras. As danceterias não têm cantos, ângulos ou quinas. É a sala aberta, visível, avaliável. Ao contrário, o punk só se produz na obscuridade, na confusão da irreferência, enquanto é difícil achar Marechal Hermes, ele trabalha para uma imperceptibilidade.

Então como se coloca a questão da expansão do Movimento? Ele não deve portanto mostrar-se? Ora, o fato é que ele nunca esteve absolutamente a salvo. As investidas sempre houve desde o início, não foi de repente que essa situação se instalou, embora seja súbito o dar-se conta dela. Em meu livro de campo aparecem várias situações ao longo do relato em que "o fim" se configurava. Também os punks se referiam sempre a isso. Por uma relação sua com o limite, é certo, sua certeza do sem futuro. Mas nos últimos meses foi de uma situação de estilhamento real que eles comentavam seu fim. Pois algo mudou objetivamente, em que a escuridão não se fazia e não vingava. O inimigo teria então avançado, mas com que prejuízos? O sistema engoliu o punk novamente? Ou algo ali insistia, ainda?

Etiqueta é mania moda é fantasia foda-se a burguesia.¹²

Inverno de 84. Bem mais ameno que o do ano passado, quando o couro preto dos punks criava uma temperatura mais rigorosa. Ninguém de visual no point. Roupas comuns, poucos bôtons. Camisas e bôtons de grupos new-wave, além de discos que circulam agora entre as pessoas: bandas new-wave e heavy-metal. Os caras do Coquetel pouco aparecem no point. Vivemos um momento importante, em que a banda está mostrando agora outro som. Apresentaram-se no Rock Voador (11 de fevereiro) pela primeira vez com o novo som. As músicas mais elaboradas, mais força nos solos de guitarra, músicas também mais longas e uma influência clara do depression tipo Joy Division. O depression é um som bem-marcado, arrastado e repetitivo num *mood* cinza e grave. É uma angústia difusa, ilocalizável, de que falam também as letras (Joy Division: interzona pelos limites da cidade, *metallic blue turned red with rust*, o silêncio, a obscuridade, *away too long*). Um sentimento no mundo, na objetividade; ou tratam de

temas gerais trazidos para perto sem contudo serem pessoalizados. Ao contrário, é a pessoa que se distancia (PIL: a exploração econômica e a religião, ao mesmo tempo o *solitaire* e a repetição insistente: "*this is not a love song...*"). De toda forma, por não se apoiar na harmonia e não oferecer o conforto do ritmo circular e conclusivo da canção, o depression não soa como um repouso próprio à exploração de estados subjetivos, antes produz irritação com o som recorrente. As novas músicas do Coquetel são longas, arrastadas, têm letras complicadas ("Angústia", "Cavalo de Tróia", "Metrópole", "Funeral") onde se tecem longos comentários sobre um sofrimento que aqui também é completamente mergulhado no mundo. Em "Funeral" por exemplo, deseja-se o corpo do burguês morto, "cercado por populares", é a vingança gravemente anunciada em dobres de baixo e guitarra: "tema minha face, sinta meu sorriso". Eis sua "Angústia": "Não há mais tempo pra recuar/já decidi, vou destruir/todas as regras que eu não aceito/todas as mentiras que dizem pra mim", "Sozinho eu choro de revolta".

Nesse show já houve um confronto com os punks de JF, que disseram que os caras do Coquetel estavam virando boys. O Tatu gritou do palco: "Pau no cu do Movimento Punk de Juiz de Fora." Alguns punks jogaram latas de cerveja no palco. Em certo nível, o que se passava era tão simples quanto isto que o Tatu explicou: "A gente aprendeu a tocar, é só isso."

No point se comentava que o Coquetel não era mais punk. Mas o que ali, naquele momento, era punk? Conversei uma noite com o Lúcio Flávio à mesa de plástico do McDonald's, e ele me explicou que era uma nova tendência, o "Positive Punk", que o Coquetel incorporava agora, com "as letras de protesto, e as músicas mais viajantes", o ritmo "menos adrenálfico, mais profundo, mais positivo, mais sentimental". Em todo caso, eu sabia que eram nuances do negro (absolutamente nuances do negro).

As coisas mudavam no point, o Coquetel mudava no palco, uma relação menos beligerante com a platéia, a banda já podia ser "apreciada" e era mais aceita pelos promotores de espetáculos. Conversei bastante com o Cobra nessa época. Eu sabia que ele estava formando uma banda de tendências variadas, uma espécie de "tudo: punk, new-wave...". E ele me chamava de "muito radical". Juntos ficamos pensando quem havia "sumido" do point, e eram muitos. Falamos no Billy, que era overpunk com o moicano mais perfeito do point. Com o Caverna também esse era um tema de conversa bem freqüente. Um fato notável era que todas as minas haviam sumido. Cada point que vinha e passava, eu não as via: Karna, Yama, Aranha, Lagarta, Aline, Rosângela. Fizemos, Caverna e eu, uma relação de "missing persons": o Cavalo, onde estava? E os caras de SP que moram aqui e sempre apareciam? E o Coquetel, que não vinha mais?

Contudo alguns ainda mantinham o preto. Eu os via cada vez mais solitários, era uma região do point mais escura ainda, onde o pessoal do subúrbio mais distante ficava, quase imperceptivelmente longe dos outros, contudo numa persistência que os solidarizava. Com os punks sempre amigos distraídos, essa proximidade especial se diluía muito na intensidade do bando como um todo. Naquele momento no entanto, isso começava a ser uma posição no grupo, e eles passaram a ser chamados “os radicais”. Eram Roger, Vampiro, Alcatéia, Néelson, Orelha, Fábio, Vira-Lata, Rossi e alguns outros. Eles começaram a não ir mais ao point porque lá tinha muito new-wave. Criaram-se points em Caxias, na Penha, em Pilares. As notícias eram trazidas por eles quando apareciam na Cinelândia. Por lá a banda Indecentes mudou para Ultimato, parece que as coisas lá se preparavam. Dispus-me a ir a Pilares mas as informações eram muito vagas (Néelson me conta que procurou muito em torno do viaduto, perto do shopping e não achou nada). Em todo caso, isso durou muito pouco. Ninguém ia, o point então acabou. Esses caras estavam contudo formando bandas hard-core. Quando eles apareciam sempre falavam entre si combinando ensaios. O punk insistia pelo subúrbio, pelo menos em certos planos e certos gestos. Esses “radicais” continuavam a levar um som áspero que os próprios punks pareciam não apoiar mais. Será que o punk fugia avançando pelo subúrbio, e que se podia talvez procurá-lo ali, aparentemente ao abrigo das mídias, ali no buraco suburbano?

“Sabe que a Discharge virou?”, disse o Alcatéia num desses points.

É sempre essa a questão com as bandas punks: elas podem a qualquer momento ser infieis ao punk. É uma virada, elas são punks sempre por um triz. Os punks lidam constantemente com esse limite, seu exercício é essa relação beligerante de fronteira com o que os envolve e entre si. As investidas da moda existem como um móvel que eles constantemente deslocam e que assim utilizam como propulsão. Se for possível, até onde for possível. A assimilação do punk pela moda se arma numa questão bem mais geral: a diferença e a sua neutralização. O Movimento Punk não vinga em condições de excesso de iluminação, então o processo de neutralização é muito claro no caso do punk, porque o punk é anti-moda, absolutamente. Anti-moda, anti-música, o punk precisa da escuridão para se exercer, a exposição pelas mídias lhe é fatal. Mas em condições ainda de combate, a iminência de virar é impulso, o punk usa o inimigo, ele conta com o lance do adversário e produz contra-efeitos dessas ofensivas. Ele aproveita o “indefinido da luta”¹³ em que o próprio movimento do inimigo dá a chance para o contra-ataque. E quando a mídia decalca o punk, tira seu retrato e o expõe, imobiliza-o na mortalha da pose, ele não faz nada para salvar-se (como um partido, uma instituição, uma família faria, convocariam uma reunião e perguntariam: que podemos fazer por nós mesmos?). O Move-

mento se estilhaça, ou aprofunda um estilhaçamento que já há. A “desunião” do bando, que organiza a maioria de suas estratégias, e portanto a sua força é, paradoxalmente, o que mais o fragiliza diante dessas investidas externas — o grupo anômalo que não quer se perpetuar encontra afinal a sua morte vinda de fora, isto é, condições em que suas estratégias não podem funcionar. Estratégias que apenas secundariamente mantinham relação com a morte, ela era usada como meio de acionar os mecanismos positivos do grupo. O bando era constantemente suicidário para manter-se vivo. Aparente fragilidade contudo, porque quando o punk não se guarda, aprofunda o estilhaçamento e se acaba, ele evidencia o que já é para qualquer caso de neutralização: ele some, já não está mais lá. Por isso não se trata de “recuperação”, em qualquer caso, e aqui é possível ver muito bem. O que a mídia absorveu é o cadáver do punk, a caricatura ridícula que não existe. E nunca existiu porque, quando o punk se exercia, isso acontecia em condições irreconstituíveis. O punk da novela de TV, dos modelos de penteado, dos figurinos dos consumidores das noites new-wave é o punk traduzido, convertido para um meio que não é o seu. “*C'est toujours l'imitant qui crée son modèle et l'attire.*”¹⁴ Os gugunas estão imitando a si mesmos.

Desde o início havia a ameaça. Algumas visitas que recebíamos no point (gente de outros meios, talvez uns desses consumidores) mostravam que não era um lugar tão difícil de achar assim. Mesmo a referência das mídias ao punk não é recente, vindo em doses variadas em várias ocasiões. Não se trata de algo a princípio incómodo que num momento seria recuperado (pelo poder, pelo sistema). O que houve, o que há, são fluxos com uma certa propulsão, uma certa velocidade que ao mesmo tempo em que se impulsionam são constantemente retardados em seu ímpeto. É portanto as velocidades que esses fluxos assumem, sua precipitação e retardo relativos que têm sido o caso descrever e lançar sobre um mapa. Aproveitemos aqui a idéia de Deleuze de que os centros de poder são adaptadores, conversores¹⁵ que não estão numa posição simétrica ao que eles neutralizam, mas se apóiam numa zona de potência onde se dispõem os mecanismos de retardamento dos fluxos e numa zona de impotência onde os fluxos acionam seu exercício de constantemente escapar a esses mecanismos, mergulhando ao mesmo tempo numa região de negociação entre essas forças, que é onde se realiza propriamente o trabalho de tradução, de transdução desses fluxos para a zona que os neutraliza. Esse movimento é incessante, é tudo ao mesmo tempo. Para a máquina-de-guerra portanto, trata-se sempre de inventar mecanismos para evitar essa conversão, como as táticas que os punks têm acionado, sua relação variável com a guerra e com a morte para

¹⁴“É sempre o imitador que cria seu modelo e o atrai.”

conjurar o que seria o seu fim. Como Clastres mostra para as sociedades primitivas que trabalham para que a chefia não venha a se constituir num órgão separado da sociedade como lugar do poder, as sociedades contra o Estado, é contra o aparecimento do Estado que toda uma estratégia é acionada. Assim é para os bandos e gangues, é o Estado que se apropria da máquina-de-guerra e a absorve para seu serviço. Contudo, foi desde o início que a máquina-de-guerra manteve contacto com o Estado, ao mesmo tempo em que produzia um fora em relação a ele. É assim que o Estado triunfa, ao estar desde o início em perpétua interação com a máquina-de-guerra, o constante trabalho do centro de poder convertendo os fluxos para sua zona de potência e a qualquer momento essa conversão podendo emperrar a máquina-de-guerra. "L'État, il y en a toujours eu."¹⁶ Para os punks, sempre houve sistema, digamos que essa adaptação do punk ao mundo da moda é um vetor¹⁷ que atravessa o Movimento desde o início. Por isso é tão difícil falar do "fim" que não seja apontando essa concorrência constante de forças, esse embate desde o início. E as estratégias punks sempre apontaram também para isso: o inimigo sempre em vista. E assim como não há nômade puro, o punk é constantemente "alguma coisa de real e não-atual"¹⁸ porque sempre atravessado por essa ameaça, embora use a sombra de seu fim como meio de sobreviver, o sem-futuro como tática e mais uma arma para contra-atacar.

Pois ao mesmo tempo em que o sistema era desde o início, também o fluxo continua seu exercício quando parece desaparecer de uma vez por todas. O imitador imitou a si mesmo; na câmera a lente virou-se contra o fotógrafo e foi essa a imagem que morreu na pose. O centro de poder pára os fluxos sobre um plano que não é mais o deles, e eles continuam seu élan sobre seu próprio plano.¹⁹ Se o Estado está desde o início, há constantemente a possibilidade de iniciativas imprevistas de máquinas-de-guerra mutantes. Assim, quando no point, nas festas, nos shows, pelas ruas, se produzia o punk, é porque ao longo desse trabalho permanente de conversão, de adaptação, algo sempre foge. Esse é o indefinido da luta, a qualquer momento as condições em que se pode fazer o punk podem se apresentar, a possibilidade do contra-ataque vem de que a luta não concede o triunfo a ninguém de uma vez por todas. O reaparecimento do punk em 81, a intensidade ingovernável do Johnny Rotten, para sempre desconcertante, mesmo na nova banda que nos evoca o fim do Sex Pistols — algo escapa, parece que a máquina-de-guerra se rearma. E os fenômenos de margem, as minorias, a experimentação dos bandos no campo urbano — surgem constantemente contra as formações despóticas, fazendo um uso ativo da própria

desaparição. *Punk's not dead?* De como é possível, talvez, esperar reaparecimentos...

NOTAS

1. Virilio, 1975: 44.
2. Deleuze e Guattari, 1980: 35.
3. Barthes, 1980: 1120-129.
4. Barthes, 1981: 333.
5. "Pas une image juste, juste une image" — Godard, citado por Deleuze, *Trois questions sur Six fois Deux*, 7, e Barthes, 1980: 99.
6. Simmel, 1979: 22.
7. *Idem*.
8. Guattari, 1981: 13.
9. Simmel, 1979: 16.
10. *Idem*: 16.
11. *Idem*: 11.
12. Como aparecia no Festival de Punk Rock, em maio de 83, no Circo, em imensas faixas bem no alto e contornando todo o recinto.
13. Foucault, 1979: 147.
14. Deleuze e Guattari, 1980: 21.
15. *Idem*, 264-276.
16. *Idem*, 445.
17. *Idem*, 523.
18. *Ibid.*
19. *Idem*, 268.

* "O Estado sempre houve."