

**EVERTON DE OLIVEIRA MORAES**

**“DESLOCADOS, DESNECESSÁRIOS”: O ÓDIO E A ÉTICA  
NOS FANZINES *PUNKS* (CURITIBA, 1990-2000)**

FLORIANÓPOLIS  
2010

**EVERTON DE OLIVEIRA MORAES**

**“DESLOCADOS, DESNECESSÁRIOS”: O ÓDIO E A ÉTICA  
NOS FANZINES *PUNKS* (CURITIBA, 1990-2000)**

Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre.  
Curso de Pós Graduação em História  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Orientador: Prof. Dr. Mário César Coelho

FLORIANÓPOLIS  
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da  
Universidade Federal de Santa Catarina

M827d Moraes, Everton de Oliveira  
Deslocados, desnecessários [dissertação] : o ódio e a  
ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000) / Everton de  
Oliveira Moraes ; orientador, Mário César Coelho. -  
Florianópolis, SC, 2010.  
215 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa  
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Punk. 3. Subjetivação. 4.  
Sensibilidades. I. Coelho, Mario Cesar. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

CDU 93/99

**EVERTON DE OLIVEIRA MORAES**

**“DESLOCADOS, DESNECESSÁRIOS”: O ÓDIO E A ÉTICA  
NOS FANZINES *PUNKS* (CURITIBA, 1990-2000)**

Dissertação submetida à Coordenação do  
Curso de Pós-Graduação em História, da  
Universidade Federal de Santa Catarina,  
como requisito parcial para a obtenção do  
grau de Mestre em História.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Mário César Coelho (Orientador)  
Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC

Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores  
Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC

Prof. Dr. Emerson César de Campos  
Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC

Prof. Dr. Hermetes Reis de Araújo (Suplente)  
Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC

## Agradecimentos

Perdido no lugar onde deveria estar absolutamente certo do que digo, confesso ser este trabalho o resultado menos de certezas e repostas do que de dúvidas, acasos e encontros que, mais do que me ajudarem a me “encontrar”, fizeram de mim um sujeito livre das sujeições da razão e da normalidade, das identidades fixas e das misérias de ser sempre o mesmo, limitado e fechado sobre um “eu” único e seguro de si.

Um texto acadêmico não é feito só de teorias, metodologias científicas, fontes, referências bibliográficas amarradas por uma narrativa retórica, como a ausência, no decorrer desse texto, das conversas de bar, dos cafés acompanhados de discussões filosóficas, dos momentos de apoio incondicional, do exercício físico desportivo, do “papo jogado fora” ou da simples companhia dos amigos, parece querer sugerir. Por isso, gostaria de agradecer a todos que me ajudaram nesse processo infinito de perdição.

Agradeço, em primeiro lugar, a minha família, pela força e pelo apoio dado durante todos esses anos, em vários sentidos. Minha mãe Gisélia e meu pai Vilmar e minha irmã Fátima foram, são e continuarão sendo imprescindíveis em minha constante formação, eles são responsáveis por muito do que sou e do que escrevo.

Agradeço à Clóvis Gruner, pelos anos de orientação libertária nos começos dessa pesquisa, pelos livros emprestados, pelas conversas fiadas, risos e conselhos; também a Simone, pelo carinho, por ser uma pessoa das mais queridas e pelas conversas agradáveis.

O apoio e amizade constante de Jéssica Gusso merecem agradecimentos fervorosos, já que me foram muito importantes em todo esse processo.

À Luiz Carlos Sereza, leitor e diagramador atento e contundente, amigo “engraçado”. As conversas de bar, críticas e discussões que tivemos são partes importantes desse trabalho, tanto quanto os risos e desventuras.

À Patrícia Daiane, companheira de estudos, a quem devo boa parte do fato de estar dentro de um programa de pós-graduação, mas também pela preocupação, a crítica construtiva e o apoio.

Também aos meus colegas de faculdade que continuaram me acompanhando e apoiando nesse período em que realizei a pesquisa no mestrado. Meus parceiros sempre certos do futebol, de piadas e das visitas ao largo da ordem: Osni, Blan, Reginaldo, Cleverson, Jackson,

Carlos, Edrielton, Roberto Jenkins, Ernesto e Priscila. Cada um e todos juntos tem sua parcela de culpa pelos delírios e perdições do trabalho.

Como companheiros fundamentais, alguns de quase todas as semanas, outros mais esporádicos, agradeço a Liz Andréa, Fernando, Viviane, Laís, Carlos e Lorena. Essas pessoas, de modos diferentes, me fizeram, inúmeras, sair da tranquilidade das certezas e lidar com os acasos e surpresas.

Agradeço também a todos aqueles que me ajudaram ou se propuseram a ajudar me fornecendo fontes e preciosas conversas e dicas ou entrevistas: Mário Alencar, Mari, Klaus, Rodrigo Ponce, Wallace, Mamá, Everton, Fábio Punk, Rafael, Lela, Marcos, Kauê, Larissa e Alex.

À meus companheiros do estudo da língua francesa: Larissa, Daniel, Lorena, Gabi, assim como da professora Letícia.

Meus importantes amigos e colegas turma no programa de pós-graduação: Elton, Sandor, Cris, Samira, Fernando, Augusto, Gabriel, Fábio, Clarice e Soraia. Todos contribuíram não só com discussões, mas também com a força de suas presenças.

À CAPES, pela bolsa concedida durante a pesquisa.

À Nazaré, pela ajuda com as questões burocráticas que surgiram no decorrer do mestrado.

Ao professor Rampinelli, pela disposição em me orientar no começo do processo de escrita; e a professora Ana Brancher pelos conselhos, pela atenção dispensada ao projeto, assim como pelos aprendizados no seminário da linha.

Ao professor Emerson, por participar da banca de qualificação, dando uma importante contribuição para que o trabalho seja o que é hoje, assim como por aceitar fazer parte da banca de defesa; também ao professor Hermetes, pelas dicas na qualificação.

À Maria Bernardete, tanto pelo apoio no decorrer da pesquisa, quanto pelas valiosíssimas inspirações que suas aulas me propiciaram.

Agradeço, por fim, à Mário César Coelho, amigo e orientador, suas leituras sempre críticas e atenciosas, sempre perscrutando os deslizes por vezes perigosos, assim como as diversas dicas e conselhos na escrita do texto certamente me ajudaram a radicalizar sua intenção crítica.

All origins are accidental  
You've got no papers and no roads  
lead home  
Anymore  
Chance is the root of all place position  
All maps are random all scales are  
wrong

Fugazi, *Place Position*

E se estou adiando começar é porque  
não tenho guia. O relato de outros viajantes  
poucos fatos me oferecem a respeito da  
viagem: todas as informações são  
terrivelmente incompletas.

Clarice Lispector, *A paixão segundo*  
S. S.

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a composição dos fanzines punks como práticas que exigem dos indivíduos uma reflexão sobre si mesmo, uma crítica de si e do outro enquanto sujeito de uma ética. Ela se faz na interseção de diversos territórios existenciais, agenciando sentimentos de ressentimento, sofrimento e ódio, dando forma a uma narrativa da vida contemporânea em seu embate contra um poder que tenta colonizá-la, perpassada por imagens que revelam corpos esgotados e dilacerados pela modernidade, mas que resistem não se deixando anestesiar os sentidos e fazendo emergir sensibilidades outras. Trata-se aqui, mais precisamente, de analisar como determinados indivíduos se engajam em processos de construção de si a partir de uma escrita que não cessa de discutir os significados do “ser *punk*” e de tentar submeter os sentimentos brutos à uma forma que possibilite a ação política.

O texto procura trazer a tona existências obscuras, vidas de homens infames, que transparecem em narrativas críticas de si mesmo e dos valores dominantes, estranhos poemas que formam uma antologia de vidas errantes, que se recusam a aceitar as identidades dadas pelo poder, mas que também não aderem passivamente a um “discurso” *punk* previamente definido e codificado, que resistem ao reinventarem cotidianamente esse discurso e ao atualizarem em suas vidas.



## Résumé

Le but de cet étude est analyser la composition de fanzines punks comme pratiques qui conduisent l'individu à réfléchir et à faire une critique sur soi-même et d'autre comme sujets d'une éthique. Ça critique est l'intersection de plusieurs territoires existentiels, exécute la gestion des sentiments de rancune, la haine et la souffrance, en formant un récit de la vie contemporaine, sur sa lutte contre un pouvoir qui intente la coloniser, parcourue par des images qui montrant corps épuisés et déchirés par la modernité mais résistants et ne laisser pas anesthésier les sens, en faisant ressortir d'autres sensibilités. Il s'agit de, plus précisément, d'analyser comment certains individus s'engagent dans les processus d'auto-construction à partir d'une écriture qui se débattent constamment sur la signification d'"être *punk*" et essayer d'apporter les premières sensations à une esthétique qui permet aux l'action politique.

Le texte cherche à faire ressortir les existences obscurs, des vies d'hommes infâmes, qui sont énoncés dans récits critiques de soi-même et de les valeurs hégémoniques, en refusant d'accepter les identités données par le pouvoir, mais ni adhérer passivement à un "discours" *punk* précédemment défini et codifié, à la recherche de le réinventer le discours dans sa quotidien.

## SUMÁRIO

<b>ADVERTÊNCIAS</b> .....	01
<b>SÉRIE 1: AS FORMAS DO PUNK</b> .....	11
OS COMEÇOS.....	12
PUNKS NA CIDADE.....	25
PUNK 77.....	33
ANARCO-PUNK.....	42
HARDCORE.....	51
“TUDO O QUE AQUI VIVE É DECADENTE...”.....	62
<b>SÉRIE 2: DESNECESSÁRIOS OU “NÃO EXISTE CAMINHO...TUDO VAI DERRETER”</b> .....	69
NOTAS SOBRE A COMPOSIÇÃO DE UM FANZINE.....	70
SOBRE AS IMAGENS PUNKS E A MEMÓRIA.....	75
O “FAZER” DOS FANZINES COMO TRABALHO DO ARTÍFICE.....	89
“RIR PARA NÃO CHORAR” OU O HUMOR COMO GESTO DE PROFANAÇÃO.....	100
TORNAR-SE ANÔNIMO.....	113
<b>SÉRIE 3: DESLOCADOS OU “TORNAR SUA PRÓPRIA EXISTÊNCIA UMA GUERRA”</b> .....	125
“ÓDIO E GUERRA”.....	126
CONVERSÃO E RUPTURA.....	133
COMUNICAR ALGO INCOMUNICÁVEL.....	139
DIZER A VERDADE.....	151
UMA CULTURA CRÍTICA DA INTIMIDADE.....	160
COMBATER NA IMANÊNCIA.....	169
<b>LONGA VIDA AO PUNK?</b> .....	177
<b>FONTES</b> .....	181
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	190

## ADVERTÊNCIAS

Escrever a história, nesta dissertação, significa “acontecimentalizar a singularidade dos devires, cartografar os flu os que atravessam uma multiplicidade qualquer”<sup>1</sup>, isto é, transformar em acontecimentos, através de uma narrativa, os vestígios do passado de que me aproprio, que recolho em meio a uma infinidade de outros documentos. Sendo assim, porque se apropriar da escrita *punk*? Por que historicizar essa prática? Porque o que pretendo aqui é espreitar e cartografar algumas das forças que se sublevam contra o regime contemporâneo de produção de subjetividades, mais especificamente, contra alguns de seus dispositivos<sup>2</sup>.

Interessa mostrar que, por mais totalizante que esse regime pretenda e pareça ser, por mais que ele não cesse de tentar tomar de assalto à vida em todas as suas dimensões, existem forças que, vindas de todos os lados, relutam em entrar no seu jogo, que escapam ao seu controle, mesmo que com isso não dêem início a uma revolução. Essa cartografia dos acontecimentos desviantes é uma das tarefas que eu, inscrevendo-me à sombra de diversos pensadores<sup>3</sup>, considero uma das tarefas urgentes do historiador. Ela não deve funcionar como um mapa que indica saídas, mas como uma análise a respeito do modo como algumas práticas são capazes de produzir suas próprias saídas, deixando ver a contingência desse poder que pretende se afirmar como necessário e irreversível. Penso que a composição dos fanzines *punks*, em alguns casos, funciona como um desses acontecimentos desviantes.

Falo de um poder que se exerce sobre a vida, ao qual Foucault nomeou biopoder. Este poder age esquadrinhando a vida, produzindo a maneira como sentimos, pensamos e falamos. Ele foi instaurado pela modernidade para regular e gerir esse caráter dinâmico e esse potencial subversivo que ela mesma produziu, convertendo-os em modos de vida

---

<sup>1</sup> BENNATTI, Antonio Paulo. *Os jogos que especulam com o acaso: contribuição à história dos jogos de azar no Brasil (1890-1950)*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2002. p. 1.

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles. *Que é um dispositivo?*. In: Espaço Michel Foucault. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>. Acessado em 10/06/2009.

<sup>3</sup> Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Michel de Certeau, Michel Onfray, entre outros.

subordinados à padrões de subjetividade pré-definidos. Trata-se um poder que não consiste em nenhum tipo de repressão, mas em estratégias de produção de sujeitos, de controle de sua vida subjetiva e interferência em suas decisões mais cotidianas. “Até mesmo o se o, a linguagem, a comunicação, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle<sup>4</sup>”. E não esta em jogo barrar a vida, mas intensificá-la e otimizá-la, de modo que as próprias pessoas desejem e cuidem das identidades que lhe são dadas. O próprio desejo está capturado pelo poder.

Partindo dessa situação geral, me proponho então a narrar algumas das lutas específicas que ela propicia, algumas das relações conflituosas travadas entre alguns personagens aparentemente obscuros e deslocados e os dispositivos que tentam capturar suas vidas. Desse modo, falo, por exemplo, de como as práticas da escrita *punk* se opuseram ao modo como o dispositivo da autoria funciona na atualidade ou como as relações de amizade podem ser tomadas como um desvio em relação às tiranias da intimidade que emergem na sociedade contemporânea.

Nesse sentido, procuro analisar as formas de relação consigo e os jogos de verdade que levam o indivíduo a se constituir e se reconhecer como sujeito de uma ética. Cabe então, pensar através de que técnicas de si e jogos de verdade o *punk* se dá seu próprio ser a pensar para então constituir uma subjetividade mais autônoma<sup>5</sup>.

Este trabalho tem como problema principal verificar o que está em jogo quando um *punk* afirma, por exemplo, que é preciso “tornar sua própria existência uma guerra”. Para isso analisarei não só as figurações que os textos punks produzem, mas sua atuação no real do qual falam, assim como as subjetividades que produzem; o modo como o ódio é tomado como um motivador dessa guerra; e, por fim como ele serve não apenas como instrumento de destruição, mas como matéria para a constituição de uma ética.

Não se encontra aqui, no entanto, uma história do punk em Curitiba na década de 1990. O material, em si limitado à minha possibilidade de acesso a ele, foi selecionado, dentre os que foram

---

<sup>4</sup> PELBART, Peter Pal. *Vida nua, vida besta, vida punk*. In: Trópico. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em: 20 de mar. de 2006.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 2003, p. 8 e seguintes.

escolhidos, certos elementos ganharam mais ênfase que outros, certos personagens recebem mais atenção que outros.

O difuso de uma existência deve passar pelo filtro da subjetividade que teoriza, observa e dá forma. O importante é extrair [da profusão de uma biografia] as linhas de força com as quais [é possível] construir uma arquitetura singular. Longe do detalhe, dos passos hesitantes ou dos recuos, o que constitui uma individualidade com um destino que se encarna encontra-se, antes de tudo, nos seus efeitos, mais particularmente na consequência desses efeitos<sup>6</sup>.

Escolho dedicar mais tempo de minha análise a dois grupos em especial, o anarco-punk e o *hardcore*, por considerar que estes, ainda que mantenham alguma identidade com a tradição do *punk*, inventam outras formas de pensar e agir em relação ao que existiu antes deles, que coincide com o início da década de noventa.

Além disso privilegio as práticas de composição dos fanzines. Nesse sentido, penso essa composição como algo análogo àquilo que Foucault chamou de “escrita de si”<sup>7</sup>, ou seja, uma escrita que revela para outrem algo de si mesmo e constitui, tanto para quem escreve quanto para quem lê, uma técnica modificadora de si. Essa revelação de si não deve ser compreendida como revelação do perfil psicológico de um indivíduo, de um “eu” verdadeiro, mas como uma forma de escrever sobre suas atitudes e condutas, sobre seus modos de pensar e sobre si mesmo na relação com os outros, para com isso oferecer uma matéria de reflexão para o outro que lê, assim como para, através do processo de escrita, pensar a si mesmo. Essa escrita, portanto, torna-se para os *punks*, um importante elemento do que Foucault chama de subjetivação.

“A subjetivação é a produção de modos de existência<sup>8</sup>”, ela se distingue de toda moral, de todo código e de toda lei porque é justamente o modo através do qual os indivíduos aderem, de maneira mais ou menos voluntária, e segundo critérios de estilo bem específicos, à moral ou ao código, ou o modo pelo qual ele procura se afastar deles. O que está em jogo aí é a ética e o estilo, o que torna a subjetivação

<sup>6</sup> ONFRAY, Michel. *A escultura de si: a moral estética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 23.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. *Ética e qualidade e política: Ditos & escritos*. v. 5. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006, p. 144-162.

<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo, Editora 34, 1992, p. 142.

irredutível às formas de dominação. Ela é uma maneira de burlar o poder, de se antecipar a ele na busca da verdade. Lá onde o poder pretende estabelecer uma verdade universal, o sujeito vai, ele mesmo, em busca da verdade, e acaba por encontrar um *et[os]*, uma forma de vida ética e estética. Mas não se busca a verdade naturalmente, é preciso que uma violência nos coaja e nos force a buscá-la. Para o *punk* era a violência de um poder que era intolerável, pois pretendia tomar de assalto à própria vida.

Entendo aqui ética como as práticas pelas quais os indivíduos pensam a si mesmos e fazem de seu ser um objeto de cuidado. Ela é, portanto, menos um conjunto de princípios que regem uma vida do que um modo de pensar e agir na própria vida. O oposto dessa concepção de ética é o gesto que consiste em dar apenas “razões psicológicas ... para suas ações”<sup>9</sup>, que implica em uma identificação entre psicologia individual e exigência política, trazendo o perigo daquilo que Richard Sennett chama de “tirania da intimidade”. A ética, ao privilegiar os “valores” ao invés da satisfação das necessidades íntimas, traz a própria política para o campo da imanência, para a vida dos indivíduos habitantes da cidade.

Esta pesquisa trabalhará com alguns breves relatos de homens infames e ordinários, tentando entender como esses homens se relacionaram com os valores, as práticas e os discursos da modernidade, como lidaram com suas formas de poder, como subjetivaram as percepções de tempo e espaço produzidas por ela. Essas relações certamente não foram pacíficas, nem feitas por imposições verticais, mas marcadas por apropriações, ressignificações, lutas simbólicas, tanto quanto pela criação de uma série de práticas, pelo investimento em um determinado tipo de discurso, por novas formas de relação consigo mesmo e com os outros. Pretendo, portanto, transitar entre as estratégias de dominação e os discursos que, proferidos por homens sobre os quais esse poder pretendia se exercer, tentam miná-las. Falarei de existências obscuras, vidas de homens infames<sup>10</sup>, que transparecem em narrativas críticas de si mesmo e dos valores dominantes, estranhos poemas que formam uma antologia de vidas errantes, que se recusam a aceitar as identidades dadas pelo poder, mas que também não aderem passivamente a um “discurso” *punk* previamente definido e codificado,

---

<sup>9</sup> HELLER, Agnes. *Al[im] da [ust]iça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 392.

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *itos e escritos* (vol. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2001, p. 203-222.

que resistem ao reinventarem cotidianamente esse discurso e ao atualizarem em suas práticas não discursivas.

As pesquisas sobre os processos de subjetivação procuram trazer de volta para a História a problematização do sujeito, excluída durante anos por uma historiografia de inspiração estruturalista, mas retomada nas últimas três décadas também pela história cultural. Essas pesquisas problematizam o sujeito, desnaturalizando-o, deixando de tomá-lo como objeto dado de antemão. Nessa historiografia ele é aquele que se constitui dentro de condições históricas precisas, mas que também não cessa de subverter essas estruturas das quais ele é produto. Trata-se então, de mostrar como este pode se constituir, tanto através de processos de sujeição às estruturas que lhe são exteriores, quanto através de técnicas de si que orientam os modos como eles interiorizam esses códigos exteriores ou os rejeitam.

Contudo, em se tratando de uma história dos modos através dos quais este sujeito contemporâneo, em suas várias faces, pôde se constituir, é preciso lembrar o quão complexa é essa constituição. Não se deve esquecer, desse modo, de problematizar os diversos elementos anteriores à sua forma pronta e acabada, isto é, as virtualidades, as potências, afetos, os fluxos, as forças e os desejos que ainda não foram atualizados em um indivíduo, que ainda não ganharam uma forma, mas que devem ser historicizados se se quiser uma genealogia do sujeito moderno.

O conceito de afecção me é muito importante. Ela a afecção “é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo. ... Eu sinto o sol sobre mim’ é uma afecção do seu corpo<sup>11</sup>”. Acontecimentalizar os devires implica também, portanto, analisar como os corpos afetam-se uns aos outros em seus encontros, já que é a partir destes encontros, ou antes, de seus vestígios, que é possível entender os devires; assim como é a partir deles também que as organizações subjetivas são desfeitas e surge a possibilidade de uma infinidade de outras. A pergunta que se propõe então é a seguinte: que discursos, práticas, estratégias e forças constituíram aquilo que somos na atualidade?

---

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. *Spinoza* - Cours Vincennes - 24/01/1978. In: webdeleuze.com. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acessado em 17/06/2009.

Em segundo lugar, o conceito de força<sup>12</sup> também me foi fundamental na análise das fontes. Procuro lê-las não como a narração escrita ou imagética de sentimentos de ódio e angústia, mas como aquilo que torna legível e visível esses sentimentos. Com isso quero dizer que não se trata, nos fanzines ou letras de músicas, de narrar uma história de ódio e de angústia, mas de fazer da escrita o próprio grito de ódio ou de angústia. Eis no que consiste a violência na escrita *punk*: na própria sensação do grito, da potência da escritura que pretende agredir o destinatário. E se o ódio se encontra no subtítulo desse trabalho é porque ele é a matéria sentimental a ser trabalhada nos fanzines e, conseqüentemente, nos processos de subjetivação.

Procurei, portanto, não partir de quaisquer universais, nem mesmo o “sujeito”, já que isso implicaria em admitir um sujeito pré-existente às próprias práticas que o constituem. Assim, analiso signos, forças, afetos, práticas e corpos, que são elementos constitutivos dos sujeitos. Recorro, no entanto, à uma distinção que, desse ponto de vista metodológico, poderia parecer pouco rigorosa, mas que tem sua utilidade no texto. Me refiro a distinção entre indivíduo e sujeito. Sempre que aparecer a palavra indivíduo, estarei falando de um ser antes que seja afetado por determinadas forças e antes que subjetive um certo modo de ser que o transformaria em um sujeito de uma ética. Não que eu pretenda afirmar a existência de um ser puro, livre dos afetos do mundo. Importa caracterizar o indivíduo como aquele que possui uma determinada organização subjetiva anterior aos processos de subjetivação analisados nesse trabalho. Ele é, em suma, o ser complexo que existe antes de subjetivar a ética *punk* ou qualquer outro modo de vida aqui discutido.

Se o *punk* não aparece aqui inserido na tradição dos movimentos da juventude, como acontece em grande parte da bibliografia sobre ele, é porque a própria idéia de juventude é problematizada. É possível citar, por exemplo, a idéia bastante difundida de juventude como período de transição, em que o indivíduo não ainda não teria entrado em contato com a maioria das formas prescritivas que tornam a vida mais rígida<sup>13</sup>. Evitei partir desse princípio por considerar o período nomeado como juventude como tão suscetível aos mecanismos de poder quanto qualquer outro. Entendo que reproduzir essa categoria encontrada nos textos pesquisados seria apenas reificar

---

<sup>12</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

<sup>13</sup> ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.



um objeto não problemático. Opto por não formular uma outra definição de juventude, levando em conta sua construção e sua contingência como tema elaborado no começo do século XX pelo discurso médico e pedagógico<sup>14</sup>. Boa parte dos gestos que são narrados nas páginas que se seguem procuram negar seu car ter “juvenil” e, mais que isso, destruir essa dicotomia adulto-jovem, visando uma resistência que negasse tanto o aspecto “passageiro” e inconsequente do “adolescente”, quanto a seriedade do “adulto”. Importa nessas negações tanto a minha quanto a dos *punks*), portanto, se instalar em lugares inusitados.

As fontes utilizadas nessa pesquisa são, na sua maior parte, os fanzines: pequenos informativos feitos artesanalmente e depois fotocopiados em algumas centenas de cópias que eram distribuídas ou vendidas entre os amigos, através de correspondências ou em algumas lojas, geralmente vinculadas ao *punk rock*, cuja circulação geralmente se restringia a pessoas ligadas, em maior ou menor grau, ao *punk*. Trata-se de umas poucas folhas com alguns textos curtos, poesias e frases soltas, normalmente intercaladas com imagens as mais diversas recortadas de jornais e revistas, datilografadas, digitadas ou até mesmo escritas à mão, onde aparecem críticas éticas e políticas as mais diferentes manifestações do poder nas sociedades contemporâneas. Entre o material é possível encontrar desde produções isoladas e sem vínculos com qualquer organização *punk*, até trabalhos de coletivos e grupos organizados. Uso letras das músicas e um certo número de imagens que afetaram o modo como foram construídas as subjetividades *punks* em Curitiba. Todas essas fontes permitem analisar como o *punk* se subjetiva e, nesse processo, produz narrativas sobre si mesmo.

Também uso como fonte a literatura acadêmica (usada também como bibliografia) ou não, sobre o *punk*, alguns documentários que pretendem contar a história do *punk*, e o discurso da imprensa. Eles são analisados como discursos<sup>15</sup> que não podem ser homogeneizados, que serviram aos mais diversos objetivos. Os documentários, a literatura acadêmica e a imprensa me permitiram perceber o modo como os sujeitos que estão fora do *punk* constroem não apenas uma visão sobre ele, mas uma narrativa de sua história, á qual seria sempre fundamental recorrer para entender o *punk*.

---

<sup>14</sup> CÉSAR, Maria Rita de Assis. *A invenção da “adolescência” no discurso psicopedagógico*. Dissertação apresentada ao mestrado em educação da Universidade Estadual de Campinas, 1998. p. 5.

<sup>15</sup> Vale lembrar a definição etimológica dada por Barthes, que define discurso como o ato de correr para todo lado.

Uso o conceito deleuzeano de “máquina literária<sup>16</sup>” para analisar a escrita dos fanzines, a literatura sobre o *punk* e as letras das músicas. Máquina porque trata-se de uma escrita que, mais do que representar o mundo, *funciona* nele, agenciando diversos tipos de práticas, maneiras de ver e agir no mundo. Todas as fontes são tomadas como discursos que não apenas representam o real, mas também produzem realidade, isto é, instauram uma forma de ver e dizer a realidade, produzindo uma determinada subjetividade. Com alguns teóricos do chamado “primeiro Foucault”, problematizo a linguagem contemporânea como uma linguagem inteiramente estranha a termos como “sucessão, criação, filiação, influência”, uma linguagem “fraturada que, hoje, temos que pensar<sup>17</sup>”, definir o lugar da literatura moderna em relação ao Fora, essa força que fragmenta o *eu* até que este desapareça no vazio<sup>18</sup>.

No que diz respeito à divisão do trabalho, ela é feita em três partes, que fiz a opção de chamar de séries<sup>19</sup>, cada uma com suas respectivas subséries. Tal escolha procura problematizar os recortes e análises do trabalho, ressaltando seu caráter artificial (produzido pelo historiador) e fragmentário. Cada uma das séries e subséries tem uma certa autonomia em relação às outras – cada qual possui suas temporalidades próprias, mas também não cessam de se conectar, de estabelecer ligações. A série do anonimato com a da sinceridade, já que falar francamente é uma tarefa impessoal; a das referências ao passado recente com a dos discursos críticos do próprio *punk*, uma vez que é nesse passado que muitas das elementos da crítica são buscados. Em vez de tomar o *punk* como objeto dado de antemão ou a cidade como recorte, como contexto, como unidade pronta e acabada que explica o *punk*, trabalho como cada uma dessas séries funciona interagindo entre si e com um local. São esses recortes abertamente artificiais que evitam o perigo dos objetos naturalizados.

É na primeira parte, “As formas do *punk*”, que estão presentes as séries menos abertas, onde aparecem as definições provisórias de algumas das formas que o *punk* assumiu em Curitiba. Tratam-se, na verdade, de unidades que funcionam como ponto de partida, mas que

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. *Crust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 137-152.

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault e a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. *Pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Afka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

serão desmontadas ao longo do texto, para que apareçam então as séries mais flexíveis, menos identitárias, aquelas práticas que não chegam a constituir nenhum grupo específico, mas que liberam os indivíduos dele. São sensibilidades, gestos e escolhas que levam o sujeito a sair de si de das classificações.

É importante deixar claro, desde o início, que a decisão de analisar, mesmo que brevemente o *punk* em Curitiba nos anos oitenta, remete à percepção de uma distinção entre este e aquele que o trabalho privilegia, o *hardcore* e o anarco-*punk* nos anos noventa. Já no final dos anos oitenta um sentimento de esgotamento do *punk* motiva o acontecimento do anarco-*punk*, que usa o anarquismo como forma de potencializar e “politiz -lo” na metade da década seguinte é a idéia de criar um foco político para o *punk*, fugindo de vaidades e egocentrismos, é o ponto de partida da cena *hardcore/straight edge*. A reflexão e o debate passam a ser elementos imprescindíveis, a ação torna-se ela mesma uma ética, o dia passa a ser dirigido contra “inimigos” mais cotidianos e menos contra o “sistema”.

Na segunda e terceira partes procuro cartografar as lutas travadas entre o *punk* e alguns dos diversos dispositivos da sociedade contemporânea. Entendendo cartografia como aquela que, diferentemente do mapa, “acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. (...) Sendo a tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem<sup>20</sup>”. Interessa para ele acompanhar o desmanchamento de certos mundos, afetivos e sociais, e a construção de outros. Nesse caso, tratam-se do uso das imagens, do dispositivo da autoria, da crítica da cultura da intimidade, da crítica das formas autoritárias de militância, do dispositivo da confissão, enfim, de todas as formas de fascismo do cotidiano, por um lado; e dos diversos imaginários vinculados ao *punk*, por outro.

Na série “Desnecessários” tento mostrar o que se passa no momento em que se compõem um fanzine, como os gestos de escrever, selecionar aquilo do que se vai falar, refletir sobre si mesmo no texto, recortar e colar imagens de outros contextos ou desenhar um quadrinho bem-humorado, afetam tanto os indivíduos que compõem o fanzine quanto seu leitores, com ambos se perdem em meio as páginas.

Na terceira série, “Deslocados”, interessa explorar as sensibilidades que emergem no momento da composição do fanzine. Assim, parto da idéia de que é o sentimento de ódio que motiva a essa

---

<sup>20</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006. p. 23.

composição do fanzine, esteja isso explícito ou não nele. Esse processo é analisado como uma forma que o autor do fanzine encontra para trabalhar esse ódio, usando-o como material bruto a ser moldado e transformado em ação política.

O objetivo é analisar o *punk* muito menos como uma identidade fechada, com propostas bem definidas e mais como uma série precária de signos agrupados sob um nome e que, na sua maioria, não traz propostas positivas (não diz o que fazer, nem impõe condições à quem com ele se relaciona), mas só tem existência na possibilidade mesma de não existir, sua contingência. O *punk* teria na crítica das necessidades inelutáveis, na negatividade, a sua principal característica. E se é assim, é porque ele se constituiu em torno e em consequência do sentimento de ódio, do caráter destrutivo desse sentimento<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter. *Imagens do Pensamento*. In: *Obras escolhidas II*. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 235-237.

## SÉRIE 1: AS FORMAS DO *PUNK*

Nessa primeira parte de trabalho tenho a intenção de historicizar a constituição de um “olhar *punk*”. Com isso não quero dizer que é esta uma única forma de olhar a realidade comum a todos aqueles que se identificam ou aderem ao *punk*, mas que a adesão à ele, ao seu discurso, desde seus começos, está vinculada à uma certa visão “crítica” da sociedade da qual faz parte, um olhar que a percebe como decadente e que, além disso, não vê no atual curso das coisas, nenhuma melhoria próxima. Nessas falas tudo caminha para o fim do mundo.

E se uma série de indivíduos passaram a atualizar essas falas em suas vidas, a organizar seu “eu”, a construir suas subjetividades a partir delas, então pode-se dizer que elas fabricam olhares que, apesar de sua multiplicidade, quase sempre tem em comum o fato de ver nos principais símbolos da sociedade contemporânea, nesses em que ela se vangloria pelo seu progresso, os signos da decadência, do fim do mundo, do caos, da mentira, da podridão, do lixo e, principalmente, da guerra.

Procuo analisar alguns fragmentos de territórios existenciais que, vindos de fora do país, foram apropriados por indivíduos que viviam em terras brasileiras para construir um *punk* que não era mera repetição do que acontecia em terras estrangeiras, nem algo que simplesmente teria se adaptado perfeitamente ao contexto nacional, como afirmam alguns relatos, mas uma construção complexa que varia de caso para caso, a cada embate específico travado contra um poder que atua no cotidiano.

Esses fragmentos vão permitir que, afetados por eles, alguns indivíduos passem a sentir e olhar diferentemente a situação em que vivem. E é o sentimento de ódio contra essa situação que vai motivar as novas formas de subjetivação, é em torno dele que esses indivíduos vão se organizar e construir seus territórios existenciais e formas de olhar. A partir desse olhar diferenciado eles vão constituindo outras formas de representar aquilo que são, ou antes, outros modos de ser. É todo um processo de ruptura com o que se sentia e se acreditava anteriormente, uma conversão na direção de outros modos de vida, que interessa discutir aqui.

## Os começos...

A inspiração para o nome Carne Podre surgiu de um incidente ocorrido na época, quando um mendigo, que jazia morto em um terreno baldio ao lado da casa de um deles, levou dois dias para ser recolhido pela prefeitura, espalhando um cheiro podre por toda a região. Então, surgiu um inglês maluco recém-chegado na cidade, vindo de uma Inglaterra em plena ebulição punk, com um visual e uma postura punk. Logo foi convidado para cantar no carne Podre, apesar de mal falar português. Então em 1978, nas oficialmente a 1ª banda punk da cidade (...). Apesar de não ter uma conotação política explícita, a banda contava com uma postura de palco e irreverência absurdas para a época. O primeiro show, junto com duas bandas não punks, causou um choque entre a multidão presente na praça do Atlético naquela noite de abril, provavelmente de 1979, quando Kevan sacou uma tesoura e começou a encher de buracos o próprio cabelo em cima do palco.<sup>22</sup>

Alguns poderiam imaginar um começo mais nobre; um manifesto, uma idéia genial, o início de uma revolução... Ficariam surpresos a se deparar com os acasos, os gestos aparentemente sem sentido e os lances risíveis de indivíduos infames que marcam os começos do *punk*: um corpo putrefazendo-se, um estrangeiro “maluco” fazendo buracos no próprio cabelo, em outros casos uma reportagem breve em uma revista, um vídeo mostrado com ares de excentricidade na televisão, uma foto, alguém na rua com o visual; são imagens, signos, em suma:

Conheci os Sex Pistols de uma maneira bem gozada: fui ao dentista e tinha uma revista Veja com uma matéria sobre o movimento punk do Johnny Rotten, Malcolm McLaren etc. Achei aquilo horrível, falava do culto ao sujo, alfinetes

---

<sup>22</sup> DUARTE, Rodrigo Juste. *Underground*. In: NETO, M. (Org.) A [des]construção da música na cultura paranaense. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 392.

de pressão, heroína, no future. Achei péssimo. Mas tive que voltar ao dentista e o filho da puta demorou para me atender. Sem ter o que fazer, reli a matéria. Curti tanto que acabei arrancando as páginas e levando para casa. Na mesma época, passou um clipe dos Pistols no Fantástico. Quer dizer, o principal agente por eu ter me transformado em um punk foi o próprio sistema, foi a revista Veja e a Rede Globo.<sup>23</sup>

São imagens, sonoridades e falas que afetam e estimulam corpos a se mexerem, a saírem do lugar, a deixar de ser o que são e a perder-se em meio a profusão de imagens e a polifonia da cidade. São elas que servem como matéria a ser apropriada e trabalhada por miríades de indivíduos na constituição de suas subjetividades. A medida que esse repertório de discursos do *punk* e sobre ele vai se espalhando pelo mundo, ele vai se multiplicando, não só quantitativamente, mas também qualitativamente, isto é, vão surgindo vários modos de ser *punk*, vários modos de atualizar diferentemente esse repertório de signos.

Essas imagens, sonoridades e falas que chegam em terras brasileiras em finais da década de 1970 são um conjunto disperso de signos; não são o *punk* em si, se é que é este um “*punk* em si” único e verdadeiro, mas suas ressonâncias vindas de longe. Por um lado existem os fragmentos, os pedaços de uma cultura emergente que são trazidos por quem estava lá onde o *punk* começava a acontecer; são discos importados, fanzines trazidos na bagagem ou até mesmo relatos de “estrangeiros malucos”. Por outro, é este também o discurso da mídia sobre o *punk*: as matérias de jornais, as reportagens e vídeos na televisão, as reportagens nas revistas e até mesmo a famosa compilação de músicas lançada pela *Revista Op*, que em 1977 era, a princípio, a primeira mídia a divulgar o *punk*.

Essa chegada coincide com o início de um período marcado pelo pessimismo no Brasil. É nessa época que a crença na capacidade de modernização da sociedade brasileira começa a ser colocada em xeque depois de um período de quase trinta anos em que se viveu a sensação de que “faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna”. Era naquele momento que o sentimento de

---

<sup>23</sup> ESSINGER, Silvío. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 98-100. Trata-se do depoimento de João Gordo, vocalista da banda paulista Ratos de Porão, surgida em 1981 e ainda ativa.

euforia com a mobilidade social e com a expansão do poder de consumo da população começam a ser contrariados por uma série de problemas que revelam a fragilidade do capitalismo periférico brasileiro. Momento esse em que se inicia uma crise que levaria o país, em futuro próximo, a um aumento assustador do desemprego, da inflação e da violência e em que aparecem os resultados das contradições sociais e da miséria que o período da ditadura militar só fez aprofundar<sup>24</sup>.

Junto com esse avanço do pessimismo vai começando a surgir no Brasil toda uma cultura independente e alternativa<sup>25</sup> com uma palavra de ordem “contra todas as ditaduras a ditadura política e a ditadura do mercado”. Essa cultura alternativa vai abranger as mais diversas manifestações, desde o teatro até a poesia, mas a que teve maior repercussão e foi mais numerosa foi a música. Essa nova geração vai começar a produzir e divulgar sua arte com seus próprios recursos, sem recorrer ao mercado que tanto criticavam. Eles tinham um espírito “*underground* e libertário”, vinham, em sua maioria, das periferias das grandes cidades e apostavam em novas formas estéticas e ideológicas, com uma forte dose de crítica social e, não raro, de bom humor<sup>26</sup>.

Essas duas emergências, a de um pessimismo generalizado e a de uma cultura alternativa e independente, são de grande importância para entender como o repertório de referências imagéticas, sonoras e escritas do *punk* foi apropriado em terras brasileiras. Pois é sob esse cenário de desilusão que a memória *punk*<sup>27</sup> parece explicar e justificar sua existência. Nesse repertório que se pretende crítico da sociedade, encontra-se vestígios de uma atitude cética quanto ao futuro e radicalmente crítica quanto ao presente e ao cotidiano. A sua política e sua poética contestatória deixam de ter como referência um futuro redimido, suas táticas não são mais a da conscientização do proletariado para a revolução vindoura, como acontecia com a cultura

---

<sup>24</sup> MELLO, J. M. C. de; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sensibilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Lilia Moritz Schwarcz (Org.). São Paulo: Companhia das letras, vol. 4, 1998. p 560.

<sup>25</sup> Trata-se aqui das manifestações culturais que surgem e se desenvolvem a margem do grande mercado cultural.

<sup>26</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 124-128.

<sup>27</sup> Falo das histórias do punk contadas nos fanzines, nos poucos espaços midiáticos em que eles foram convidados a falar, dos documentários feitos por pessoas ligadas ao punk, a das histórias que contam oralmente entre si.



de resistência produzida por indivíduos ligados ao Partido Comunista e ao CPC da UNE na década de sessenta. Ao contrário, sua crítica irônica é mais voltada ao presente e ao cotidiano do que ao “governo” ou ao “futuro da revolução”, que deixam de ser entendidos como os únicos alvos possíveis para a atuação política. Isso ocorre devido a uma representação negativa do espaço público e da política partidária, marcados como lugares de violência, despolitização e corrupção. Mas estes temas serão abordados posteriormente neste texto. O que interessa reter aqui são as condições nas quais esses indivíduos puderam se identificar com esse repertório de signos produzidos em lugares completamente diferentes e um conjunto de condições análogas, que envolvem uma série de decepções e descrenças com o mundo em que se vive.

Mas ainda que essa narrativa das condições em que o *punk* pode emergir seja importante, ela não dá conta de explicá-lo, uma vez que é ainda muito generalizante. Se se quiser fazer uma cartografia dos “modos de vida” do *punk*, é preciso sempre levar em conta que cada indivíduo subjetiva de modo diferente os signos com que entra em contato e pelos quais é afetado e, ainda que não seja possível esgotar a narração dessas subjetivações múltiplas, é importante que pensar as condições em que essa multiplicidade é possível, assim como analisar como algumas dessas vidas foram afetadas, chacoalhadas e jogadas para fora de si em seu encontro com os signos do *punk*.

Não é, portanto, que o *punk* tenha surgido com uma proposta e uma ação política bem definidas e que a sua história seja apenas o desenrolar e o aperfeiçoamento destas. Tanto em outros países, como no Brasil ou, mais especificamente, em Curitiba, ele surge sem a “dignidade”, a consciência e a coerência que aparece no discurso acadêmico sobre ele, nas suas “biografias” jornalísticas ou nas histórias do *punk* feita pelos próprios *punks*; ele emerge longe também daquela luz negra que a mídia lançaria sobre ele durante toda a década de oitenta, denominado-os fascistas ou “como um bando de alienados que batiam em velhinhas no metrô e tomavam leite com limão pra vomitar”<sup>28</sup>.

Proponho então que se esqueça, por enquanto, as definições que os *punks* dão de si mesmos, assim como as verdades que, proferidas do

---

<sup>28</sup> RATOS DE PORÃO. “Feijoada Acidente?” – Brasil. Roadrunner records, 1994. Texto do encarte do CD.

exterior (biografias e mídia), pretendem delimitar-lhes os gestos e pensamentos. Proponho um certo nominalismo<sup>29</sup>, isto é, que não se analise a consistência ontológica do *punk*, não o seu ser que se esconde por trás das palavras que apenas o descreveriam como se ele fosse um objeto plenamente constituído antes que um discurso balbuciasse as primeiras palavras sobre ele; mas que a análise recaia sobre o *punk* enquanto um nome que agrega em torno de si toda uma série de práticas as mais diferentes umas das outras, sobre o nome como princípio organizador, que permite que diferentes indivíduos nomeiem diferentes práticas com um mesmo signo lingüístico, se identifiquem através dele, sejam afetados pelas práticas que ele nomeia e nelas percam a si mesmos e a sua organização. O *punk* seria, então, esse conjunto de falas, imagens e sonoridades que carregam esse nome, e que são como que uma matéria para o pensamento de uma infinidade de indivíduos que constroem suas subjetividades em torno a esses signos. Onde quer que seja mencionada a palavra “*punk*”, neste trabalho, é disso que se trata.

Vendo desse modo, podemos encontrar, em seus começos, práticas dispersas e significados dispersos atribuídos a ela, assim como diferentes modos de constituição de si como *punk*. É comum, por exemplo, encontrar alusões aos primeiros *punks* como indivíduos sem maiores compromissos políticos, aderindo apenas a um certo modo de se vestir, assim como a participação em gangues e a rixa entre elas. Podem-se achar também registros de uma certa “inocência” ao manipular os signos do *punk*, como a suástica, que funcionava como uma forma de, através da ironia, da descontextualização e reutilização de um signo por eles tornado vazio, chocar e afetar os sentidos daqueles que os viam nas ruas. A dita “consciência política”, coerência e o engajamento em causas tradicionalmente abraçadas pelas “resistências” não eram, desse modo, predominantes. O *punk* emerge, ao contrário, como uma forma de ação que apela aos sentidos e as emoções do que a alguma forma de racionalização política. Eles inventam outras formas de sociabilidade e outras maneiras de viver o tempo através dos excessos e das paixões vividos no próprio corpo e da exposição desse corpo marcado pelo seu próprio tempo, com o objetivo de chocar e provocar ou simplesmente de fazer rir.

---

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins fontes, 2002.

Não se pode esquecer também dos casos em que a adesão ao *punk* se reduz ao uma confusa relação com seus signos, em que a preocupação com a coerência e com as “idéias”, não apenas ficava em segundo plano como se reduzia a quase nenhuma. É que, mesmo com a escassez de informações, com a raridade dos signos, alguns jovens acabavam por aderir a eles, adotando o visual composto basicamente por “calça jeans, jaqueta de couro e camisa listrada”<sup>30</sup>, sendo tocados por uma atitude que remetia a agressividade física e afetiva, ou simplesmente ouvindo os poucos discos que chegavam de fora e eram reproduzidos em fitas cassete.

Invenção da empresa *□□iplips*, em 1963, as fitas cassete foram, na época, uma inovação técnica que permitia a gravação e a reprodução de sons através de dois rolos de fita magnética alojados em uma caixa plástica, facilitando a grande difusão das práticas de cópia dos discos de vinil, assim como a criação de uma cultura musical independente na segunda metade da década de oitenta, já que com essa técnica uma série de artistas que não tinham acesso à indústria fonográfica de vinis e, posteriormente, CD’s, puderam produzir e gravar sua música.

A maior parte das adesões e apropriações do *punk* em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Curitiba ou em qualquer outra cidade brasileira, no final da década de setenta, acontecia através desses fragmentos, que eram tomados muito mais pelo seu caráter “espetacular”, pelo choque e pelo fogo que eles ateavam nos homens e mulheres que não queriam ou não conseguiam subjetivar os modos de vida predominantes nessas cidades. É possível pensar, por exemplo, no público relativamente grande, que assistiu ao já citado show do Carne Podre, ou nos relatos daqueles que, depois de assistir a um show *punk*, mesmo sem saber ao certo do que se tratava, se sentiram extremamente identificados com o espetáculo, a ponto de questionarem a vida que levavam até então<sup>31</sup>.

A Curitiba do final década de setenta é vista pelos jovens que então aderem ao *punk* como uma cidade extremamente provinciana, como uma “cidade do interior, mas grande”, “com um pessoal muito cabeça-estreita”.<sup>32</sup> Desenha-se nessas falas a imagem de uma cidade conservadora, onde o desejo de tranquilidade e estabilidade deixa pouco espaço para a emergência de práticas e modos de vida

<sup>30</sup> BOTINADA: a origem do punk no Brasil. Direção Gastão Moreira. São Paulo: ST2, 2006. 1 DVD (70 min.). son. color.

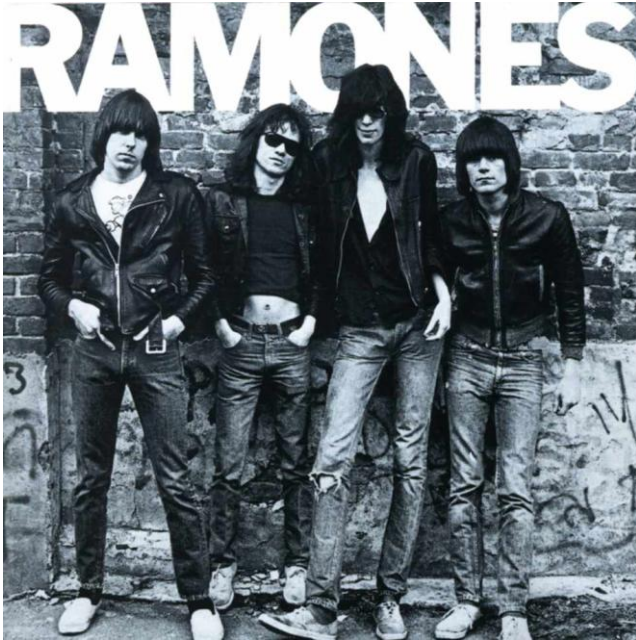
<sup>31</sup> PUNKS NA CIDADE. Direção Darwin Dias. Curitiba. 2003. 1 DVD (100 min.). son. color.

<sup>32</sup> *id. ibid.*

diferentes. Nesse sentido, o encontro com os fragmentos do *punk* vindos do exterior ou de outras cidades, propicia diversos modos de apropriação deles, seja nas suas formas mais descompromissadas e caóticas, seja naquelas pequenas manifestações simultaneamente cômicas e engajadas, funcionou como uma forma de contestar as tradicionais formas de sociabilidade e modos de ser do curitibano, escapando e se opondo radicalmente dos estereótipos que falavam de uma Curitiba colonizada por “europeus”, de pessoas fechadas e mais preocupadas em falar da intimidade alheia do que com a sua própria politização.

Assim, os fragmentos de *punk* que chegavam, por mais dispersos e menores que fossem, acabam servindo com matéria para a elaboração de novos modos de ver o mundo e agir no mundo. Analiso agora alguns desses fragmentos, tentando observar sua potência e sua capacidade de afetar os jovens que vieram a se identificar com eles:

#### *As capas dos discos*



RAMONES. Road to ruin. Sire Records, 1978.

1. O álbum *Ramones*, da banda americana de *punk rock* que leva o mesmo nome, traz em sua capa os membros da banda como personagens, todos olhando diretamente para a lente da câmera, como quem quer mostrar uma postura desafiadora. O desafio, quando se analisa a proposta musical e a atitude da banda, parece ser dirigido às normas e convenções da sociedade em que viviam e, principalmente, o tédio existencial que eles atribuíam à essas convenções, que denunciavam e combatiam através da música, do bom humor, do riso, da diversão e dessa própria postura desafiadora. Essa atitude descompromissada não era uma ação com um objetivo de contestar essa sociedade normativa, mas era ela mesma uma forma de escapar à ela, de dela se desvincular, de rejeitá-la. A música é, para os Ramones e para a sua geração de bandas ligadas ao *punk*, uma forma de diversão que pretende fazer da vida algo que escape as misérias do cotidiano burocrático e mecanizado das cidades contemporâneas.

O enquadramento centralizado, a fotografia em preto e branco, a disposição dos personagens, a utilização de uma fonte simples e tendo como fundo um espaço suburbano qualquer pretendem remeter à uma idéia de simplicidade. Alguém poderia pensar que essa simplicidade é herdada dos *hippies*, da sua recusa da complexidade das formas modernas de vida em favor de uma harmonia com o “natural”, entendido como retorno a essência da vida do Homem. Não é, no entanto, a simplicidade natural que está em jogo aqui; nada na fotografia remete a tranqüilidade bucólica das comunidades retiradas almejadas pelos *hippies*. Tudo ali diz respeito à cidade e a sua artificialidade e estilo de vida agressivo, desde o cenário (um muro caindo aos pedaços e repleto de pichações, que faz lembrar o estereótipo do subúrbio nos filmes que retratam os espaços marginais das cidades americanas nas décadas de setenta e oitenta , até as roupas e a “caras de mal”.

Em suma, trata-se de falar, não só nas letras das músicas, mas também através de todos os meios possíveis, da necessidade de mais diversão e das dificuldades que o seu cotidiano impunha à essa necessidade. Eles reivindicam o lúdico que os modos de vida contemporâneos teriam, segundo eles, deixado de lado, ou relegado há momentos esporádicos, em favor da lógica do trabalho e da lucratividade. Não se cansam de dizer que uma vida levada desse modo

pode levar a loucura e que prefeririam ser sedados à viver assim vinte e quatro horas por dia<sup>33</sup>.



SEX PISTOLS. *Never Mind the Bollocks*. 1999

2. A capa do álbum *Never Mind the Bollocks*<sup>34</sup>, da banda inglesa Sex Pistols, realiza uma quebra no que diz respeito as regras tradicionais das formas de composição e no que toca as idéias sobre o que deveria ser a capa de um álbum de música. Não há foto da banda ou qualquer outra ilustração, apenas o título escrito. O designer Jamie Reid, ignora propositalmente algumas das lógicas mais básicas do design gráfico, que costumava ter um apelo mais popular e comercial; a preocupação com a comunicação, com a expressão direta de uma mensagem, e com

<sup>33</sup> RAMONES. *Road to ruin*. Sire Records, 1978.

<sup>34</sup> SEX PISTOLS. *Never Mind the Bollocks*. (C) 1977 (P) 1999.

padronização é deixada de lado. O título do álbum é fragmentado em dois tipos diferentes de fontes, pretendendo provocar no “espectador” uma certa estranheza na primeira leitura. O nome “Se Pistols” é escrito com letras irregulares numa faixa lilás sobre um fundo amarelo. O uso de letras diferentes em uma mesma frase ou palavra é um recurso utilizado pela cultura *punk*, notadamente nos fanzines, para se referir às cartas anônimas (de seqüestro ou atentado, por exemplo), como àquelas enviadas pelos anarco-terroristas às suas vítimas no século XIX; a escrita *punk* deveria soar como ameaça dirigida ao leitor, um alerta para que dei em de lado as “bobagens” à que se prendem em seu cotidiano (Never mind the bullocks<sup>35</sup> e prestem atenção à eles here’s the Se Pistols), como o título do álbum parece querer sugerir. Jaime Reid traz para o mundo comercial essa linguagem dos fanzines, até então restrita aos guetos *punks*.

O efeito visual da capa do disco deveria ser semelhante ao dos escândalos que eles provocavam nas suas aparições públicas em casas de shows e na televisão. E se acima usei a expressão “espectadores” para me referir ao público que tem em mãos o disco, foi justamente com a intenção de tomar a capa, não apenas em seu conteúdo, mas também em sua forma, como uma das formas pelas quais a banda apresentava seu “espetáculo”, que não se reduzia apenas aos shows.

*Um punk para “assustar os menos avisados...”*

O escândalo que os *punks* procuraram provocar na Inglaterra, assim como sua chegada a diversas partes do mundo provocou uma proliferação discursiva sobre eles. A televisão, jornais e revistas passaram a falar do *punk*; e falar a partir de uma linguagem que pretende apresentá-lo ao grande público, de forma a desfazer as confusões que um olhar desavisado, a primeira vista, poderia fazer.

O *punk*, nesses discursos, aparece como mais um dos movimentos de rebeldia juvenil aos quais a juventude, insatisfeita com as convenções e as condições à que estão submetidas, adere para afirmar sua individualidade<sup>36</sup>. Ele é interpretado e posto em uma linha do tempo, na qual sucede os *hippies*, opondo seu “ódio e guerra” ao “paz e amor”

---

<sup>35</sup> "Bollocks", em inglês, significa "testículos"; o advogado do Sex Pistols, conseguiu livrar-los da censura alegando que, no inglês antigo o termo designava uma espécie de sacerdote. Porém, a tradução mais interessante para o título é a de ter "bollocks" como uma gíria, que significa "tolices", "bobagens", "idiotice"; ficando assim, algo como: "não ligue pra bobagens, aqui estão os Sex Pistols" ou: "abaixo aos idiotas, aqui estão os Sex Pistols".

<sup>36</sup> MANCHETE. Nº 1318. Rio de Janeiro: Bloch Editores: Bloch Editores, 1977. p. 80-83.

deste últimos. Esse ódio, entretanto, aparece como algo que não deveria ser levado tão a sério, já que “os elementos de violência são só de brincadeira, pra assustar os menos avisados”<sup>37</sup>; mas que poderia até ser visto como algo construtivo, desde que se curtisse “a moda *punk* moderadamente, sem o anarquismo absoluto e a fúria juvenil dos jovens londrinos”<sup>38</sup>.

A Revista Pop de abril de 1977 traz uma matéria em que mostra fotos comentadas da “tremenda festa de lançamento” na nova coleção de roupas e acessórios *punks* recém lançados no Brasil por uma grife local, em que se anuncia que “o *punk* chegou”. Toda uma multiplicidade de significados e gestos, que vão das brigas de rua as manipulações irônicas dos signos da cultura de massas, inventados no discurso *punk* é ignorada para que apareça somente uma leitura que reduz o sentido destes gestos ao de uma “festa”.

A partir do começo dos anos oitenta os *punks* não cessaram de dizer que essa explosão discursiva estaria então criando uma imagem “distorcida” em relação ao que eles seriam verdadeiramente. Contudo esse não pode ser analisado como o seu único efeito; essa proliferação também pretendia domesticar sua diferença e dar-lhe um lugar, uma identidade. A televisão, os jornais, as revistas, o rádio e, posteriormente, o mercado, tentavam colonizar o *punk* dando-lhe um lugar previamente codificado, onde ele não representaria um incômodo ou uma possibilidade de questionamento dos modos de vida padronizados. Essa proliferação, no entanto, foi um elemento a partir do qual os *punks* tentaram construir uma certa coerência para o “ser *punk*”. Para combater as imagens distorcidas pela mídia, alguns deles passaram a tentar se organizar, dissolver as divisões, criar um discurso coerente, assim como se afastar da idéia de violência, até então muito presente.

Se falo aqui das capas dos discos e das matérias de revistas, especialmente suas imagens, é por considerar as imagens um elemento imprescindível para compreender a formação das subjetividades nas sociedades contemporâneas. Ainda que nem todos aqueles que se identificam ou simplesmente são de alguma forma “tocados”<sup>39</sup> com o *punk* no final da década de setenta, tenham acesso às capas originais, já que muitas vezes seu contato com a música fica restrito a fitas de áudio

---

<sup>37</sup> REVISTA POP nº 70. São Paulo: Abril, 1977. s/p.

<sup>38</sup> REVISTA POP. São Paulo: Abril, 1978. p. 66

<sup>39</sup> Tocados, significa neste texto, afetados em sua sensibilidade, em seus sentidos, por oposição ao ato da mera comunicação e de sua correlato, a compreensão.



com reproduções dos vinis, é certo que, seja nas lojas que os vendem, seja através de amigos, ou até da mídia, acabam por entrar em contato com elas.

Se a imagem, portanto, tem essa potência de afetar a visão de mundo, o pensamento e a atitude de alguns indivíduos é por que ela tem uma força de expressão que ultrapassa a mera comunicação, isto é, a transmissão direta de uma mensagem, de um conteúdo. O modo como essa mensagem é comunicada ganha, na linguagem *punk*, um importância decisiva, uma vez que deixa de ser apenas algo que tem a função de ajudar na transmissão de um significado, para ser ele próprio, uma forma de expressão que vai além do discurso direto do texto. Esse ultrapassar a possibilidade expressão do texto, tal como este era entendido até então, tal como ele era usado, é a abertura para a possibilidade de um contato emocional muito mais forte com o “espectador”. Essa abertura é típica das sociedades ocidentais contemporâneas, que tem na cultura do espetáculo uma de suas bases mais significativas, e foi usada de maneira muito particular pelo *punk*. Na música também é possível perceber isso.

#### □ *punk rock*

O som *punk* tem a simplicidade de uma recusa, tanto quanto a da precariedade técnica dos que o inventaram. Por um lado, contam estes últimos<sup>40</sup> que não tinham habilidade para tocar como os roqueiros que admiravam, se propondo a criar um som que não requeria habilidade daqueles jovens que sentiam necessidade de se expressar musicalmente; a recusa é a de se filiar ao rock que estava sendo produzido até então, não é um som “viajante” como o rock progressivo, que convida a embarcar nos contornos de um solo, nos “delírios” dos alucinógenos. “A intensidade é súbita, cortante, direta<sup>41</sup>”. Como se a violência do som em si, considerado por muitos como “barulho puro”, e das performances das bandas no palco não fosse o bastante, o barulho e os ruídos acidentais decorrentes da precariedade dos equipamentos acabam por incorporar-se à sonoridade, a ponto de tornar-se uma das principais características desta. Dessa forma o som *punk* vai, propositalmente, se afastando das melodias, e isto para escapar às tentativas do mercado de

---

<sup>40</sup> Seria difícil precisar bem quem inventou o punk rock, mas pode-se ter na banda Ramones, uma referência dessa narrativa sobre seu início.

<sup>41</sup> CAIAFA, Janice. □ *ovimento* □ *unk na cidade: a invasão dos bandos sub.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p 29.

comercializá-lo. Esse barulho da sonoridade *punk*, combinado aos berros dos vocalistas são, para a platéia, um convite à ação e, guardadas as diferenças, pode-se fazer uma analogia com o que era o barulhismo na visão de Richard Huelsenbeck:

Enquanto o número e conseqüentemente a melodia são símbolos que pressupõe uma faculdade de abstração, o barulho é um chamado direto a ação. A música (...) é uma atividade da razão mas o barulhismo é a vida em si (...), leva os homens a tomar uma decisão final<sup>42</sup>.

Essa incitação ao agir pode ser entendida pelo menos de duas maneiras. Em primeiro lugar, como um ritmo que agencia experiências corporais que também rompem com o aspecto racional e disciplinar da música moderna. Na dança *punk* estão presentes aqueles três elementos da música contemporânea. Alguns dizem que ela imita antigos rituais tribais, pode-se imaginá-la como um devir-primitivo, pondo em contato uma multiplicidade de corpos se chocando violentamente uns contra os outros e fazendo aparecer os instintos recalcados pela modernidade. Ela mais parece uma briga coletiva, é uma duplicação da violência das cidades, do caos urbano em que se vive. Essa sonoridade, em conjunto com o discurso, cria um público que já não é mais aquele passivo e viajante dos mega shows dos astros do rock progressivo, mas um público sóbrio e ativo, que tem um contato direto com a banda.

Em segundo lugar, ela pode ser entendida também como gesto que incita a um agir que não é mera resposta imediata à própria música. O ritmo, a letra, o modo como os vocalistas usam a voz, são aspectos importantes para se compreender as possibilidades que os sons *punks* criam, os efeitos que provoca sobre as subjetividades. Se se retornar aos exemplos usados na análise das capas de discos, pode-se perceber, por parte do vocalista dos Sex Pistols, um desejo de transmitir, através do uso que faz de sua voz, uma tentativa de transmitir um certo deboche e agressividade; ou Joey Ramone, em seus refrões, cantando como quem grita palavras de ordem, incitando o ouvinte a quebrar as regras. São linguagens que complementam e dialogam com aquela das letras e

---

<sup>42</sup> HUELSENBECK, Richard. *En avant dada: história do dadaísmo*. In: Teorias da Arte moderna; Herschel B. Chipp. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p 381.

podem até ser mais importantes que elas para entender o *punk* no Brasil, já que são compostas em língua estrangeira.

A música vai então tecendo laços entre subjetividades diferentes e instituindo uma certa visão de mundo e um certo modo de ser, criando significados para o *punk*, afirmando dizer a “verdade” sobre a realidade do país e falando com ódio dessa realidade. Ela adquire um caráter de expressão da desilusão e indignação, uma forma de fazer algo contra os valores dominantes e, ao mesmo tempo, de mobilizar mais pessoas em torno desses sentimentos de revolta. Tanto que ela se torna um dos principais temas dos fanzines, tendo nestes uma infinidade de referências a ela. Esse objetivo é favorecido pela capacidade que a música tem de atrair e colocar em movimento corpos e subjetividades, agenciar experiências visuais e corporais, tornando-se um dos principais eixos a partir do quais vai se produzir uma subjetividade *punk*.

A música foi fundamental para que se formasse um “sentir” *punk*, um sentir ligado à indignação, à desilusão e ao ódio, aos modos de vida impostos pelo capitalismo. Além de um mecanismo importante na difusão desses valores, tornando-se um importante meio de resistência, principalmente pelo caráter de experimentação que teve na época de seu nascimento e que costuma suscitar nos ouvintes.

### ***Punks na cidade: os anos oitenta***

Nesse tópico tomo como objeto de análise alguns dos relatos citados no documentário “Punks na Cidade”, vendo-os como narrativas de gestos que se apropriaram dos fragmentos de territórios existenciais analisados no primeiro tópico, no final da década de setenta e início da década de oitenta, em Curitiba. Não pretendo afirmar, no entanto, que esses gestos sejam capazes de resumir uma identidade *punk* na cidade, já faz algum tempo que os historiadores sabem que as narrativas sobre o passado são sempre seletivas e que, quando se trata de relatos sobre o próprio passado, elas geralmente operam uma leitura deste que exclui certas coisas, enfatiza outras, passa rapidamente por algumas, organizando-o diferentemente e dando-lhe uma nova coerência, em função de sua própria posição social, do modo como se relaciona consigo mesmo e com outros, no presente. Sendo assim, procuro apenas trazer alguns fragmentos da memória daqueles que viveram e

atualizaram o *punk* em suas vidas e deram seu depoimento sobre o modo como o experimentaram nessa época, deixando ver também as sensibilidades que fizeram parte desses acontecimentos e que orienta o modo como se constituem enquanto sujeitos.

As primeiras práticas *punks* em Curitiba, no final da década de setenta, estão longe de possuírem uma coerência e uma articulação. São gestos isolados, quase sempre ligados a música, que ao poucos vão atraindo a atenção de outras pessoas e fazendo proliferar o *punk* na cidade. De qualquer forma, vale ressaltar que essa proliferação tem dimensões bem limitadas, já que se trata da formação de algumas poucas bandas e de um pequeno público em torno a elas.

Esses primeiros *punks* dizem estar entrando em choque com uma cidade moralista e tediosa, criando alternativas à uma vida urbana aparentemente “pacífica e ordeira”. Nesse sentido, se aproveita do rico repertório de imagens do caos, da podridão, do lixo e da violência estética que a cultura *punk* dos Estados Unidos, da Inglaterra ou de São Paulo lhes fornece.

A tentativa de significar o lixo, a podridão e a decadência nos próprios gestos, vai além do visual, do nome das bandas e das letras de músicas e chega até o material de divulgação dos shows. Falo de um dos primeiros shows da banda Carne Podre, na Praça do Atlético, que era então um espaço utilizado para programas culturais, em que a divulgação foi impressa em folhas de papel higiênico e distribuída nas ruas de Curitiba. Recurso inusitado que acabou por atrair aproximadamente 1500 pessoas para o evento. E é preciso reconhecer nesse gesto não apenas a criatividade dos membros da banda, mas também o quanto ele deve à todo o rico imaginário *punk* que se espalhou rapidamente por várias partes do mundo.

Um outro vestígio da apropriação que os indivíduos que experimentam o *punk* em Curitiba realizam pode ser lido no próprio modo como encaram a música *punk*. Tal como ocorre fora do país, o *punk rock* aqui é tomado como algo que se adapta perfeitamente a realidade local, pois propiciava aos jovens da cidade expressar o seu tédio em relação ela, chocando não apenas os moralistas senhores de conduta ilibada, mas os “freaks e hippies” que vagavam pelas ruas “com seus cabelos compridos ridículos”, em nada contribuindo para destruir o “vergonhoso” funcionamento da “cidade sorriso”

CWB é uma cidade de aparência pacífica e ordeira do ponto de vista fascista, que não difere muito do pensamento Peace and love, filosofia de

verdadeiros bunda-moles que preferem oferecer a outra face quando agredidos. A dita “cidade sorriso” nada mais é do que um paraíso de frea s e hippies.<sup>43</sup>

A linguagem agressiva, a violência que aparece como um modo de destruir a ordem estabelecida e o uso do termo “fascista” para designar aquilo contra o que se luta são táticas inventadas em outras terras, das quais esses indivíduos se apropriam para fazer a sua crítica e “e pressar a sua revolta”. E o fascismo aqui, como convém sempre lembrar, não é o fascismo histórico, mas o do cotidiano, que nesse caso aparece como signo da cumplicidade com continuidade da cultura moralista que a passividade representa.

A cidade em que o *punk* surge, no entanto, ao contrário do que eles mesmos dizem, já não é aquela do provincianismo da primeira metade do século, onde havia a impressão de que todos se conheciam. Nem tudo são flores para os habitantes da cidade. A visão que os moradores em geral têm dela é, na verdade, paradoxal: por uma lado, dizem que Curitiba progrediu, que os tempos difíceis ficaram para trás, em um tempo em que a prosperidade ainda não tinha sido alcançada; por outro a o crescimento e a modernização, implementados desde a década de 1950, efetivamente sentido a partir das duas últimas décadas do século XX, traz também perda dos antigos referenciais, a impessoalidade e, principalmente, o medo “hoje em dia muito desse negócio de gente, marginal, essa população grande mesmo. Às vezes, o pessoal olha como se fosse meio ameaçador (...). Tenho medo de multidão, que venha pra cima da gente<sup>44</sup>”.

A impessoalidade nas relações, em uma que cidade sempre pretendeu manter uma sociabilidade provinciana, assusta. E assusta porque as pessoas que transitam nos espaços públicos não são mais rostos conhecidos, porque estes desconhecidos podem ser qualquer coisa, não se sabe o que esperar dessa “gente de fora”, não h como distinguir claramente quem representa o perigo. Qualquer um se torna potencialmente ameaçador. A cidade se torna um labirinto:

Meu roteiro era sempre o mesmo. Nessas partes que eu ia, elas praticamente continuam as

---

<sup>43</sup> PUNKS NA CIDADE. Direção Darwin Dias. Curitiba. 2003. 1 DVD (100 min.). son. color.

<sup>44</sup> SANTOS, Antonio César de Almeida. □ *emórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1999. p. 110.

mesmas. Eu ia de carro. Depois houve, vamos dizer assim, as ruas passaram a tomar outro sentido, as ruas passaram a pegar sentido único, aí começou a [inaudível] a cabeça. Saía a noite, tinha que pensar como voltar para casa, não podia entrar em qualquer rua, tinha que analisar como podia vir para casa. Tinha que fazer um roteiro para andar dentro da cidade. Um planejamento para chegar em tal rua. Antes não, você saía de casa, ia virando uma esquina, outra, você podia entrar em qualquer lado que quisesse. Você não pode mais. Aí que a gente sentiu que Curitiba começou a crescer demais. E o movimento dos carros, intenso, é impressionante. Os prédios, é a expansão da cidade<sup>45</sup>.

Tudo fica confuso, já não se pode mais seguir os mesmos caminhos que se seguia antes, mas ainda assim a cidade permanece sendo vista como exemplo, cidade de primeiro mundo. Talvez pela competência do próprio discurso e das práticas oficiais, que investem em duas frentes: na promoção e valorização das tradições e na preservação de espaços, mesmo que limitados pelo crescimento, para o caráter provinciano e tranquilo da cidade, mantendo presente para aqueles que a viveram no passado, a Curitiba de ontem; mas também suscitando, naqueles que crescem já em uma metrópole modelo, a satisfação em viver numa cidade moderna.

O *punk* curitibano é, em parte, filho desses tempos de crescimento e perda dos referenciais, da cidade labirinto; mas é, ao mesmo tempo, revoltado com a cidade que considera tediosa e pacata, desprovida de vida noturna, onde toda a diversão se restringe à planejada pela prefeitura.

E se esses adolescentes curitibanos se identificam com o *punk* por considerarem sua situação análoga à daqueles que o inventaram, também se apropriam da crença de que não é necessária uma técnica apurada para fazer música, de que qualquer um que tenha se revoltado com a sociedade pode e deve usar a música como um instrumento de expressão dessa revolta. A agressividade da música deve corresponder a vontade de destruição. Mas não se deve acreditar que essa destruição teve por alvo, em todos os momentos, apenas os hábitos e costumes

---

<sup>45</sup> SANTOS, Antonio César de Almeida. □ *emórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1999. p. 90.

conservadores da cidade. Muitas vezes, ao longo de toda a década de oitenta, essa vontade de se dirigir à “sociedade”, cria para si um inimigo muito vago, podendo a violência, seja ela afetiva ou física, se direcionar à qualquer um que se opusesse a si, ao seu grupo, à sua gangue. Como será abordado posteriormente, são os momentos em que as forças<sup>46</sup> atuantes no *punk* se resolvem na destruição e no negativo. Não se deve, no entanto, ver esses momentos como simples instantes em que se perde o controle. Essa violência foi parte constitutiva do próprio *punk* e só aos poucos (desde o começo da década de oitenta, mas em um processo que se estende até os anos noventa), é que esses sujeitos vão constituir estratégias de contenção e domesticação das forças, para fazê-las funcionar em função de objetivos específicos. Durante muito tempo, a violência é um recurso cotidiano e considerado legítimo pela maioria das pessoas que experimentam o *punk*, tanto que nos relatos em que ela é lembrada, nenhuma culpa ou arrependimento vem à tona, mas ao contrário, é o bom humor que conduz a narrativa.

A violência surge como uma manifestação afetiva e coletiva, em um momento em que a cidade, para esses jovens, parecia um lugar muito pouco propício à esse tipo de manifestação. Eles aceitam a realidade de um discurso que identifica uma cidade habitada por um “curitibano” típico. Desde a década de 1970 uma série de discursos tem buscado construir esse curitibano: um sujeito contido, diferente dos outros brasileiros, aqueles “da folia, do partido alto, do afo é”, do país lascivo, libidinoso, tosco e viril. Esse curitibano, de alma “polaco-européia”, prefere a luz das avenidas à escuridão dos becos, a contemplação das artes nobres às festanças carnavalescas, a suavidade da música clássica à algazarra provocada pelas músicas populares. E ele se envaidece disso.

Se a cidade de Curitiba é nomeada “provinciana” pelos *punks* dessa época, é porque haviam entre eles demandas mais cosmopolitas, um desejo de fazer acontecer na cidade o modo de vida dos *punks* de outras cidades do Brasil e do mundo. Como um Dalton Trevisan, por exemplo, que descreve a Curitiba tradicional como uma cidade que, tal como os versos simbolistas que criticava, era carregada de um espírito anacrônico, cheia de rimas exageradas, bregas e chinfrins, apegada

---

<sup>46</sup> Essa expressão é aqui usada no sentido deleuzeano, isto é, como aquilo que é capaz de atuar diretamente sobre os corpos, os afetando e os deformando. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 62-69.

demais aos lirismos inúteis e contemplações vaidosas para se dar conta do que realmente acontecia no mundo, para de fato se ligar à vida<sup>47</sup>.

A violência aparece então como uma outra linguagem, que tornava possível um silêncio das palavras e uma multiplicação dos efeitos subversivos e destrutivos, e tanto a violência simbólica quanto a física. A primeira pode ser vista nos shows e nos casas onde lhes é permitido que ouçam suas músicas, onde a dança, o *pogo*<sup>□</sup>, em que “os corpos se chocam em movimentos de atração e repulsão, onde se dança ora pulando no mesmo local, ora dando voltas em um espaço delimitado, abai o do palco”, dança essa que muitas pessoas acabam por associar a uma briga coletiva. Também pode ser vista nas músicas, que além de serem rápidas, agressivas e gritadas falavam constantemente da violência em suas letras; nos fanzines, em que uma sobreposição de palavras, uma variação enorme de tipos de letra, além de uma infinidade de imagens tem a potência de provocar um certo incômodo, agressivo ao leitor não familiarizado com essas leituras; o próprio corpo, nos cabelos espetados, a roupa negra, as tatuagens, além dos bandos que, certas vezes, parecem tropas, batalhões de choque, com seu visual militarizado e seus coturnos.

No que toca a violência física, que se tornou uma constante no *punk* brasileiro, através dos confrontos com a polícia e entre as próprias gangues *punks*, no começo dos anos oitenta, ela se restringiu, em Curitiba, a momentos esporádicos. Se na cidade não existem gangues, os confrontos são quase que exclusivamente com a polícia, nas revistas diárias pelas quais tinham que passar quando caminhavam pela rua XV, da constante desconfiança que não deixava que ocorressem shows *punks* sem que não houvesse olhares atentos da tropa de choque. Juntamente com a violência afetiva, que ofende os valores moralistas do curitibano, as brigas são uma demonstração de energia juvenil que, além de construir uma união e um sentimento coletivo (mesmo que efêmeros), se colocam como contr rio à apatia da cidade “polonesa” que perdeu a energia.<sup>49</sup> A luta que dizem empreender só em parte se guia pelos vagos

---

<sup>47</sup> MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O seqüestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

<sup>48</sup> É a uma espécie de dança características dos shows punks. Nela o público se reúne próximo ao palco chocando seus corpos uns contra os outros. Talvez se possa defini-la melhor como uma anti-dança, j que a ausência de “passos” bem definidos acaba por contestar, na pr tica, a normatividade das outras danças. Muitos o definem como um ritual de liberação das energias que se é obrigado a conter na vida em sociedade.

<sup>49</sup> ARENDT, Hannah. *Obre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.



signos da cultura de protesto que chegam aqui (o mesmo vale para o *punk* de outros lugares do Brasil ou do planeta), ela também é motivada pelo tédio que se vive no cotidiano.

Em uma cidade que boa parte das pessoas tem poucas dúvidas de que o progresso e desenvolvimento urbano atenderam a “praticamente todos os setores econômicos”<sup>50</sup>, ainda que “em diferentes graus”<sup>51</sup>, não é estranho que a mídia, o poder público e os habitantes em geral se opusessem às manifestações de desordem dos *punks*; que, diante do desconhecido, as pessoas abram caminho assustadas, deixando o centro do calçadão livre para que os *punks* andassem por ele; que os jornais manifestem sobre eles opiniões negativas, chegando a dizer que esses jovens deveriam ser expulsos da cidade, juntamente com seus pais; e que a câmara dos vereadores se mobilize para impedir que a banda Paz Armada execute e divulgue uma de suas músicas, cujo o conteúdo acusavam ser preconceituoso:

Garotinho esquentado  
Um anormal debilitado  
E até muito educado  
Quando aconteceu  
Por um velho bem barbado  
Foi um dia contratado  
Para que pintasse um lado  
De um templo judeu  
E o trabalho terminado  
Ele então todo animado  
Foi cobrar o resultado  
De um serviço que era seu  
Mas o tal velho barbado  
Quis então pagar fiado  
E o garoto esquentado  
Não se convenceu<sup>52</sup>

Enquanto a câmara dos vereadores acusa a música de anti-semitismo, os membros da banda dizem que a letra deveria significar justamente o contrário, isto é, uma crítica ao “preconceito contra minorias”. Depois de algumas manifestações de vereadores na mídia, também a Federação Israelita do Paraná chegou a aventar a hipótese de

---

<sup>50</sup> OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: UFPR, 2000. p. 179.

<sup>51</sup> *id. ibid.*

<sup>52</sup> PUNKS NA CIDADE. Direção Darwin Dias. Curitiba. 2003. 1 DVD (100 min.). son. color.

processar a banda pela letra, ao que eles responderam em carta à um jornal:

É um absurdo que pessoas que ocupam cargos tão importantes interpretem de maneira errônea a música que, de forma óbvia, ataca Hitler. O movimento *punk* não admite qualquer tipo de preconceito...<sup>53</sup>

A confusão diz respeito à ironia usada na música e que não teria sido entendida pelos seus críticos. E esse é um outro recurso que os indivíduos que experimentam o *punk* em Curitiba recolhem daqueles que o fazem em outros lugares do país e do mundo. E a ironia aqui não é usada de forma a simplesmente se apropriar de um discurso que não é o seu, mas como forma de ridicularizá-lo. As rimas, muito pouco comuns nas composições *punks*, são os elementos que marcam o distanciamento daquele que fala em relação ao conteúdo de sua fala, seu bom humor crítico.

A partir da segunda metade da década de oitenta, assim como já havia acontecido em outras cidades do Brasil, os *punks*, motivados por esses mal-entendidos da mídia e pelo encontro com a literatura anarquista do século XIX, procuram construir uma coerência e uma união, buscando organizar uma identidade e ligar a sua imagem à um outro tipo de politização, um pouco mais tradicional (ainda que não totalmente identificada com o modelo anterior do militante engajado). Passam a adotar uma proposta política anarquista e a se unir ao movimento estudantil da cidade. A tradicional luta anarquista pelo voto nulo é também retomada nas ruas da cidade:

Em Curitiba a falta de organização do movimento pelo voto nulo, foi o que mais prejudicou a campanha. Apesar de diversos grupos espalhados pela cidade sabotarem diversas propagandas políticas, foram distribuídos panfletos e colados cartazes. No dia 17 de nov. foi realizada uma concentração na Pç. Santos Andrade com passeata até a Boca Maldita. A manifestação alertou para a grande

---

<sup>53</sup> *id. ibid.*

farsa que foram as eleições e que o atual sistema não é a solução<sup>54</sup>.

Mas nem todos os *punks* adotaram essas práticas politizantes, muitos deles recusando-a e optando por manter sua ligação somente com a música e com a diversão, sendo, em muitos casos, criticados pelos *punks* anarquistas. Pode-se dizer que eles são tributários de um modo de pensar como aquele que fica expresso na postura e nas figurações da banda Ramones, já analisados anteriormente. Esse modo de pensar diz respeito à uma postura de desilusão com uma realidade cada vez mais tediosa, onde existem a cada dia menos possibilidades de diversão. Os *punks* que se recusam a assumir um posicionamento libertário se apropriam desse mesmo discurso para justificar sua existência em Curitiba, que não cessam de criticar como cidade provinciana e tediosa e de demonstrar seu ódio por ela. A partir do final dos anos oitenta, para se diferenciar dos anarco-*punks*, se nomeiam *punks 77*.

## ***Punk 77***

Wallace Barreto teve seus primeiros contatos com o *punk* em meados da década de oitenta, ouvindo bandas como Ratos de Porão e Garotos Podres. O desejo de conhecer mais, incitado por essas sonoridades, o leva, em 1988, a uma loja de discos, a *ukebo*, onde os interessados no *punk rock* costumam ir para gravar fitas cassete a partir dos discos de vinil de álbuns estrangeiros ou dos poucos álbuns nacionais disponíveis, além de comprar fanzines deixados lá por seus compositores e vendidos “pelo preço do éro”<sup>55</sup>; pouco tempo depois o mesmo desejo o leva ao casarão abandonado da UPE, então ocupado pelos *punks*, lugar em que os cartazes nas ruas da cidade anunciam shows de bandas *punks*. No local também estavam acontecendo palestras, plenárias e exposições de fanzines, mas ele está mesmo interessado é na música e na possibilidade do encontro com os amigos

---

<sup>54</sup> *id. ibid.*

<sup>55</sup> Entrevista concedida por Wallace Barreto em 25/11/2009.

com os quais os bebe e “confabula” sobre o que irão fazer na noite, sobre onde ficarão a toa<sup>56</sup>.

Ele não se importa com a militância dos anarco-*punks* e suas tentativas de convencer as pessoas à assumirem responsabilidades políticas. O que importa é a música, os amigos, a cerveja, assim como todo o “espírito” do “faça você mesmo” que envolve os fanzines e aquelas bandas que não precisavam de instrumentistas muito técnicos, baixos com mais de duas cordas e nem de baquetas que não fossem feitas de pedaços de cabo de vassoura para fazer sua própria música e tramar suas performances agressivas no palco.

Esse é o espírito daqueles que se autodenominam *punks* □□. O nome faz referencia a atitude dos *punks* em 1977. Na verdade as praticas que recebem esse nome, no final da década de oitenta já existiam desde os começos do *punk* em Curitiba. O nome surge para marcar a diferença com os Anarco-*punks*. Só há sentido nessa divisão se se compreender o seu surgimento no momento em que se tenta unir os *punks* em torno de um significado comum e que essa união total não tem sucesso devido a recusa de alguns, os 77, em assumir uma postura política militante. Eles fazem a opção de não aderir ao engajamento proposto pelos anarco-*punks*, mantendo o *punk* fiel ao espírito brincalhão e iconoclasta dos anos setenta e oitenta, agora mais organizados como cena, já que se identificam em oposição àqueles que optam pelo engajamento. Diante de uma sociedade onde as opções de diversão e até mesmo de formas de vida parecem ser bastante limitadas, é preciso inventar tempos e espaços diferenciados, onde outras formas de ser sejam possíveis. Todo o palavrorio sobre como mudar a sociedade com isso, sobre como convencer as pessoas de fora, não é tão necessário, o fundamental é criar. É mais produtivo fazer proliferar um acontecimento através do exemplo, de sua vivência no próprio corpo, do que pela fala, pela argumentação. O corpo ativo e produtivo, embriagado, excitado e contagiado pelo riso e pelo bom humor, cansado pelas andanças, corpo máquina de guerra contra o tédio e a polícia, é valorizado em detrimento das “ideologias”, das idéias e mensagens que as mentes anarco-*punks* pretendem transmitir.

“Não precisa ter um super equipamento pra começar a fazer som, nem ser uma super banda para começar a fazer música. (...) Isso é empolgante”<sup>57</sup>. Ao contrario dos anarco-*punks* a atitude 77, no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, remete à uma postura pessoal que

---

<sup>56</sup> *id. ibid.*

<sup>57</sup> Entrevista concedida por Wallace Barreto em 25/11/2009.

inventa modos de fazer e abre a possibilidade para que outros participem dele, mas não está minimamente interessada em convencer esse outro de que ele precisa participar ou de que é importante que ele assuma uma postura semelhante. É a lei do “foda-se”, ou seja, “quem quiser participar participa, quem não quiser foda-se”<sup>58</sup>. Não é, absolutamente, uma intolerância com quem não quer participar ou pensa o *punk* de modo diferente, mas um gesto de indiferença, um não se importar em provar sua superioridade, sua maior necessidade ou importância. No entanto, vale ressaltar que, como lembra Wallace, há nessa época atitudes de desrespeito, intolerância e violência partindo de ambos os lados (77 e anarco-*punks*). Não é difícil imaginar uma situação de briga e confronto físico entre os grupos, já que os 77, que procuravam se desligar da discussão politizante, certamente não gostam daquilo que consideram a “pregação” política dos anarco-*punks* a ponto de se irritar muito com ela; tanto quanto estes últimos devem ter se irritado com o que consideravam a imobilidade e passividade dos 77.

Há uma letra do banda Manicômio 77 que, carregada de sarcasmo, não apenas deixa ver essa irritação, como também permite que se perceba o modo como eles enxergam o anarco-*punk* nessa época:

Foda-se o amor livre, amor livre é coisa pra hippie  
Foda-se o amor livre, amor livre é coisa pra hippie  
Anarco *punk* cabelo pintado moicano arrepiado,  
mas no fundo não passam de um bando de hippie  
viado...

A irritação, que na letra é expressa na forma de ofensa satírica, diz respeito justamente a rixa com os anarco-*punks* que insistem em “ficar buzinando no ouvido” as suas idéias politizadas<sup>59</sup>. Nesse caso também se aplica a “lei do foda-se”. Eles não se importam com o *punk* militante e se sua forma de vivê-lo *punk* não é respeitada, recorrem então à tática que melhor dominam: a crítica bem-humorada.

A “lei do foda-se” é então a lei do e emplo. “A aceitabilidade vai do e emplo e não de ficar falando no ouvido”<sup>60</sup>. Os 77 não estão dispostos a ouvir pregações políticas e consideram os anarco-*punks* como pessoas que passam a encarar o *punk* como religião<sup>61</sup>. Para eles, o *punk* “era uma anarquia individualizada, cada um tinha sua proporção de

---

<sup>58</sup> *id. ibid.*

<sup>59</sup> PUNKS NA CIDADE. Direção Darwin Dias. Curitiba. 2003. 1 DVD (100 min.). son. color.

<sup>60</sup> Entrevista concedida por Wallace Barreto em 25/11/2009.

<sup>61</sup> PUNKS NA CIDADE. Direção Darwin Dias. Curitiba. 2003. 1 DVD (100 min.). son. color.

revanche contra a sociedade”<sup>62</sup> e essa proporção é jogada nos próprios gestos. Importa fazer e mostrar a outrem que é possível ter uma banda, fazer um fanzine e organizar shows e que isso tudo não é tão difícil assim. A lei do exemplo não se pretende universal, nem tampouco vale apenas para o caso particular, já que pressupõe que alguém deva ser afetado pelo exemplo, alguém para segui-lo e fazer outra coisa com ele; ela também é inqualificável, já que o exemplo não é isso ou aquilo, não tem identidade, mas é apenas um gesto que se abre para outros gestos de pessoas que queiram imitá-lo, adaptá-lo, usá-lo em sua vida<sup>63</sup>.

Eles constituem uma comunidade que se cria e recria através do exemplo, da continuação do princípio *punk* do “faça você mesmo”, tomado como princípio que deve permanecer quase independentemente do conteúdo com o qual é vinculado. Os 77 não o subordinam a política e as idéias, mas o vivenciam como algo que deve vir antes delas. O próprio ato de criação se torna resistência e isso se torna claro, por exemplo, quando a polícia intervêm nessa criação tentando evitar os encontros na rua, sempre suspeitos de desordem.

Essa criação resiste também à própria dinâmica de Curitiba. Cidade que tem no planejamento urbano um de seus focos principais, planejamento que, por sua vez, vai se afirmando mais humano em relação ao das outras grandes metrópoles, é a tal ponto obcecado pelo que aponta ser a melhoria da qualidade de vida da população, que tem a pretensão de geri-la em seus mínimos detalhes. Desde a primeira gestão de Jaime Lerner na prefeitura da cidade, no começo da década de setenta, o planejamento urbano volta-se, em grande parte, para o modo como as pessoas se utilizarão da estrutura da cidade e se gaba de não buscar apenas um desenvolvimentismo cego, atento apenas ao progresso econômico, ao fluxo dos carros, ao crescimento do comércio etc. Esse planejamento cria um desequilíbrio, em que o “estímulo à espontaneidade, à naturalidade” e a criatividade é deixado de lado em favor de um “dirigismo cultural”, que transforma a recreação em “uma chatice emulativa (...) visando à competição e ao apuro atlético e não à alegria de jogar, ao transbordamento lúdico”<sup>64</sup>.

No afã de fazer com que a população se sinta parte da cidade em que habita, evocando um carter mais humano, “o projeto de modernização apoiou-se, sobretudo, na transformação e controle do

---

<sup>62</sup> *id. ibid.*

<sup>63</sup> AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996. p. 13-14.

<sup>64</sup> MAZZA, Luiz Geraldo. Curitiba é coisa do seu ócio? In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992. p. 98-99.

espaço físico”<sup>65</sup>. Esse projeto tem o ideal de fazer de Curitiba uma cidade que concilia modernidade e tradição, que quer se livrar do estigma de provinciana sem, no entanto, deixar de desfrutar do ambiente ordeiro, disciplinado e contido que esse provincianismo proporciona, que mantém unidos seus moradores por uma identidade curitibana, por toda uma memória a ser preservada. A imagem de uma metrópole caótica, barulhenta, violenta e desordenada como São Paulo deve ser tomada como exemplo negativo.

Para isso não apenas é estabelecida uma proposta estrutural de crescimento, como também planejadas uma série “de intervenções coerentes em outras escalas, como a preservação do setor histórico e a prioridade dada ao pedestre na área central”<sup>66</sup>. Em grande e em pequena escala, a cidade deve ir se redesenhando e costurando diversos elementos da vida urbana, para que se torne um texto de rápida e fácil leitura para seus habitantes. E essa leitura, por sua vez, deve (juntamente com toda uma rede de textos que afirma a identidade curitibana) indicar a maneira como o curitibano deve agir, deve dar-lhe sua identidade de povo contido e civilizado, que tem até mesmo seus momentos de lazer em momentos e espaços racionalizados, nas oficinas oferecidas pela Fundação Cultural, nas áreas verdes e ciclovias, na Boca Maldita, nas peças de teatro e nos espetáculos de música clássica.

Certamente, desde que essas políticas do “dirigismo cultural” são postas em prática, nos anos setenta, passando pelos anos oitenta e até hoje, muitas pessoas não tem essas opções de lazer em seus roteiros, e isso por diversos motivos que vão desde dificuldades financeiras e distâncias culturais até o descontentamento e a insatisfação com estas. Ao contrário do que alguns acreditam, nem todos os habitantes da cidade gostam de música erudita ou de teatro, certas pessoas podem achar enfadonha a idéia de uma caminhada em um dos inúmeros parques da capital. Como alternativa a essas opções é certo que existem diversas manifestações subterrâneas, como a organização da comunidade local para a criação de peças de teatro na periferia da cidade nos começos da década de oitenta<sup>67</sup>; ou Gilda, um homem que se vestia de mulher e passeava pela Rua XV provocando os respeitosos senhores

---

<sup>65</sup> SANCHEZ, Fernanda. *Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993. p. 89.

<sup>66</sup> *id. ibid.* p. 93.

<sup>67</sup> *emória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

de moral ilibada<sup>68</sup>. O *punk* é uma das formas subterrâneas de usar o próprio tempo e os espaços da cidade.

Os 77 tem o seu principal foco nesse uso do tempo e do espaço urbano. O seu despertencimento, isto é e seu sentimento de não pertencer ao lugar onde se está, sendo visto também pelos outros como estranho e fora de lugar é jogado nos fanzines e na própria música, com uma dose de bom-humor:

Eu sou um cão sarmento do esgoto  
As cadelinhas só me chamam de escroto  
Não tenho culpa foi assim que eu nasci  
Não fui vacinado e não tenho pedigree  
Eu sou um cão sarmento  
Vira-lata vagabundo  
O mais lixo de todos  
O mais podre desse mundo<sup>69</sup>

Não é raro na música *punk* esse tipo de letra, em que quem compõe se coloca voluntariamente como estranho, como o lixo e o podre. É possível encontrar antecedentes dessa atitude tanto fora do Brasil, como no caso do *Camones* e do *isfits*, como no próprio país, em bandas como Replicantes e Cascaveletes. Apesar do bom-humor e do descompromisso político, leio a música como uma crítica à essa cidade que limita as opções de diversão e, mais que isso, ela também não pode deixar de ser entendida como algo que, sendo criada, passando a existência, torna-se ela mesma uma alternativa de uso do tempo, tanto para os integrantes da banda quanto para o público disposto a ir aos shows.

A ocupação das ruas da cidade também é uma forma de criação. As andanças e permanências na Rua XV e em seus arredores são um exemplo. Por uma lado elas só são possíveis, ou pelo menos só são facilitadas devido à uma iniciativa do prefeito Jaime Lerner que, na década de setenta havia fechado a rua para os carros e a transformado em um calçadão por onde só transitariam pessoas. A medida tem a intenção de “humanizar” o centro da cidade, criando espaços de convivência que deveriam facilitar a identificação dos habitantes com a cidade, assim como reforçar seus laços de identidade. A instalação de

<sup>68</sup> BONI, Maria Ignes Mancini de. “Gilda” vivendo sob o preconceito numa cidade provinciana, um sim a vida. In: Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

<sup>69</sup> OVOS PRESLEY. Cão sarmento. In: *A date it□□vos*. Curitiba, 2003.



todo um mobiliário urbano tem essa função. São luminárias, quiosques, bancos, floreiras, elementos que costuram um discurso espacial que indica que ali não se encontram apenas áreas de circulação e passagem, mas também áreas de encontro e estar<sup>70</sup>.

Por outro lado, urbanistas e arquitetos certamente não previram que em seus espaços meticulosamente pensados, por entre seus jardins bem plantados e chafarizes fossem circular e permanecer pessoas caracterizadas como potenciais desordeiros, estranhos e bêbados, com um visual que não inspirava confiança e incomodava os habitantes ainda desacostumados com a cena. Ao contrário, uma série de atividades programadas ou pensadas pela prefeitura, como a institucionalização da Boca Maldita como local de encontro, o bondinho onde as crianças são deixadas enquanto os pais fazem compras, a pintura no calçadão (que chega a reunir centenas de crianças) e as peças de teatro ao ar livre são uma tentativa de manter o controle sobre as formas de lazer que a própria criação do calçadão possibilita.

Esses encontros dos 77 ocorrem ao longo de toda extensão da Rua XV, nas escadarias da Biblioteca Pública do Paraná, que fica a uma quadra dela, e também nas escadarias da Universidade Federal do Paraná, na Praça Santos Andrade, que se localiza no final do calçadão. Os outros pedestres não se aproximam muito. São lugares para ficar a toa, bebendo e “confabulando sobre o que fazer no resto da noite”<sup>71</sup>, atividades que não se enquadram na concepção de lazer produtivo dos urbanistas, isto é, aquele que ajuda a fazer crescer o sentimento de cidadania e identidade regional e que, algumas vezes, chegaram a ser interrompidas pela polícia, em certos momentos até de forma truculenta.

Outros pontos de encontro são os bares, que foram muitos ao longo da existência das práticas *punks* em Curitiba. No período que marca o declínio das gangues e o início de uma idéia mais ou menos homogênea do que é *punk* (ainda que com a dicotomia entre 77 e anarco-*punks*, *punk* como atividade cultural e como militância política), no final da década de oitenta, os principais bares são o Bar do Cardoso e o Lino's Bar, localizados em pontos centrais da cidade. São lugares que exercem a mesma função que a dos encontros na rua e que, em geral, concentram pessoa interessadas em beber, conversar e ouvir *punk rock*. Normalmente a música é tocada a partir de fitas cassete levadas pelos

---

<sup>70</sup> SANCHEZ, Fernanda. Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993. p. 106-107.

<sup>71</sup> Entrevista concedida por Wallace Barreto em 25/11/2009.

próprios freqüentadores e prontamente aceitas pelos donos do estabelecimento, numa relação marcada pela simpatia mútua.

O Lino's destaca-se, no entanto, por também abrir a possibilidade de que as bandas realizem shows e ensaios no local aos domingos, que passaram a ser chamados de “domingueira”. O bar é um território de exceção, uma vez que mesmo com as constantes brigas que ali aconteciam e com as conseqüentes intervenções da polícia o dono, Lino, nunca fechou as portas do local para os *punks* (que são certamente boa parte de seu público), tornando-se uma figura quase mítica para alguns, que faz parte de qualquer narrativa sobre a história do *punk* na cidade.

Mas se, por um lado, não há espaço para a militância, nem vontade para convencer as pessoas a acreditar naquilo que se acredita, por outro, um certo conteúdo mais politizado ou uma reflexão sobre o sentido das próprias práticas também aparece nos fanzines “Não visamos conscientizar ninguém, pois não somos os donos da verdade, só vomitamos o que não nos agrada! (não faça deste uma bíblia a ser seguida!”<sup>72</sup>. Uma clara denuncia do anarco-*punk*, na forma de um desabafo, ainda que o texto não o diga explicitamente. É certo que esse tipo de manifestação não é comum a todos os 77, seja na década de oitenta ou noventa, mas é uma atitude que condiz com a das bandas que estes tem por referência. O desabafo, a angústia jogada transformada em texto, é um gesto que remete às músicas dos *Circle Jerks*, *Undertones*, *Restos de Nada*, entre outras. Vale atentar, no trecho citado, para o fato de que o autor do texto percebe a própria tentativa de “conscientização” como uma relação de poder de um lado o “dono da verdade” que possui a consciência e de outro aquele que não a possui e que por isso precisaria ser conscientizado pelo primeiro, isto é, incitado a aceitar a sua verdade.

A leitura dos fanzines é um modo de perceber como a reflexão sobre as próprias práticas está presente nos 77, algo que a entrevista não deixou claro. Exemplo disso são as justificativas apresentadas para o afastamento das questões políticas, no sentido mais estreito do termo. Um primeiro argumento é o de que não haveria motivo para falar, já que a “sociedade moralista falsa em que vivemos não ser mudada por maltrapilhos, com cabelos espetados<sup>73</sup>”, não está disposta a dar-lhes ouvidos, o que o próprio fato de seu público ser bastante restrito autoriza a pensar; um outro diz respeito a crença de que uma sociedade

<sup>72</sup> HISTERIA n°2. Curitiba, 1996.

<sup>73</sup> PUNKS NOT DEAD? n°1. Curitiba, aprox. 1994.

anarquista não passaria de uma utopia irrealizável; por fim, argumenta-se que não se deve tentar, mas fazer seu próprio mundo:

Mudar o mundo (FAÇA SEU PRÓPRIO MUNDO!). Não se iluda, se que ser anarquista (...), saiba que eu quero continuar a ser apenas *punk*, (...) não me tornar um iludido com isso, porque me divirto, bebo, dou risada, faço zona, (...) como dizem os Replicantes: ANARQUIA É UTOPIA, PRATIQUE UMA TODO DIA<sup>74</sup>.

A denuncia, o desabafo, também se estende, esporadicamente, aos mecanismos de construção da imagem e da identidade da cidade de Curitiba e do curitibano, citados acima:

CWB não se diferencia de nenhuma outra filial da grande fábrica de miséria, o Brasil. A estratégia é a mesma: vender uma imagem que ã existe, em época de natal tentam esconder as pessoas que trabalham como os papeleiros, catadores de papel, a prefeitura nomeias novos robozinhos p/ retirar os catadores de papéis da Rua XV, e dos pontos turísticos, um exemplo muito fraco do que rola ou deve rolar<sup>75</sup>.

Como lembra Wallace, essa geração de pessoas envelheceu, amadureceu e, em sua maioria, continua ligada ao *punk* ainda hoje, alguns de longe apenas com a memória que permanece no próprio corpo, seja nas cicatrizes ou hábitos, seja de perto, indo a shows e participando da “cena”. Ele ainda me diz que alguns hoje realizaram seus sonhos, inclusive ele “uns quatro ou cinco tem estúdio, uns três ou quatro tem bar”. Ainda que tenha que trabalhar e que não possa fazer dos cuidados com o estúdio de gravação a sua única atividade, leva para o trabalho os preceitos que aprendeu com o *punk*: aqueles que o levam, se não a ação política engajada, a crença de que o “faça você mesmo” é uma atitude que, não podendo mudar o mundo, faz sua parte mudando a si mesmo e criando espaços e tempos que resistem por se diferenciaram dos espaços tradicionais e dos espaços racionalmente planejados para moldar um certo ideal de curitibano.

---

<sup>74</sup> *id. ibid.*

<sup>75</sup> CWB CHAOS nº1. Curitiba. Aprox. 1990-1995.

É um sentimento de ódio contra o cotidiano enfadonho da cidade e das poucas e insatisfatórias opções que ela oferece que constituem a matéria a ser trabalhada em fanzines, músicas e encontros, é ele um dos elementos responsáveis pela “proporção de revanche contra a sociedade” da qual se falou acima. Claro que ele não explica tudo, já que há toda uma série de referências anteriores que são a inspiração desses gestos de criação, elas são como que os instrumentos que permitem lidar com o sentimento bruto de ódio e produzir a partir dele, outros tempos e espaços:

Distúrbio cerebral  
 Mente irracional  
 No fundo racional  
 Estuprar a mãe  
 Espancar a irmã  
 Esfaquear o pai  
 Pra fugir da rotina familiar  
 Pra fugir da rotina familiar  
 Correr pela avenida  
 Na contra mão  
 Louco enfurecido  
 Matando e estripando  
 Matando e estripando  
 Pra fugir da rotina do cotidiano  
 Pra fugir da rotina do cotidiano  
 Rotina maldita, maldita rotina  
 Maldita rotina, rotina maldita<sup>76</sup>

### **Anarco-punk**

É quase dispensável dizer que anarco-punk é o punk ligado ao anarquismo. Na verdade ele é a releitura contemporânea de um conjunto de idéias do anarquismo clássico do século XIX. E essa releitura tem como filtro não só as gerações anteriores de punks, mas também, como não poderia deixar de ser, todo o ambiente político contemporâneo. Todo um conjunto de idéias de uma sociedade livre das tiranias do governo, autogestão, a não necessidade da religião etc. são relidas em um contexto em que é difícil acreditar com convicção na possibilidade

---

<sup>76</sup> MISSIONÁRIOS 77. *Insatisfação*. Demo-tape independente. Curitiba: 1993. 1 K7.

de uma revolução libertadora que tornaria os homens livres e os faria passar do reino da necessidade ao reino da liberdade.

As referências clássicas são recuperadas e colocadas ao lado de muitas outras, inclusive do próprio pensamento libertário contemporâneo:

“... Você tem que pensar em microrevoluções. Você começa a mudar a sociedade, as pequenas coisas em nosso cotidiano... Vai mudando as coisas, obtendo conquistas, de maneira a ir mudando a mentalidade, mudando os padrões de comportamento das pessoas, de forma a ir criando novas formas de convivência humana (...) Uma prática libertária (...) em todas as instancias da vida (...) Você enfrenta isso, transpor limites, superar limites, derrubar barreiras, não se submeter, não recuar. Você avança! Você é um revolucionário no seu cotidiano...”<sup>77</sup>

O pr prio espírito do “faça você mesmo” propicia uma adaptação do anarquismo clássico à uma versão contemporânea. Já que se tem plena consciência de que uma revolução popular é quase impossível em um momento em que as pessoas parecem estar mais desmobilizadas do que nunca, a atenção se volta justamente para essa desmobilização. “Ser um revolucion rio no seu cotidiano” é, para os anarco-*punks*, mobilizar boa parte das suas energias em um esforço para, em primeiro lugar, fazer com que sua própria vida cotidiana seja orientada pelos princípios éticos do anarquismo; em segundo lugar, tentar convencer aqueles que estão o seu redor a também se mobilizarem, a fazer algo contra aquilo que os mantém inertes.

É quase impossível precisar exatamente quantos desses indivíduos que aderem ao anarco-*punk* o fazem de modo à transformar seu próprio modo de vida, transformando suas próprias relações e posturas, se envolvendo nos encontros, debates, manifestações, protestos, denúncias ou mobilizações com outros grupos fora do *punk*. É certo, no entanto, que alguns o fazem e falam com seriedade de cada um dos gestos apaixonados que praticam contra o fascismo.

---

<sup>77</sup> INFORMATIVO DO GAAP Grupo de Ação Anarco Punk nº2. Curitiba, 1998. Jaime Cuberos (conversa com Jaime Cuberos em um bar em Curitiba em 94).

Na verdade, para esse *punk*, cada encontro, reunião ou debate, é uma nova oportunidade de perscrutar a realidade exterior e a si mesmo, buscando encontrar resquícios de fascismo e combatê-lo. Pode ser a luta contra o racismo<sup>78</sup>, a denúncia da violência policial<sup>79</sup>, a insistência em reclamar a libertação de presos que consideram “políticos”<sup>80</sup> ou amigos de dentro do *punk*, ou a discussão sobre os próprios rumos do anarco-*punk*, que também pode ser lida como uma espécie de crítica interna.

Apesar de a palavra “movimento” ser usada no *punk* desde o começo da década de oitenta, foi o anarco-*punk*, a partir do final dessa década que procurou se organizar e mobilizar enquanto tal. Organizam então eventos regionais e nacionais focados no debate político; procuram se estruturar a ponto de criar funções, divisões de tarefas no interior do grupo, para as diferentes tarefas como, por exemplo, o contato com a imprensa; Se preocupam em produzir atas de reuniões e relatórios de atividades; se unem à outros grupos e movimentos, como associações de bairro, movimento negro e movimento feminista<sup>81</sup>; e até mesmo se propõe a denunciar para a polícia o racismo e a homofobia de *skinheads*, já que, como me disse uma entrevistada, com bom-humor, os dois sendo fascistas “eles que se entendam”<sup>82</sup>.

A experiência das ocupações, casas abandonadas e apropriadas pelos *punks*, onde estes moram, convivem e realizam atividades da cena, é um exemplo esclarecedor sobre o funcionamento tanto da crítica à realidade exterior quanto da crítica interna no anarco-*punk*. Os moradores, assim como as pessoas que passam por lá eventualmente, devem fazer do local um espaço de experiências políticas, de conscientização de se e, se possível, dos outros que, fora, do *punk*, pudessem talvez entrar em contato. Tanto que ostentam um certo orgulho do incomodo que causam estes últimos:

---

<sup>78</sup> Esta se expressa principalmente através da ACR (Anarquistas contra o racismo), organização de combate ao racismo que envolve libertário por várias partes do país. Um exemplo desse tipo de mobilização são as denúncias, inclusive à polícia, e a cobrança por providências vindas do Estado, sobre a realização de um encontro *skinhead* na cidade de Maringá, que efetivamente não se realizou devido a intervenção policial.

<sup>79</sup> São organizados, ao longo da década de noventa, em Curitiba, juntamente com outros grupos, listas de divulgação de casos de violência policial.

<sup>80</sup> Ocorre, por exemplo, o envio de cartas para embaixadas pedindo providências quando uma prisão, considerada injusta por eles, realizada pelo governo japonês.

<sup>81</sup> Nesse sentido, vale ressaltar o conteúdo de uma conversa com uma entrevistada, em que ela diz ser uma vitória a participação, no movimento negro, de alguém que não é negro. Entrevista concedida por Mari em 13/12/2009.

<sup>82</sup> Entrevista concedida por Mari em 13/12/2009.

Os *punks* arrendaram um bar num subúrbio de Curitiba que foi usado para desenvolver trabalhos culturais *punks* como palestras, amostra de vídeos, reuniões, shows, ensaios. Alguns *punks* que não tinham onde morar também acabaram morando lá por uns bons tempos. O bar funcionou em sistema auto-gestionário. O bar não durou muito pois a vizinhança não suportou a nossa impregnante cultura do barulho e do ódio *punk*<sup>83</sup>.

Nos bares e shows instauram uma outra temporalidade, criando formas de sociabilidade pautadas em demandas diferentes daquelas dos espaços do restante da sociedade. Importava estabelecer laços de solidariedade, associações e amizades que não potencializassem relações de poder e hierarquias daqueles espaços, ainda que algumas vezes fossem criadas outras relações autoritárias na tentativa de “convencimento” do outro. A idéia de uma vida anarquista como uma vida correta, espontânea e honesta, motiva a militância para aqueles que consideram estar alienados dessa outra experiência de vida.

Tudo isso não anula, no entanto as experiências de convívio libertário que lá poderiam aparecer. Os shows e ocupações são lugares de diversão, de riso, de encontro e, ao mesmo tempo, de discussão, de debate e de crítica política. Esses lugares são fundamentais para a compreensão dos processos de subjetivação pelos quais passam os indivíduos afetados pelos signos do *punk*. Pois é neles que os *punks* podem se conduzir sem seguir os padrões normativos que regem sua vida cotidiana. É como se eles pudessem se livrar, por um instante, de todas as instâncias que o oprimem e vivenciar, ainda que por pouco tempo, outras formas de convívio liberadas das obrigações do cotidiano enfadonho dos outros lugares (especialmente para aqueles que não viviam em ocupações), mais abertas à espontaneidade e, por isso mesmo, mais criativas.

Esses espaços não são, em si mesmos, lugares de resistência. É ao se apropriar deles, tomá-los como lugares de uma outra sociabilidade, que os *punks* fazem deles seu território, entendendo este como a apropriação, feita pelos indivíduos, do espaço. É o encontro, a possibilidade de estabelecer um tipo diferenciado de relação com o outro

---

<sup>83</sup> INFO-PUNK n°1 Coletivo do Squatt Kaazaa, Curitiba, 1995.

que constitui o território, e não os locais em si. Estes apenas se oferecem como símbolo na constituição das subjetividades que dele se apropriam. Assim é importante que esses espaços possuam algumas características físicas que os distingam dos outros lugares da sociedade<sup>84</sup>. No caso dos shows, por exemplo, é importante que os locais fossem pequenos e não estabelecessem uma divisão muito grande entre a banda e o público.

Para além dos shows, esse desafio de inventar novas formas de relacionamento com os outros é plenamente vivenciado nos *squat*s: prédios ou velhas casas ocupadas, em alguns poucos casos alugadas, por *punks*, com bibliotecas, coleções de fanzines, também usadas como espaço para shows. Os *squat*s surgiram na Inglaterra nos anos sessenta como alternativas de moradia para pessoas que não tinham condições para pagar o alto aluguel das casas em Londres, sendo, posteriormente, apropriado pelos *punks* como espaço de resistência. Alguns deixam suas casas e seus empregos para viverem ali, “praticando o anarquismo no dia-a-dia (o que quem já fez sabe que não é fácil)”<sup>85</sup>. Outros apenas passam pelo local, para ensaiar com sua banda, assistir a um show ou apenas para uma conversa. Esses espaços também comportam uma certa tensão, uma vez que são compartilhados por indivíduos com diferentes formas de pensamento e comportamento. É preciso aprender a conviver com a diferença e “quebrar os vícios” impregnados pela lógica do capitalismo. Para que essa tentativa de convívio funcione é preciso um trabalho sobre si mesmo, pois exige um desprendimento de si, uma transformação pessoal a fim de inventar novas formas de sociabilidade. Tarefa difícil se considerarmos que, nas sociedades contemporâneas, desde cedo se aprende a encarar a diferença negativamente, de modo que a rejeição torna-se um “vício”. Falando sobre a lógica que dava sentido ao funcionamento do *squat*, um *punk* comenta:

O que estamos tentando fazer agora é trabalhar em cima dum respeito e apoio mútuo de cada um que mora na casa. Entender como cada pessoa funciona e saber os limites de cada um respeitar o espaço, o sono, os objetos e as neuroses de cada um é uma tarefa difícil que enfrentamos, mas em nosso sangue corre a revolta e a sede de criar. Não desistimos facilmente, estamos em luta e acreditamos realmente que a revolução deva

<sup>84</sup> NETO, Nécio Turra. *Interrado vivo*: Identidade e território punk em Londrina, São Paulo: Unesp, 2004, p. 280-281.

<sup>85</sup> INFO-PUNK n°2 Coletivo do Squatt Kaazaa. Curitiba, 1996.



partir de dentro de nós e nada melhor que uma vivência coletiva para quebrarmos os vícios da sociedade que ainda nos resta<sup>86</sup>.

Seria isso, então, de uma fuga dos espaços da modernidade? Muito difícil pensar nesse hipótese já que os *squats* nunca estão fora do espaço urbano e nem procuram negá-lo. O *squat* é um espaço que critica todo o restante dos outros espaços da cidade sem se desligar inteiramente dela, procurando transformá-la, ainda que a partir de ações pontuais. Não são, portanto, uma negação da cidade, mas a afirmação de uma outra forma de experiência dentro dela, assim como a tentativa de disseminar essa experiência. Eles não são um fim em si mesmo, mas um meio de atingir uma transformação, uma vez que “as coisas precisam continuar acontecendo em vários lugares ao mesmo tempo para que haja uma evolução prática<sup>87</sup>”. Prova disso são os “trabalhos” culturais, normalmente realizados nesses espaços:

O trabalho (venda de zines) foi e é de grande importância para nós todos, pois não só serviu de meio de obter grana para manter a ocupação, nosso sustento, como também serviu de fonte para que fizéssemos propaganda do mov. *punk*/anarquista de forma direta e objetiva para grande parte da cidade. Através da venda de zines pudemos ter um contato direto com as pessoas e expor a elas nossa forma de vida, posições políticas, discutir assuntos relativos a liberdade na sociedade, etc... Esse trabalho nos deu oportunidade de fazer muitos contatos interessantes com pessoas ligadas à cultura, a imprensa, e abrir novos espaços para gigs, palestras, exposições, etc. Enfim a venda de materiais feita diretamente ao povo sem intermediários, fez com que aprendêssemos a expôr melhor e organizar melhor nossas idéias conhecer melhor e mais de perto os problemas das pessoas na sociedade em que sobrevivemos. Saímos de uma certa redoma e aprendemos a nos mostrar ao povo como realmente somos, sem r tulos “politicamente corretos” e sem posturas

---

<sup>86</sup> INFO-PUNK n°2 Coletivo do Squatt Kaazaa. Curitiba, 1996.

<sup>87</sup> INFO-PUNK n°2 Coletivo do Squatt Kaazaa. Curitiba, 1996.

pré-conceituosas em relação as pessoas que não conhecem nosso movimento. Esse trabalho é livre e nos dá autonomia para que cada um desenvolva da melhor forma que lhe convier, por isso existe diversidade<sup>88</sup>.

Esses espaços refletem a sociedade, mas de maneira invertida, como contestação, fazendo com que a utopia (um mundo com relações mais igualitárias e libertárias) se realize no presente. Não funciona como uma “redoma”, como ideal de uma sociedade pura e não contaminada pela modernidade, mas como espaço a partir do qual se pode construir uma nova forma de viver, outras sensibilidades e sociabilidades críticas dessa modernidade, sem, no entanto, rechaçá-la como um todo, seja em função de um futuro glorioso ou de um passado puro. É preciso agir no presente.

As ruas também são, portanto, lugares da ação anarco-*punk*, principalmente na distribuição de materiais que denunciam a ação violenta da polícia, a discriminação da mulher e o racismo. Não ocupam mais as vias públicas em busca de diversão, como os 77, eles o fazem para alertar as pessoas que por elas passam não apenas sobre essas violências, mas também sobre a forma como elas são legitimadas e reproduzidas em suas vidas, o que para eles constitui uma espécie de fascismo. Os textos desses materiais não adotam uma estética e uma linguagem *punk*, tudo é dito da maneira mais simples possível, para se comunicar não somente no grupo, mas com tantas pessoas quanto possível. A convocação para participar é contundente “Não podemos nos omitir! ... Seu silêncio é sua cumplicidade!”.

A estética dos fanzines anarco-*punks* está muito relacionada ao objetivo da conscientização. Para tanto, ela alterna entre uma que, assim como a de sua música, é seca e direta, em que interessa apenas passar uma mensagem da maneira mais simples possível e outra que a questionar a forma dessa mensagem. No primeiro caso interessa comunicar algo, no sentido mais trivial do termo, isto é, falar algo que remeta a uma determinada realidade. Seja a divulgação de uma passeata, de um show, sejam as notícias das ações praticadas coletivamente ou estabelecer um diálogo sobre o significado do próprio *punk*, sobre a importância das próprias ações.

---

<sup>88</sup> INFO-PUNK n°2 Coletivo do Squatt Kaazaa. Curitiba, 1996.

Os textos são relativamente grandes e elaborados. O autor articula algumas idéias, cria um argumento e o defende, procura criar um texto coerente, o mais organizado possível e de simples entendimento, tudo para evitar obscurecer a idéias que ele carrega. Nunca se parte do nada, a página em branco não está realmente vazia, o bom compositor deve trabalhá-la para revelar nela a idéia. O próprio material com que deve realizar tal tarefa, palavras e imagens, é perigoso, de uso difícil e tem que ser lapidado, livrado de sua parte excessivamente suja, para que a página seja a expressão mais perfeita possível das idéias. Elas são o objetivo final do militante anarco-*punk* zineiro, que nisso se aproxima de outros militantes, como alguns dos marxistas, por exemplo. Um deles expressa claramente o ideal de seu texto:

A boa produção das publicações é como uma divisão de tarefas, parte é dos colaboradores, parte é dos/as editores/as. Uma considerável parte dos zines possuem uma certa precariedade, má qualidade na diagramação, frases, desenhos e rabiscos “soltos” nas páginas que acabam tirando a atenção dos leitores/as, além dos zines que fazem de sua existência, simples reproduções de panfletos colados e xerocados, flyers aos montes pelas páginas. Textos mesmo, deixam a desejar<sup>89</sup>.

O autor do texto parece ignorar que a precariedade e a má qualidade das quais fala são, no mais das vezes, não apenas resultado de descuido e desleixo do compositor, mas opção estética que tem suas justificativas e razões próprias. O importante, como aparece em outro texto, é “persuadir a população de que o governo é sinônimo de desordem, e ploração”. É esse o espírito que anima os anarco-*punks* desde o início da década de noventa, quando optaram por se distanciar física e ideologicamente dos *punks* 77; é ele também, assim como a militância que dele decorre, que é o motivo das constantes trocas de agressões entre uns e outros nesse período.

No segundo caso a mensagem libertária também tem um lugar importante, mas o que interessa para o compositor é criar uma linguagem visual que seja capaz de transmitir uma sensação, fazer com que seus receptores compartilhem com ele o sentimento que o motivou a

---

<sup>89</sup> JUVENTUDE LIBERTÁRIA. Curitiba, 1998.

fazer o fanzine e que o inspirava conscientemente durante ato mesmo da composição. Podem ser fotos de um show ou de um protesto *punk* interagindo com frases curtas e desenhos, podendo inclusive haver sobreposição dessas imagens. As frases geralmente são escritas em uma folha em separado, recortadas e depois coladas, são curtas e exclamativas (Resista e exista, *punk!!!*), elas mesmas adquirindo, desse modo, o caráter de imagem, já que dialogam com as fotos ou desenhos, raramente os legendando<sup>90</sup>. Prevalece na página a mesma confusão e caos das sensações quês os afetam em seu cotidiano.

Não basta, nessa fórmula, representar a raiva através de imagens que mostrem alguém com raiva, nem escrever um texto falando do que lhe causa tal sentimento. É preciso criar uma poética em que textos e imagens não representem e expressem a raiva, a náusea, o desconforto, mas produzam no leitor o mesmo efeito de indignação, a mesma vontade de falar e agir que causaram o compositor. Para esse objetivo a simples representação não basta. É preciso fazer com que o próprio fanzine seja um incômodo.

Nos dois casos, porém, o que interessa é mobilizar pessoas, sejam elas *punks* ou não, a agirem não só contra um governo, mas contra uma forma de vida que oprime outras e as mantém subjugadas. Alguns optam pela via da conscientização, o que muitas vezes acaba sendo a busca de fins libertários por meios autoritários, já que conscientizar, como já foi dito, implica em possuir a verdade que o sujeito a ser conscientizado não possui e que nele deve ser inculcada, independentemente de sua experiência pessoal. Outros preferem recorrer à uma forma de composição que não é nova, que está no cerne da própria ética *punk* desde seus princípios e que consiste em jogar no fanzines os próprios sentimentos, fazer dele o *patos* e não apenas sua expressão.

O sentimento que move aqueles que fazem ambas as escolhas é o dio contra “sistema”, contra o capitalismo e suas conseq ências. Esses *punks* se recusam a aceitar passivamente a realidade que enxergam, que consideram injusta e limitadora. Eles acreditam que devem mudar a si mesmos e o que está ao seu redor, alguns crêm até mesmo que o *punk* pode ser o começo de algo que pode mudar o mundo, “derrotar o sistema”. Para isso encontram duas formas de converter seu dio em instrumento dessa transformação. Uma é através do controle e domínio da força desse ódio, que converte-se em “idéias”, no que eles mesmos chamam de idéias, que seria algo como a expressão no pensamento

---

<sup>90</sup> A DISCÓRDIA ZINE nº2. Curitiba, aproximadamente 1993-95.

através linguagem, aquilo que supera a ação espontânea e impensada e que serve de referência para a ação planejada. É uma tática de guerra pensada para golpear o inimigo. Nesse caso é fundamental que essa ação planejada seja realizada pelo maior número possível de pessoas, para que seu efeito seja capaz de minar as defesas do “sistema”. É preciso, portanto, convencer as pessoas a aderir a essa guerra contra o “intolerável”.

A outra forma de transfiguração da força do ódio é a sua conversão em uma linguagem menos disciplinada que a da “idéia”, mais artística. É a criação de uma linguagem própria e não mais o uso de formas já existentes para expressar algo que lhe precede. O fanzine se torna não apenas expressão de ódio, mas pedaço, resto do ódio de seu compositor, manifestação dele, grito que pode ser ouvido pelo leitor.

### ***Hardcore***

O *Hardcore*, enquanto atitude e enquanto cena, começa em Curitiba por uma vontade de diferenciação. Ainda que em certa medida, todos os *punks* tenham alguma ligação com o anarquismo, a “chatice” do anarco-*punk*, sua militância, seu rigor excessivo na definição do que é e do que não é *punk* ou do que é ou não é preciso fazer, não responde a demanda das formas de atitude política de um certo grupo de pessoas que começam a se envolver com o ele. A cobrança excessiva e a militância que visa o convencimento alheio, já comentadas no tópico anterior, passam a ser algo indesejável.

Também há uma tentativa de distanciamento das bandas paulistas de *Hardcore* que, por sua vez, são inspiradas por bandas norte-americanas no que diz respeito à um certo compromisso com uma idéia de disciplina, isto é, uma crença rígida em determinados valores que devem ser alcançados através de uma disciplinarização do corpo e da mente, das práticas, em suma, assim como a cobrança em relação as pessoas que fazem parte da cena. Essa disciplina envolve, por exemplo, coisas como o não consumo de carne na alimentação uma vez que acreditam que a crueldade no abatimento dos animais tanto para a alimentação quanto para a fabricação de outros produtos, é deplorável; o não uso de drogas, que para eles afastariam o *punk/Hardcore* de seus

objetivos de resistência e contestação racional ao capitalismo, para o que seria preciso dispor de sua sobriedade.

A idéia que ganha força nessa cena não é a de “disciplina”, palavra banida, mas a de “foco”, que envolve um conjunto de idéias muito parecido, mas sem o mesmo rigor em relação à cobrança e ao policiamento do comportamento alheio. A intenção é criar uma cena mais aberta a diferença, menos viciada no autoritarismo que enxergam no ano anarco-*punk* e no *hardcore* paulista e norte-americano. O foco, nesse sentido, nada mais é do que a disciplina liberada de seu autoritarismo “chato” e quase policial. Envolve, por e emplo, “um certo purismo do roc”, o centramento em objetivos libertários e a não perda de tempo com “bobagens”, “não usar o *hardcore* para pegar mulher”, desvincular a rebeldia do uso de drogas (a resistência exigiria uma certa sobriedade) não tentar buscar um status na cena, não desperdiçar os momentos de discussão com brigas infantis e cobranças sem sentido. Princípios vinculados à figura e Ian MacKaye e ao *traig edge*, cultura que surge a partir de algumas das letras de suas músicas.

O termo *traig edge*, designa justamente a vertente “politicamente correta” do *punk*, apontada por alguns como “careta”, pois os adeptos desse conjunto de idéias optam por não consumirem drogas, cigarro ou bebidas alcoólicas e, em muitos casos, por não comer carne e evitar uma certa “promiscuidade” comumente associada ao *punk*. Procuram desassociar o *punk* do estigma autodestruição e da violência, contestando a idéia de que o uso de drogas constitui uma atitude rebelde por si mesma. Em uma música da banda de Washington, liderada por MacKaye, o *inor treat*, suposto ponto de partida do *traig edge*, bradava-se “don’t smo e, don’t drin , don’t fuc”, isto é, sem fumo, sem bebidas e, para usar uma expressão que temo soar canhestra para expressar o espírito dessa atitude, sem promiscuidade, que nesse caso se referia uma forma de encarar o culto ao sexo (tanto quanto o culto às drogas) como ato de contestação e confrontação com as verdades e modos de vida dominantes. Quando MacKaye compunha essas músicas ele procurava incitar os *punks* a pensar suas próprias práticas e verificar o quanto elas ajudavam realmente a realizar seus objetivos, ou seja, estabelecer um confronto crítico com o “controle” do *estabilisment*. É essa atitude que a cena de *hardcore* curitibano tenta recuperar.

Além disso, existe também a vontade de se distanciar do *hardcore* produzido em Curitiba antes da criação dessa cena própria, quando as bandas do gênero ainda participavam da chamada “cena de

roc alternativo”, onde vários estilos de rock estão presentes. Esse distanciamento se dá, dessa vez, por um desejo de tratar de temas políticos, o que, até então essas bandas anteriores não apenas não o fazem, como também rejeitam qualquer tentativa nesse sentido.

Não é a toa que o *hardcore* é o estilo de música que esses indivíduos escolhem. Há toda uma tradição desse estilo que o liga à política. A literatura sobre o *punk*, inclusive aquela feita pelos próprios *punks*, descreve o *hardcore* como um segundo momento deste. O primeiro seria o de seu surgimento, em que toda uma geração de jovens na Inglaterra e nos Estados Unidos (mas que, como já foi dito, se espalhou rapidamente pelo mundo), se revolta contra o *establishment* e contra o virtuosismo do rock produzido na época e cria uma cultura baseada na contestação dos costumes tradicionais e da complexidade técnica da música de então, restrita à uns poucos músicos profissionais. Esse *punk* teria sido incorporado facilmente pelo mercado, já que baseado na mesma lógica que ele, a do espetáculo para consumo instantâneo; o segundo momento, também logo difundido pelo planeta, seria o de sua “politização”, de sua vinculação com o anarquismo, de uma necessidade de coerência e de uma proposta política. Contra sua colonização pelo mercado surge, no começo dos anos oitenta, uma nova geração de bandas *punks*, que aparecem na Inglaterra e nos EUA, mas também em diversos lugares do mundo como na Finlândia, na Itália, na Espanha, no Brasil etc. São bandas<sup>91</sup> que querem devolver o caráter subversivo ao *punk* e o fizeram através da criação do *hardcore*, um estilo de *punk* mais rápido e agressivo, com vocais muito mais berrados do que cantados. Segundo Caiafa:

O mínimo do punk aqui é quase nada: o instrumento é o rangido, o vocal é o grito, cada música são segundos. É não tocar, não cantar: antimúsica. Só o atrito. (...) Ele não pode ser convertido ou adaptado porque o que usa para se fazer é tão horrível que inassimilável. (...) Os centros e poder atêm-se aos impasses (...) do hardcore não há o que aproveitar, não há como domesticar tanto atrito. O perigo do hardcore enquanto núcleo de resistência é menos ser absorvido do que provocar sua própria

---

<sup>91</sup> Fizeram parte dessa geração bandas como Black Flag, Dead Kennedys, Minor Threat (EUA), G.B.H., Discharge, Exploited (Inglaterra), Riistetyt, Rattus, Terveet Kadet (Finlândia), Ratos de Porão, Lobotomia (Brasil), entre outras.

destruição. (...) É mais fácil ele morrer por si mesmo, pelo extremo da linha de fuga. (...) Um pouco mais e o hardcore é um estrondo só, de explosão ou desastre. Ir um mínimo além do hard é incendiar e quebrar tudo em volta<sup>92</sup>

O *hardcore* é um deslocamento, uma linha de fuga em relação aos centros de poder e as apropriações da indústria cultural. Em uma sociedade de controle que atua domesticando fluxos e gerindo deslocamentos, tornando-os dóceis ao mercado, ele usa da velocidade e do deslocamento para criar um *punk* radicalizado, que deveria opor mais resistências à capacidade de colonização desse capitalismo.

Em geral essas bandas adotam uma postura mais lúcida, com letras mais politizadas e sarcásticas, denunciando de forma crua e direta não só as políticas governamentais e o capital, mas também temas como os enfrentamentos com a polícia nas ruas, o autoritarismo nas suas famílias, o moralismo sexual e a mídia.

No princípio esse desejo de falar de política se mostra nas letras que tratam da política externa norte-americana, de como ela é recebida aqui, dos hábitos e modos de vida da classe média e de como eles estão presentes no próprio *hardcore*, já que se tratam essencialmente de indivíduos com uma posição social e uma bagagem cultural características da classe média.

Os problemas que são levantados por essa cena não têm como referencia apenas o *hardcore* feito em outros lugares, mas também leituras de autores libertários e críticos do capitalismo contemporâneo, como Bob Black, Howard Zinn, Raoul Vaneigem, Noam Chomsky e Guy Debord. Todo esse aparato é que motiva a crítica das formas de vida baseadas no consumismo, no individualismo, no narcisismo e no egocentrismo. Tudo isso lido a partir de experiências pessoais, muitas vezes não só vividas na sociedade de maneira geral, mas também no próprio *hardcore*.

Um dos alvos principais (sempre alvejado com humor) é o egocentrismo típico da classe média, presente dentro do *hardcore*, aquele que consiste em uma auto-afirmação de si enquanto *punk* que ofusca qualquer pensamento e ação políticos para buscar um comportamento que tenha sua base nele mesmo, “tipo *hardcore* pelo *hardcore*”, *punk* rock pelo *punk* rock ”.

---

<sup>92</sup> CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p. 124-125.



E daí que você continua sobrevivendo no inferno? E daí que você é o cara mais fodão da pista de dança? E daí se você vai ser vegan/straightedge/punk/vegetariano/predial/riot tgrrrl/ riotnrrrd (e/ou mais o que você quiser inserir aqui) até a morte? Certamente que é legal...claro! Mas todo esse orgulho, esse PRIDE, cantado soa meio fora de tom com o hardcore pra mim, além de soar bobo<sup>93</sup>.

Uma das formas mais características de manter o dinamismo na cena e evitar o aparecimento de “hard-liners”<sup>94</sup> é a crítica mútua e bem-humorada ao outro, ao colega de cena. Ela funciona como uma espécie de controle que busca evitar o surgimento do autoritarismo policialesco na cena:

Basicamente eu tento não ser como o Rodrigo é (...). Eu previ que milhares de pessoas vão querer ser que nem eu e vão virar straight edge e tal (...). (e) Vão se dividir seguindo um pouco o que é o family. Staright edge hare khrisna, no caso do jorge, sxe homossexuais no caso do Rodrigo, sxe apático que nem o Gabriel<sup>95</sup>.

São comentários feitos entre amigos, em geral encarados com o mesmo bom-humor pelos alvos do comentário, e que tem a função de satirizar certas práticas que tendem a se cristalizar ou ridicularizar posturas entendidas como “cobrança”, não dei ando que se constitua uma moral a ser seguida de forma homogênea no âmbito da cena.

A falta de perspectivas na situação contemporânea e a apatia nos hábitos e modos de vida da classe média passam, então, a ser o grande alvo da crítica *hardcore/straight edge*, sendo atribuídas não simplesmente ao “governo” ou a estrutura econômica capitalista, mas justamente à algo que as condições engendradas por um modo de vida capitalista (entendendo-o para além de sua dimensão econômica) criam: a negação e a reação contra formas diferentes de viver, as

---

<sup>93</sup> APOCALYPSE WOW n° 3. Curitiba, 1998.

<sup>94</sup> O *hardliner* é uma espécie de punk/hardcoreano/straight edge radical em seus valores e condutas pessoais e que, além disso, pratica uma cobrança disciplinarizante de seus colegas de cena.

<sup>95</sup> APOCALYPSE WOW n° 4. Curitiba, 1998.

práticas que, vindas da mídia, das instituições, das pessoas que entram em contato com eles, os classificavam e tentavam domar sua diferença. É isso que deve ser combatido.

Se o *punk* pretende, em seus começos, lutar contra a sociedade e seus modos de vida autoritários, contra o que chamavam de “sistema”, ele passa, ao poucos, a deslocar o olhar para si mesmo; isso na medida em que as vertentes do *punk* começam a se multiplicar e entrar em conflito. Os *punks* 77 mantêm a música e a diversão como foco de suas práticas; os que optam por uma postura política mais engajada e baseada no anarquismo tornam-se críticos deles. A partir deles, os indivíduos que aderem ao *punk* vão criando uma série de formas de atualizar, em suas vidas, os signos que ele oferecia. Desse modo, é possível que surja uma discussão sobre o que é verdadeiramente “ser *punk*” ou, de outra forma, sobre como tornar mais eficiente a ação política no interior do *punk*.

A medida que o olhar se desloca para si mesmo, os “hardcoreanos” puderam formular uma ética que se tornou a principal característica de seu pensamento e que aprofundou e radicalizou as implicações do “faça você mesmo” antes de pensar em mudar algo no “sistema” ou tentar tocar sensibilizar os outros com sua linguagem e sua estética, é preciso expulsar todo resquício de autoritarismo que habita em si mesmo, nas suas práticas e pensamentos. Para isso é necessária uma auto-reflexão incessante, que não pode ser abandonada, sob o risco de entrar em contradição com o próprio pensamento, com a liberdade que se pretende difundir; não basta apenas querer essa liberdade, é preciso praticá-la e fazê-la existir.

Essa virada do pensamento em direção a si mesmo é realizada, em grande parte, a partir do humor, do “pegar no pé” do companheiro de cena ou do rir de si mesmo, como no caso de uma entrevista publicada em um fanzine, em que o entrevistado ironiza aquilo mesmo em que acredita, fala como se praticasse as atitudes que ele mesmo rejeita, tomando, no discurso, o lugar daquele que ele pretende criticar:

Eu me considero (um straight edge) ainda. De vez em quando. Mas não há quem agüente ficar sem uma loira gelada no fim de semana. Eu sou... tipo straight edge, mas eu não passo vontade. Assim, tipo, eu tenho vontade de comê

cozinha eu como, tenho vontade de bebê eu bebo, tenho vontade me droga eu me drogo. Você tem que aproveitar, você é muito jovem pra viver uma vida longe de drogas, vivê essa vida medíocre. Pra mim, ser straight edge é ser melhor do que quem não é<sup>96</sup>.

A existência libertária, desse modo, não surgiria apenas da negação da lógica capitalista e da sua dominação. É preciso encontrar saídas criativas, traçar linhas de fuga, fazer uma crítica da vida cotidiana para perceber os gestos autoritários lá onde eles parecem ser mais insignificantes e onde, paradoxalmente, são mais perversos. A intenção é inventar uma outra existência que, se não seria aquela do ideal de uma sociedade anarquista, era tão libertária quanto possível naquele momento. Os *punks* passam a agir como se a exposição de seu ódio e de sua revolta a partir de certas formas de expressão criativas, fosse condição fundamental para a superação da lógica e, conseqüentemente, da sociedade capitalista e todas as formas de dominação que esta impunha. Eles redimensionam a sua concepção de resistência, rejeitando também aquela tradicional separação entre a ética e as formas de atuação e intervenção concretas, a vida cotidiana e a militância organizada. Assim, a necessidade criativa aparece com muita frequência nos fanzines:

O desafio não é apenas resistir às formas de dominação que todos sabemos ser mutantes, mas sim criar novas formas para a nossa existência. Talvez não seja tão difícil imaginar-se um punk velho quando passarmos a pensar nisto realmente como uma alternativa à lógica capitalista e aos instrumentos de dominação, na busca de uma existência libertária.<sup>97</sup>

Se antes a forma do suporte do texto — o ruído que ela provoca na comunicação transparente —, tanto quanto seu conteúdo — caótico e incoerente — buscavam “tocar” o leitor, incitá-lo a viver algo que o escrevente também vivia, mais do que lhe passar uma mensagem, agora

---

<sup>96</sup> APOCALYPSE WOW n° 4. Curitiba, 1998.

<sup>97</sup> VIDA SIMPLES n°2. Curitiba, 2000.

está em jogo amenizar esse ruído. Não que se tenha abandonado o desejo de tocar o leitor, ele apenas mudou de forma. Primeiro por uma questão prática: o desenvolvimento do computador pessoal e sua utilização na composição dos fanzines, já que a falta de habilidade desse indivíduos que não tinham um pleno domínio do uso de tais recursos com o editor de texto limitava as possibilidades da colagem, por exemplo.

Em segundo lugar essa amenização é útil para que se possa responder à uma nova demanda. Importa agora provocá-lo a pensar e agir sobre si mesmo. Por mais que ainda se mantenha vivo o desejo de falar do mundo, de criticar o capitalismo, é muito mais aquele capitalismo que existe em si e se expressa no cotidiano que é agora questionado; como se uma linguagem tivesse que passar a se dirigir ao lado de dentro, ao si, precisasse agora dar forma, modelar e criar para ele um estilo autônomo e livre dos hábitos da sociedade de consumo, usando, para esse fim, o recurso de uma linguagem, também ela, mais ordenada. Já que se trata de criar um sujeito, construí-lo, é preciso algo diferente daquela linguagem caótica de outrora. Não se buscava mais bagunçar a realidade no discurso, mas nele ordená-la e, assim fazendo, reorganizar a si mesmo.

É essa mudança que permite a emergência sobre o estatuto do *hardcore* enquanto um certo tipo de atitude que pretende “resistir”, que se quer crítica em relação à sociedade que a torna possível:

Hardcore é ou não revolução afinal??? (...) Bem, a resposta (...) é bem mais complexa do que um prosaico sim ou não. (...) Se você considerar revolução apenas um levante popular contra o Estado, em prol de mudanças, então, realmente, hardcore não é nada revolucionário. (...) Agora, pensando a nível individual, hardcore é revolucionário SIM! Como eu tenho falado bastante ultimamente, hardcore, pra mim, é uma ferramenta de mudança do mundo, começando pelo lugar mais lógico: você mesmo. O hardcore realmente muda a cabeça das pessoas que se envolvem com ele<sup>98</sup>.

O *punk/hardcore* é, portanto, uma ferramenta para a mudança do indivíduo, um território existencial a partir do qual ele poderia

---

<sup>98</sup> CALAMARI s/n. Curitiba: 1999.

inventar uma “e istência liberta”, distinta das formulas prontas vendidas pela mídia. Sendo assim, é preciso transformar a si mesmo através de um cuidado de si, uma reflexão e um exercício de liberdade, visando uma transformação de seu próprio modo de vida e de suas relações com os outros. Contudo, a incitação a preocupar-se consigo mesmo, a cuidar de si, feita pelo *hardcore*, não tem como fim último o fechamento do indivíduo sobre si, mas seu desprendimento, sua abertura para o fora, à história maior que se agita nesse caso individual. Quando falam de si mesmos os hardcoreanos falam, não de uma psicologia, mas do limite que separa o caso individual do caso político, fazendo ver a colonização da vida, em seus aspectos mais cotidianos e individuais, pela política do poder. Nos relatos de experiências de convívio, nas reflexões banais sobre a falta de tempo e sobre o trabalho, uma análise cuidadosa poderia ver a problematização das formas de sociabilidade, das relações com o tempo e com o espaço que norteiam, sem que percebamos, nossos modos de vida. Todo caso individual relatado, portanto, tem uma ramificação política não apenas no que diz respeito ao conteúdo do texto, mas também no que se refere a sua própria existência enquanto narrativa de uma violência insuportável, isto é, aquela que pretende tomar de assalto a própria vida.

Essa nova forma de escrita é a afirmação de uma negação: uma e istência que “não aconteça senão através de sua possibilidade de não ser, sua contingência<sup>99</sup>”. Ela funciona problematizando constantemente os modos de vida, sejam os próprios ou o dos outros, rechaçando os efeitos de um poder que atua criando necessidades, pretendendo se impor como necessário e fatal, e tentando suprimir completamente o sujeito e sua potência, suas possibilidades de vida. Essas resistências esforçam-se por salvar aquilo que não é, mas que poderia ser, para tornar atual aquilo que era potência pura, ainda não investida em uma forma, porque impedida por uma força reativa, que faz crer que não há saídas:

Tudo bem, nós somos poucos e fracos e não vamos mudar o mundo. Mas nós somos inteligentes o bastante para sintetizar idéias, discutir opiniões e passar isso para outras pessoas. Somos inteligentes o bastante, enfim,

---

<sup>99</sup> PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. In: *zōma.net*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=326&secao=artefato>. Acessado em 29/05/2007.

para divulgar as coisas nas quais dizemos acreditar e que defendemos com tanto entusiasmo para as outras pessoas (...) mostrar para outras pessoas que há maneiras diferentes de viver.<sup>100</sup>

Eles realizam uma crítica das contradições da modernidade, uma crítica que é paródica, pois, mais que propor a substituição dessa modernidade por outra coisa, a contesta em seu próprio interior, fazendo com que seu discurso mimetize, na forma e no conteúdo, o absurdo da realidade moderna. Fazem uso da ironia:

A ironia é uma forma se fazer exatamente isso, um meio de resistir e, contudo, reconhecer o poder do dominante. Pode não chegar ao próximo estágio - sugerir algo novo - mas certamente o torna possível. Frequentemente combinada com algum tipo de auto-reflexividade, a ironia permite a um texto operar dentro das limitações impostas pelo dominante ao mesmo tempo em que ressalta essas limitações como limitações e assim subverte seu poder<sup>101</sup>.

Essa crítica paródica que os discursos da contemporaneidade assumem é o que marca sua diferença em relação a crítica moderna. Ela é anti-dialética, pois não visa resolver as contradições de que fala através de uma síntese totalizante, preferindo encontrar respostas provisórias e tornando-se uma crítica radical do presente e de si mesma. Isso acontece porque os discursos contemporâneos tomam consciência de sua historicidade e de sua provisoriedade, passando a utilizar os recursos disponíveis, ou seja, ressaltando, através de sua estética, as contradições da modernidade, colocando-as em tensão, mais do que tentando promover a sua solução. Pode-se dizer, portanto, que os hardcoreanos adotam uma atitude irônica, que critica a modernidade falando de dentro dela, pensando o que se pode fazer a partir das condições à que ela nos submete; criam o que é possível chamar de “estéticas de e istência par dicas”. A subjetividade autônoma que

<sup>100</sup> APOCALYPSE WOW n°4. Curitiba: 1998.

<sup>101</sup> HUTCHEON, Linda. *Circulando o escoadouro do mprio: póscolonialismo e pósmodernismo*. In: Site da UFRGS. <http://www.ufrgs.br/cdrom/hutcheon/index.html> p. 48. Acessado em 20/03/2007.

buscam é justamente a afirmação da negação das forma de vida hegemônicas.

Não são assíduos freqüentadores das ruas, não buscam tanto o contato com as pessoas de fora, o que em parte se explica por sua tentativa de distanciamento tanto da postura descompromissada dos 77, quanto da militância anarco-*punk*. Seus lugares são os dos shows, realizados em bares e espaços ligados à cena underground, e dos ensaios, geralmente feitos na casa de alguém que faz parte do grupo. Tanto quanto os *squats* para a cena anarco-*punk*, esses são locais onde é possível experimentar uma autonomia subjetiva, criar sem submeter aos ditames do mercado. Neles se expressa uma vocação artístico-política do *hardcore*, já que não basta apenas usar a música como instrumento de transmissão da mensagem política, é preciso fazer dela uma arma de luta, uma prática que inventa subjetividades livres, capazes de romper com a ordem vigente, realizar no presente uma utopia de liberdade.

Essa busca por autonomia, que hoje é criticada por dois de meus entrevistados ligados à cena, talvez só pudesse ser buscada nesses espaços fechados, já que mesmo o simples contato físico com a multiplicidade da rua, do espaço público, não deixa esquecer nem por um minuto, ao devolver constantemente nossa imagem fragmentada, que essa autonomia completa é impossível, que o mero “ser” j é resultado de uma série de experiências e relações, que a idéia que se faz de si mesmo é resultado de uma reflexão coletiva. Esses lugares permitem ao indivíduo se afastar por algum tempo dessa realidade fragmentada e pensar a si mesmo e ao próprio grupo como forças autônomas que resistem ao *estabilisment*.

Por outro lado, esses espaços também são locais onde, para além das idealizações de liberdade, também é possível viver uma experiência não hierárquica de relacionamento entre amigos. Apesar de afirmarem suas “individualidades” e procurarem mantê-las mesmo no interior do grupo, o convívio concreto trazia a possibilidade do debate político e da reflexão sobre si mesmo, que novamente ressalto como a principal característica dessa cena. E são esses mesmos ideais de autonomia que motivam essas relações, já que o *hardcoreano*, ao buscar respeitar o pensamento alheio, sem desvalorizá-lo e sem tentar convencer o outro a acreditar nas mesmas coisas em que ele acredita, acaba por criar uma cultura que se volta para a reflexão sobre si a partir do outro.

O ódio de alguns contra o autoritarismo, seja o do *anarco-punk* ou de outras cenas *hardcore* de fora da cidade ou do país, seja contra o culto à mercadoria ou ao egocentrismo de alguns é transfigurado em autocrítica, em uma crítica própria à cena, uma forma de controlar o surgimento dessas características no interior da própria cena, o que propicia um certo trabalho sobre si mesmo que cada um deve realizar e para o qual o olhar do colega de cena deve contribuir.

“T ...”

As narrativas *punks* estão, desde o começo e até os anos oitenta, marcadas por um certo exagero na forma de falar da realidade em que vivem. Usam esse recurso para chocar o leitor e despertá-lo do sono em que se encontra, não podendo, nessa condição ver e sentir aquilo que a narrativa jornalística, pretensamente objetiva, não conseguia captar, nem mesmo de forma limitada: as experiências sensíveis das pessoas que vivem os acontecimentos narrados em seu discurso.

É para se opor à esse discurso que tanto criticam que eles manipulam os signos de modo a dizer ao leitor que ele está próximo do fim do mundo. Assim, as idéias de caos, inferno e morte são recorrentes na sua escrita, são as palavras que usam para designar a vida que levam. O espaço público é o lugar do caos, onde as pessoas se cruzam, mas não se importam umas com as outras, onde a violência está presente em cada esquina e “toda hora brigam a toa”<sup>102</sup>. Caos também pela ausência de sentido na qual denunciam que todos vivem, causada pelo individualismo do lucro e do benefício próprio.

O inferno é vivido no cotidiano, é fruto da falta de dinheiro, da corrupção, da violência com que se tem que lidar, das realidades que se é obrigado a ver (fome, desemprego, crianças nas ruas, o autoritarismo daqueles que convivem consigo). Mas o inferno se materializa, sobretudo, na falta de possibilidades de se divertir, de falar o que se pensa sem ser ridicularizado, de vestir o que se quer sem ter suas roupas arrancadas pela polícia.

---

<sup>102</sup> CÓLERA. *Êão paulo*. In: *Êente mudar o amanã*. São Paulo: Ataque Frontal. (C) 1984 (P) 1999.



A morte também é uma palavra repetidamente pronunciada nas falas *punks*. Mas de que se trata? É, primeiramente, a morte que é uma ameaça constante devido a violência, tanto aquela anônima das ruas, quanto aquela que vem dos “porcos fardados” é também a morte que é como que a única certeza diante de uma vida para a qual é difícil achar sentido e objetivo; a morte nas guerras que se sucedem; morte generalizada que a “bomba de nêutrons” faz ser uma ameaça aquela que parece nos jornais todos os dias; mas também aquela morte em vida, que consiste em não fazer nada para mudar a situação decadente em que se vive.

A constituição de uma forma de olhar a realidade própria aos *punks* passa, desde seu começo, na década de setenta, até suas manifestações mais recentes, por uma percepção e uma representação desta como “decadente”. A atitude *punk* é sentida pelas pessoas ligadas à ela como “uma forma de ... mostrar o lado sujo, podre e decadente dessa sociedade” ... que tira do indivíduo a liberdade de escolher e pensar, visando apenas alimentar cada vez mais o sistema capitalista<sup>103</sup>.

Para compreender o *punk* na década de noventa (o *hardcore/straight edge* e o *anarco-punk*) conhecer o espaço urbano no qual eles surgem e que é constitutivo da subjetividade de boa parte dos curitibanos, que faz parte daquilo que eles mesmos são, mas que também é alvo de um distanciamento silencioso, já que raramente falam de Curitiba nos seus discursos. Mesmo o discurso sobre a modernidade e o progresso da cidade, que se torna dominante na década de noventa, não é suficiente para convencer *anarco-punks* e *hardcoreanos* de que está tudo bem. Quando Jaime Lerner assume a prefeitura de Curitiba pela terceira vez, no final da década de oitenta desenvolve uma série de “projetos (...) com sua equipe para fazê-la a Capital Ecológica do Brasil<sup>104</sup>”. Chega inclusive, em 1989, a trazer do Japão um investimento que gera “o maior programa ecológico pensado por um município<sup>105</sup>”, envolvendo principalmente ações de saneamento.

Desde o início de seu mandato são criados novos parques e áreas verdes, fazendo com que a cidade chegasse ao alardeado número de 50m<sup>2</sup> de área verde por habitante. A excessiva divulgação desses

---

<sup>103</sup> ANARCO-PUNK nº 4. Curitiba, 1994.

<sup>104</sup> MILLARCH, Aramis. Jaime busca no Japão US\$ 160 milhões para o meio ambiente. In: Tablóide digital IPPUC. <http://www.millarch.org/artigo/jaime-busca-no-japao-us-160-milhoes-para-o-meio-ambiente>. Originalmente publicado em 04 de abril de 1989. Acessado em 02/12/2009.

<sup>105</sup> Id. *ibid*.

dados, assim como a sufocante propaganda municipal suscita inclusive a crítica de Dalton Trevisan, em seu poema “Curitiba revisitada”<sup>106</sup>.

Em 1991, como parte de sua política ambientalista, a prefeitura funda a Universidade Livre do Meio Ambiente, “destinada e disseminar práticas, conhecimentos e experiências relacionadas às questões ambientais, discutindo os problemas e as soluções relacionadas ao crescimento desordenado das cidades”<sup>107</sup>. Na inauguração Jacques Cousteau, oceanógrafo e ambientalista celebre, elogia a iniciativa da prefeitura de possibilitar a todos o acesso ao conhecimento sobre a preservação do meio ambiente através dos vários cursos que a Universidade passaria a promover.

Em um período em que o ambientalismo ainda não é tão socialmente valorizado, o discurso oficial massivo e midiático a respeito das iniciativas ecológicas da prefeitura passa a ser tomado como vanguardista e revolucionário, aproximando Curitiba das cidades do “primeiro mundo” “A maior revolução acontecida em Curitiba foi o cuidado com o verde numa época em que ecologia ainda era um palavão. (Veja, 28.03.90)”<sup>108</sup>. A cidade torna-se a “Meca” para planejadores urbanos, ambientalistas e líderes municipais, tanto que em 1992 Curitiba sedia O Fórum Mundial das cidades<sup>109</sup>.

A ecologia urbana, saber até então recente e timidamente levado em conta no planejamento urbano da cidade ao longo da década<sup>110</sup>, começa ser amplamente aplicada na gestão de Lerner. Os cuidados com os usos do solo, a ampliação do número de praças e largos, com a cobertura vegetal e arborização ganham importância. Onde até agora os descuidos com o meio ambiente urbano haviam apenas sido denunciados, surge uma política que tem como ponto central, tanto na atenção quanto na propaganda, o cuidado com os ecossistemas urbanos.

Ocorre uma e plosão discursiva sobre o “verde” na cidade. Curitiba capital ecológica passa a ser o slogan da administração;

---

<sup>106</sup> “Cinqüenta metros quadrados de verde por pessoa/ de que te servem/ se uma em duas vale por três chatos”. TREVISAN, Dalton. Em busca da Curitiba perdida. Rio de Janeiro: Record, 1992.

<sup>107</sup>

UNILIVRE.

In:

[http://www.unilivre.org.br/area\\_publica/controles/ScriptPublico.php?cmd=historia](http://www.unilivre.org.br/area_publica/controles/ScriptPublico.php?cmd=historia). Acessado em 02/12/2009.

<sup>108</sup> SANCHEZ, Fernanda. Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993. p. 139.

<sup>109</sup> *id.* *ibid.* p. 139.

<sup>110</sup> GONÇALVES, Josilena M. Zanello. Meio ambiente e uso do solo urbano: uma experiência em área restrita. In: Revista Espaço Urbano. Curitiba: IPPUC, 1986. v.1 n.1.

uma folha de árvore verde passa a “acompanhar, j nas primeiras semanas de março de (19)89, todos os veículos oficiais, cartazes, placas, folders, folhetos e anúncios publicitários da prefeitura<sup>111</sup>” é criada a “família folha”, como estratégia de marketing do novo programa de coleta de lixo o “Curitibinha”, um personagem infantil, tema de um jornal distribuído entre as primeiras séries da rede municipal de ensino, cujo cabelo é verde e em forma de folha e que não cessa de dar lições sobre ecologia para seus leitores, as crianças; campanhas que tem por objetivo fazer com que a população participe e colabore com as ações da prefeitura; assim como uma série infindável de campanhas publicitárias televisivas divulgando as iniciativas governamentais a esse respeito.

Sobre o programa de reciclagem de lixo, vale citar que após a mobilização das pessoas na separação do lixo, da coleta, a usina de reciclagem da prefeitura é operada por trabalhadores sem mão de obra qualificada que pertencem a uma comunidade carente local. Este fato permite um gancho entre este tema das iniciativas voltadas para a ecologia, entendidos pelo governo local como investimento em qualidade de vida, e as ações ditas sociais que as complementam, tem o mesmo objetivo e são igualmente divulgadas na mídia. É que esse dado sobre a reciclagem também é usado no marketing do projeto “Ao lhes dar oportunidade de trabalho, não apenas reciclamos lixo, nós reciclamos também pessoas aqui<sup>112</sup>”.

Os “programas sociais” e culturais da prefeitura também são matéria para o seu discurso de autopromoção. Desde o final dos anos oitenta, assim como durante os anos noventa, o governo diz se orgulhar de investir em assistência social, como projetos como a Fundação de Ação Social FAS que tem “como missão coordenar e implementar a política de assistência social no município, para a proteção social de famílias e indivíduos em situação de risco e vulnerabilidade social<sup>113</sup>”, ou os Liceus de Ofícios, centros de qualificação profissional que prioriza o atendimento de pessoas em situação de vulnerabilidade pessoal.

Também não faltam campanhas publicitárias que lembram dos investimentos em cultura e lazer, com construção de parques, da Rua 24 Horas, da Ópera de Arame, a transformação de um velho paiol de

---

<sup>111</sup> SANCHEZ, Fernanda. Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993. p. 136.

<sup>112</sup> *Id.* p. 138.

<sup>113</sup> PREFEITURA DE CURITIBA. In: <http://www.fas.curitiba.pr.gov.br/conteudo.aspx?idf=71>. Acessado em 10/11/2009.

pólvora em teatro, a construção de museus, Faróis do Saber, além de outros investimentos no campo das artes. Um dos pontos mais fortes dessas iniciativas é a revitalização e redesenho dos setores históricos, como no caso do centro histórico da cidade, por exemplo, afinal Curitiba é uma “cidade que respeita suas tradições e sua história”, onde “poesia e concreto se misturam”<sup>114</sup>.

Nesses discursos, Curitiba parece ter finalmente se tornado a metrópole que o planejamento urbano se propôs a construir desde os anos setenta. Eles dizem que as ações do governo municipal vêm para responder ao desafio que isso representa, j que “a cidade se prepara para o mundo globalizado” e seus problemas são agora os mesmos que qualquer grande cidade do mundo enfrenta<sup>115</sup>. Dizem, mais que isso, que Curitiba é a cidade que deu certo e agora deve servir de modelo para outras cidades, pois, como não se cansa de dizer Lerner “se Curitiba pôde qualquer cidade poderá fazê-lo”, e complementa “toda cidade poder chegar a ser uma Curitiba uma dia”<sup>116</sup>.

Essa imagem do progresso, também ela, é signo da decadência para os *punks*, já que inteiramente ligada à passividade frente a poder espetacular da mídia e um dos obstáculos na constituição de uma subjetividade autônoma.

Essa perda da liberdade de escolher e pensar é, para eles, intrinsecamente produto de uma cultura em que as pessoas perderam a capacidade não apenas de fazer uma leitura crítica das relações e dos espaços onde vivem, mas principalmente de fazer uma crítica de si mesmas, de seu modo de vida no que ele tem de mais específico e singular, a sua relação consigo mesmo, que a escrita *punk* não para de dizer ser condição fundamental para uma relação mais efetiva com os outros não bastaria o desejo de “mudar o mundo”, pois de nada adiantaria tentar convencer os outros de suas idéias libertárias, enquanto não conseguissem se liberar do autoritarismo que ainda habitava secretamente, de forma insuspeita, em suas práticas mais cotidianas, em suas relações aparentemente menos políticas.

Nesse sentido, essa escrita volta-se para uma crítica que se dirige ao próprio *punk*, que se pergunta pelas formas de ação política mais efetivas e menos autoritárias quanto possível, que reflete sobre o que se

---

<sup>114</sup> CURITIBA BRASIL. Curitiba: 2003.

<sup>115</sup> FENIANOS, Eduardo. Manual Curitiba: a cidade em suas mãos. Curitiba: UniverCidade, 2003.

<sup>116</sup> SANCHEZ, Fernanda. Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993. p. 139.

esta fazendo de si mesmo enquanto *punk*, que não cessa de lembrar a necessidade de agir, de fazer alguma coisa que, se não destrua, pelo menos desestabilize, a partir de pontos precisamente alvejados, essa cultura decadente que criticam.

Assim o próprio *punk* dos anos oitenta é visto, pelo lado anarco-*punk*, como insuficientemente politizado, excessivamente despreocupado e desorganizado; e, pelo lado *hardcore*, como manifestação típica da classe média que se acredita muito mais radical do que efetivamente é. É preciso, portanto, se afastar deliberadamente dele, tomar distância e criar outra coisa, algo com mais “foco”, com um objetivo mais bem definido e melhor delimitado, algo que seja capaz de inspirar os indivíduos que com ele se identificam a refletir incessantemente sobre si mesmo. Os anarco-*punks* fazem isso quando através do hábito de justificar suas ações, o que leva o indivíduo e pensar sobre aquilo que faz e ajustar esse fazer aquilo que ele entende como uma existência libertária. Os *hardcoreanos*, por sua vez, investem em uma constante crítica de si e da cena através do humor, das leituras de textos políticos e da reflexão sobre a cena. O *punk* dos anos oitenta é também encarado como decadente e, em certa medida, anacrônico.

Esses ataques devem ser dirigidos não apenas ao pensamento e a racionalidade decadentes, mas também as sensibilidades, pois elas são incessantemente visadas por essa cultura, que as anestesia e as torna insensíveis para o contato com a diferença, a dos outros e aquela de si para consigo mesmo, diminuindo a intensidade do contato dessas vidas com o mundo e, conseqüentemente, sua criticidade, sua capacidade de escolher e pensar livremente nele.

Pierre Klossowski nos fornece uma bela definição do empreendimento nietzscheano de crítica dos valores e da sensibilidade moral, que eu tomo a liberdade, mais poética do que cientificamente rigorosa, de aproximar com a definição de uma atitude, desse novo *et os punk*, que aqui coincidem surpreendentemente:

O balanço que ele faz da cultura ocidental leva sempre à seguinte questão: o que pode ainda ser feito, a partir dos nossos conhecimentos, nossas regras, nossos costumes, nossos hábitos? Em que medida sou beneficiário, ou vítima, ou juguete desses hábitos? A resposta à essas perguntas foi o seu modo de viver e escrever, logo de pensar,

sem contudo deixar de considerar seus contemporâneos.<sup>117</sup>

Essa coincidência faz pensar que os imaginários são sempre “portadores de algo j visto que volta subterraneamente como fantasma, atravessando e mesclando diferentes temporalidades pelos arremessos fragmentários da memória<sup>118</sup>”. Convido o leitor a pensar para além das cronologias rígidas e sucessivas e, talvez, enxergar em mundos até agora insuspeitados, uma atitude da qual o *punk* recolhe e se apropria de alguns vestígios que sobreviveram:

Interessa, para os *punks*, se liberar do hábito que prende à autoridade do olhar como gesto que define e condena o outro à uma identidade, à um padrão de comportamento codificado pela cultura. O que pode ser feito a partir dessa cultura que não é, no entanto, possível negar buscando uma solução dialética, e ignorar idealizando um território existencial perdido e buscando-o em um outro mundo a ser criado. É tentando responder à essa demanda que os fanzines são escritos e compostos; para ser um instrumento de crítica e reflexão incessante sobre si mesmo e sobre o *punk*, mas também sobre essa cultura contemporânea. Eles percebem e falam de uma realidade que é decadência, em que as pessoas acreditam estar privadas da possibilidade mesma de não ser aquilo que se é.

---

<sup>117</sup> KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche e o círculo vicioso. *apud*. OLIVEIRA, Bernardo Carvalho. *A Guerra Desesperada: Nietzsche e a “Grande Política”*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. 2007. p. 20.

<sup>118</sup> CHEREM, Rosângela Miranda. Aparência e aparição, o jogo de transtornos num retrato de Almeida Júnior. In: *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Pláticas: Transversalidades nas artes visuais*. Salvador, 2009.

## SÉRIE 2: DESNECESSÁRIOS OU “NÃO EXISTE CAMINHO...TUDO VAI DERRETER”

Nessa segunda parte do trabalho, me proponho a ler o *punk*, como já havia sugerido anteriormente, não como uma identidade dada de antemão, nem como um conjunto de proposições a serem observadas pelos indivíduos que aderem à ele, mas como uma série de práticas que reivindicaram esse nome ou à ele estiveram ligadas. Práticas que tem em comum o fato de se dizerem críticas da sociedade contemporânea ou, pelo menos, de alguns dos hábitos e costumes que ela inventa, contra os quais seria preciso lutar.

As formas de luta engendradas pelo *punk* não buscam mais seu fundamento em uma dialética (como anteriormente buscavam aqueles que se pretendiam críticos), não seguem mais a lógica da negação e da síntese, da destruição de um termo oposto, e da superação da contradição. O que surge delas, especialmente do *punk*, não é tampouco um espírito da afirmação reivindicado por Nietzsche, mas a afirmação de uma negação uma e istência que “não aconteça senão através de sua possibilidade de não ser, sua contingência<sup>119</sup>”. Elas surgem justamente de uma intolerância a esse poder que atua criando necessidades, pretendendo se impor como necessário e fatal, e tentando suprimir completamente o sujeito e sua potência. Essas lutas esforçam-se por salvar aquilo que não é, mas que poderia ser, para tornar atual aquilo que era potência pura, ainda não investida em uma forma, porque impedida por uma força violenta e reativa; ao mesmo tempo em que inventam “heroicamente” práticas ainda não catalogadas e codificadas pelos eficientes mecanismos de controle das sociedades contemporâneas. Quando tecem, nos editoriais, reflexões sobre o que é compor um fanzine, quando riem de sua própria militância ou questionam o valor de autoria de seus textos, realizam, portanto, um trabalho, não apenas de criação, mas também de “des-criação” daquilo que é.<sup>120</sup> Isso na medida em que problematizam sua própria existência e seus próprios gestos. Afirmando um outro modo de ser e agir que é uma

---

<sup>119</sup> PELBART, Peter Pál. A potência de não: linguagem e política em Agamben. In: *rizoma.net*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=326&secao=artefato>. Acessado em 29/05/2007.

<sup>120</sup> *ibid.*

negação de um poder que funciona convencendo aqueles que submete de que é necessário e inevitável.

## Notas sobre a composição de um fanzine

Fazer uma fanzine é, antes de tudo, propiciar, em maior ou menor grau, a interseção de diversos territórios existenciais: Imagens tiradas de revistas, jornais, desenhos, fotos de shows, charges, colagens ao estilo Dadá; trechos de livros, reportagens, cartazes; poesias, frases soltas, pequenos fragmentos, textos de uma página ou alguns mais elaborados; relatos de experiências pessoais, críticas à cultura dominante, a política partidária, ao próprio grupo, comentários sobre música, filosofia, outras artes e outros saberes. Tudo isso pode ser encontrado em um fanzine, mas isso ainda não diz muita coisa. É preciso se perguntar não o que é, mas como é produzido um fanzine, o que se passa no momento de sua escrita e de sua composição.

Os fanzines<sup>121</sup> (junção de duas palavras: fan + magazine) são pequenos informativos feitos artesanalmente e depois xerocados em algumas centenas de cópias distribuídas ou vendidas entre os amigos, através de correspondências ou em algumas lojas, geralmente vinculadas ao *punk rock*, cuja circulação geralmente se restringia a pessoas ligadas, em maior ou menor grau, ao *punk*. Tratam-se de umas poucas folhas xerocadas com alguns textos curtos, poesias e frases soltas, normalmente intercaladas com imagens as mais diversas recortadas de jornais e revistas, datilografadas, digitadas ou até mesmo escritas à mão, são publicações “sem direitos autorais e nenhuma chance de rentabilidade”<sup>122</sup>, onde aparecem críticas éticas e políticas as mais diferentes manifestações do poder nas sociedades contemporâneas.

---

<sup>121</sup> Pode-se considerar que as primeiras publicações que análogas ao que hoje se conhece por esse nome são pequenos textos de ficção científica publicados de forma amadora na década de 1930, nos Estados Unidos, que passaram a ter o nome de fanzine em 1941. Sua utilização nos meios punks começa em 1974 com um fã da banda Ramones que decide divulgá-la entre seus amigos, mas se espalha rapidamente nas cenas punk de Nova York e Londres. Essa referências podem ser encontradas em: MAGALHÃES, Henrique. O rebuliço apaixonante dos fanzines. oão Pessoa Marca de Fantasia, assim como em O'HARA, Craig. A Filosofia do pun mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros, 2005.

<sup>122</sup> O'HARA, Craig. *A Filosofia do Punk*: Mais que barulho, São Paulo: Radical Livros, 2005. p. 66



Podem ser desde produções isoladas e sem vínculos com qualquer organização *punk*, até trabalhos de coletivos de grupos organizados.

Tudo começa com uma forma de ver e sentir a realidade em que se vive não “fingir que est tudo bem”<sup>123</sup>, mas denunciar “a normalidade insana que é nossa vida”<sup>124</sup>. Entendendo que cada estilo de vida implica em uma forma de sentir e em um olhar lançado sobre a realidade que recorta nela determinados aspectos e os interpreta cada um a sua maneira, então aderir ao *punk* passa por treinar o olhar para perceber nesse real aquilo que a grande maioria das pessoas não estaria disposta a ver e preparar o corpo para sentir intensamente o modo como essa realidade lhe afeta. Esse “treinamento” consiste na constante leitura e releitura dos fanzines, assim como em uma reflexão sobre aquilo que eles falam. Essa necessidade de ler e refletir é sempre ressaltada nessas composições (“não tenho a intenção de impor as coisas que eu acredito em você...apenas para e pense”<sup>125</sup>).

Desse modo, essa adesão pressupõe, como já foi, dito, um olhar que vê a situação contemporânea como decadente. Não uma decadência que poderia significar uma derrocada do homem em relação aos seus modos anteriores de vida, muito menos o destino inevitável para o qual se caminha, mas como um estado de normalidade em que é necessário estar sempre em alerta, posto que se está constantemente ameaçado pelo fascismo do cotidiano. Cada gesto traz consigo o perigo da submissão do outro uma verdade que deveria ser somente a de si, uma escolha pessoal; deve-se sempre estar atento às práticas mais cotidianas, as opções que se faz diariamente podem estar reiterando a idéia de que “est tudo bem”.

E é contra essa “normalidade” que o fanzine *punk* vem instaurar uma guerra. A Idéia de guerra, nesse caso, parece querer expressar a urgência de fazer “algo que mude”, que interfira na situação atual. Nesse sentido ele não poderia ser definido apenas como um veículo de denúncia dessa situação, mas também ele mesmo como uma arma com a qual se luta contra ela de diversas maneiras, através de diversas táticas, sejam elas mais ou menos refletidas, coerentes entre si ou não.

Os fanzines nascem a partir da iniciativa de pessoas que, na impossibilidade de ter acesso às grandes publicações, resolvem criar suas próprias publicações alternativas, mesmo que com poucos recursos e circulação limitada. Desse modo, sua própria existência já é uma

---

<sup>123</sup> APOCALYPSE WOW n°3. Curitiba: 1998.

<sup>124</sup> JÁ SEM DENTES n°1. Curitiba:1998.

<sup>125</sup> APOCALYPSE WOW n°3. Curitiba: 1998.

atitude que contesta a centralização que a mídia exerce sobre as formas de expressão.

Ele é uma das mais significativas amostras do “faça você mesmo” (*do it your self*), isto é, a atitude que consiste em produzir por si mesmo, tanto quanto possível, produtos e o estilo de vida que se consome. Essa atitude é o cerne do *punk*, sua ética motriz. Não só a comunicação, a música e o visual devem ser produzidos por si mesmo, mas o próprio estilo de vida. Os *punks* partem do princípio de que os modos de vida contemporâneos são extremamente afetados e limitados pelo mercado, por tudo aquilo que se consome, pelos bens materiais que se vendem em lojas e supermercados, assim como pelas estéticas que se vendem na mídia. “Fazer por si mesmo” é uma tentativa de escapar à tudo isso. Usar os recursos desse mercado contra ele. Criar pequenas gravadoras para divulgar a própria música, fazer fanzines artesanalmente para divulgar as próprias idéias, forjar um olhar e uma forma de sentir, usar o corpo de uma maneira que lhe seja própria, são todas formas de construir um “eu” condizente com aquilo em que se acredita. Tentando inventar formas criativas de diversão ou buscando uma subjetividade livre dos vícios sociais autoritários, radicalmente diversa das identidades forjadas pela cultura consumista contemporânea, eles são obcecados por produzir essa diferença radical, essa individualidade única, com uma “autonomia quase antiana<sup>126</sup>”, como me conta um entrevistado que agora cursa filosofia. O “faça você mesmo” diz respeito também à política, às ideias, às práticas, ao próprio “eu”.

Para ser efetiva, no entanto, essa produção alternativa deve suscitar os outros a também produzirem por si mesmo, a sair de sua condição atual de mero espectador. Assim, a sua estética, como diz Buñuel, a respeito de seus filmes, “não tem a intenção de atrair ou agradar ao espectador; ao contrário, ataca-o até onde ele pertence a uma sociedade com a qual ... se está em guerra”<sup>127</sup>. Está em jogo incomodar o destinatário, “chocar, irritar, levantar discussões e levar as pessoas a repensar opiniões<sup>128</sup>”, se não ela não serve para nada.

No fanzine ou incomodo está presente por toda parte. Quando se põe a folhear um, o leitor menos acostumado à esse tipo de material logo de cara percebe as imagens sobrepostas, as colagens, os desenhos, materiais tirados de grandes revistas e jornais, imagens que não apenas

<sup>126</sup> Entrevista concedida por Rodrigo Ponce em 17/01/2010.

<sup>127</sup> BUÑUEL, Luís. O artista fala da realização do seu filme. In: *pco.org.br*. Disponível em: <http://www.pco.org.br/livraria/programacao/ciclobunuel/bunuelfilme.htm?target=>

<sup>128</sup> APOCALYPSE WOW nº 4. Curitiba, 1998.

ilustram o texto, mas constituem um outro texto, que complementa e dialoga com o escrito, aumentando a eficácia e, portanto, o incomodo da informação. É que este leitor está acostumado a uma estética gráfica ordenada e homogênea, que se instituiu como neutra e que deve apenas facilitar ao máximo a leitura do destinatário, eliminando, tanto quanto possível, seus obstáculos ou, em outros casos, se submeter à informação que se quer comunicar. É a estética das revistas informativas de circulação nacional, dos jornais e dos livros (inclusive os didáticos).

O *design* das páginas e reportagens dessas grandes revistas é idealmente visto apenas como um fio condutor do conteúdo de uma escrita que é, essa sim, informativa. Os tipos de letra utilizados, a organização do texto na página, o ordenamento de diferentes textos dentro de um mesmo espaço visual, assim como as imagens presentes nesse espaço, devem ser os elementos com os quais seu compositor deve tornar mais transparente e fluida a leitura do texto ou se moldar segundo seus conteúdos<sup>129</sup>, seja através de letras, fotos, desenhos ou outros elementos gráficos. Em ambos os casos, é através do critério da legibilidade que é medida a qualidade do design gráfico de uma matéria ou de um livro. A estética do fanzine se opõe à essa, tanto pelos poucos recursos de seus compositores, quanto pela própria forma como o texto é pensado. Sai de cena a legibilidade, entra o choque, o incomodo, a confusão.

Se, por um lado, o fanzine é produto de uma multiplicidade de encontros que envolvem as mais diferentes regiões do planeta, também não se pode deixar de vinculá-lo a cidade onde ele é composto. Toda cidade pressupõe uma máquina de produção de discursos, sejam eles relatórios administrativos, projetos de lei, planos de crescimento, atas de reuniões, propaganda a respeito das iniciativas de gestão, imagens publicitárias, produção de uma memória oficial, etc. Apesar de boa parte dessa grande massa documental ficar restrita à própria administração urbana, um certo número dela é arquivada ao acesso de historiadores, sociólogos, antropólogos, arquitetos e outros profissionais acadêmicos que dela queiram dispor em suas pesquisas; outra parte, notadamente aquela que tem a função de uma autopromoção, é destinada à população em geral. Essa rede de discursos agencia práticas cotidianas e discursos da população da cidade. Desse modo pode-se dizer que os enunciados sobre a cidade produzidos tanto no âmbito oficial deram origem a uma série de textos, falas e imagens não oficiais que também vieram a entrar

---

<sup>129</sup> BRINGHURST, Robert. Elementos do estilo tipográfico. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 23-53.

no jogo da produção de uma identidade curitibana, se relacionando com os primeiros e produzindo outros discursos.

As falas oficiais ganham uma força que as permite extrapolar seu próprio âmbito e produzir também todo um imaginário sobre a cidade que orienta uma série de discursos submissos às formas, conteúdos e sentidos úteis àqueles que administram a cidade. Nesse sentido se pode dizer, de fato, que a cidade deu certo. Esses discursos, no entanto, fazem algo mais que enganar a população à qual ele se dirige. Ele fornece os marcos a partir dos quais as pessoas podem ler a dinâmica da cidade e suas próprias vidas acontecendo em seu interior. É por isso, e não por ingenuidade pura e simples ou credence política cega, que as pessoas são levadas a reproduzir em seu cotidiano o discurso oficial.

Não basta apenas dizer isso. É preciso pensar também em que tipo de poder se exerce quando está em jogo a administração da própria vida dos indivíduos, de sua saúde e seu bem viver. Um poder que, a cada vez que toma a palavra, insiste em falar da importância que suas iniciativas representam para a melhoria da qualidade de vida; que procura usar recursos retóricos para incitar as pessoas a se mobilizarem e usarem seu tempo para, com medidas simples, como separar corretamente o lixo e usar adequadamente e com responsabilidade os espaços públicos, ajudar o governo a gerir a cidade.

A satisfação individual e coletiva passa a ser nomeadamente o objetivo principal das administrações de Curitiba na década de noventa. Todas as falas parecem se dirigir a cada cidadão individualmente, todas as ações se propõe a aumentar sua qualidade de vida, seu lazer e sua saúde. O grande problema, desde a década de setenta é conciliar desenvolvimento (o que na última década do século passa a ser nomeado desenvolvimento sustentável) com as condições necessárias para a preservação da ecologia e, além disso, de todos os outros problemas que o crescimento e a transformação em metrópole acarretam para as cidades, seja o trânsito, o caos, a violência, o estresse e a perda da saúde, bem como dos laços sociais que podem constituir uma cidade mais humana.

Não seriam também os “programas sociais” uma forma de transformar os indivíduos em capital humano, mesmo que pouco valorizado? Se o curitibano de classe média deve ser um empresário de si mesmo, deve administrar a própria vida com responsabilidade, participando da própria gestão da cidade, o habitante da cidade que vive em “situação vulnerável” é aquele que deve ser o objeto dessas políticas para que passe então a dispor de condições mínimas para realizar essa

gestão de si mesmo e, conseqüentemente, da cidade. Independentemente de sua condição social o sujeito curitibano que os discursos oficiais, jornalísticos, científicos, artísticos, ficcionais e acadêmicos, querem produzir é moldável e responde prontamente às estratégias administrativas da cidade, se adaptando a realidade dos espaços onde vive e por onde circula.

### **Sobre as imagens *punks* e a memória**

Os anos noventa, ao contrário das décadas anteriores, não são marcados por grandes criações estilísticas. O que parece predominar nesses anos, nas artes, na mídia, na moda ou nas culturas rebeldes é uma “lembança do presente”<sup>130</sup>, isto é, um excesso de memória, uma recuperação constante do passado recente e sua rearticulação no presente. A moda não cessa de trazer de volta, de um tempo que parecia morto, pedaços de estilo que comporão as novas peças do vestuário; ela articula de maneira tão complexa uma série de temporalidades que seu próprio tempo torna-se inapreensível<sup>131</sup>. Estar na moda não é nunca um estado definitivo, nem sequer fixo por muito tempo, ao contrário, sempre há algo de *d[omi]na* na sua atualidade.

Nunca antes se viu na arquitetura das cidades tamanha sobreposição de temporalidades. Não é preciso citar o exemplo da Paris vista por Benjamin ou da São Paulo analisada por Canevacci<sup>132</sup>, a Curitiba dos anos noventa é repleta de recuperações e revitalizações, de imóveis preservados que convivem com prédios de arquitetura pós-moderna, de agências bancárias instaladas em casas com suas fachadas “históricas” conservadas, de construções que fazem alusões a símbolos criados pelo paranismo, por exemplo. Toda uma política da memória é criada na cidade.

Grande parte desses exageros da memória são experiências de pobreza, que tomam esse passado como modelo a ser seguido e não se questionam sobre as possibilidades de uso criativo do passado, de um antropofagismo, como sugere Oswald de Andrade. Esses usos, ainda que coloquem em jogo dimensões vertiginosas e descontínuas do tempo, retiram delas apenas aquilo que serve à perpetuação de modelos, de

---

<sup>130</sup> ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009. p. 90.

<sup>131</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. 67-69.

<sup>132</sup> CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nabal, 1997.

imagens a serem apropriadas pelos indivíduos. Tal é o caso de Curitiba, onde elas pretendem apenas reiterar uma identidade curitibana.

As expressões artísticas do movimento paranista, na primeira metade do século XX, foram pautadas na representação da natureza paranaense e curitibana, principalmente os planaltos e o clima, supostamente semelhante ao europeu e sinal de um povo civilizado e contido. Tentou-se criar formas de ver e de dizer a cultura paranaense tanto para si mesmo como para o exterior.

Essa desejo de identidade do movimento paranista foi apropriado por diversas gestões da cidade, transformando-o em memória oficial, que criaram toda uma política patrimonial visando incentivar a consolidação dessa identidade. Essa aliança entre governo e paranismo é o alvo da crítica de Dalton Trevisan e parte dos intelectuais a partir de meados do século, que a denuncia como provinciana e defende uma liberdade maior na representação dessa identidade.

Também o *punk* não está imune à essa atualização constante do passado. Se nos anos setenta e oitenta ele cria estilos e afeta pessoas, não somente as ligadas à ele, em diversas partes do planeta, na década de noventa ele não para de fazer referências à esses seus começos, como é o caso dos *punks 77*; as formas de rebeldia de outros tempos, especialmente o anarquismo, se se fala do anarco *punk*; e, mesmo nos casos em que o que importa é a autocrítica e o questionamento do próprio *punk*, como no *hardcore/straight edge* esse gesto é citação e apropriação de um passado próximo, os intelectuais do pós-maio de 68, por exemplo.

Esses usos da memória não são feitos em sentido único, hora eles tomam o passado como modelo a ser seguido e, portanto, se constituem como uma experiência pobre do tempo, hora fazem desse passado um material a ser usado na construção de armas de luta contra os fascismos cotidianos do presente.

□ad□

É sempre preciso lembrar que essa vinculação das imagens *punks* com a arte não é óbvia e há quem a conteste, não sem alguma razão, afirmando que “s um imbecil poderia confundir *punk* com arte”<sup>133</sup>. As

---

<sup>133</sup> HOME, Stewart. *Assalto □cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 125.

produções *punks*, os fanzines, as colagens, as roupas, a música, em geral não se pretenderam parte de um circuito artístico. Só muito recentemente e de maneira muito informal, notadamente na internet, é que os dois termos começaram a aparecer juntos. Não interessa aqui, de qualquer forma, reivindicar a entrada do *punk* nesse circuito, senão fazer da análise o local de um encontro entre ambos.

Nesse sentido, pode-se pensar a própria materialidade das imagens *punks*, localizar as diversas temporalidades nelas contidas<sup>134</sup>, assim como os diversos imaginários que elas condensam em sua forma e em seu conteúdo. A primeira associação que vêm à cabeça é aquela com o dadaísmo. Sabe-se que os primeiros a criar imagens e vinculá-las ao *punk*, entre eles Jaime Reid, Malcom McLaren ou os membros do *□□e □las□*, entraram em contato e inspiraram-se nas vanguardas do começo do século XX através da academia<sup>135</sup> na composição de suas estéticas. Essa estética *punk* não era, obviamente, mera imitação, mas uma criação híbrida, que envolvia diversas inspirações. Desse modo, aqueles que entravam em contato com as capas dos álbuns das bandas *punks*, e com elas se identificavam, se apropriavam desses restos e vestígios do que outrora havia sido a cultura de vanguarda. Mas para além desse contato dos precursores da imagem *punk* com as vanguardas apresentadas nas escolas de arte, dadaísmo e surrealismo se constituem como acontecimentos que possibilitaram o surgimento de um outro conceito de imagem que ajudou a mudar as próprias formas de percepção das imagens cotidianas, que fazem parte da história de nosso próprio olhar<sup>136</sup>.

Não pretendo, portanto, afirmar uma continuidade entre dadaísmo e *punk*, mas a sobrevivência desses vestígios e restos impuros (uma vez que são apropriações de apropriações) através de lutas em que os significados das imagens se transformam incessantemente. Nessa perspectiva, pode-se dizer que as vanguardas artísticas foram uma das condições de possibilidade para o surgimento da imagem *punk*, ainda que esses dois acontecimentos estejam separados no tempo cronológico.

Mesmo nos quadrinhos, eles que parecem estar separados disso que se chama de arte, de obra de arte em seu sentido mais tradicional e conservador, esse resto ainda sobrevive. Isso porque, como já foi dito,

---

<sup>134</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *□ □ue vemos□□ □ue nos ol□a*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 117-146.

<sup>135</sup> HOME, Stewart. *Assalto □ cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 124-125.

<sup>136</sup> CRAR , onathan. La modernité et la question de l'observateur. In *L'art de l'observateur: visionne et modernité au XIX° siècle*. Nimes: Jacqueline Chambon, 1994.

foi o próprio conceito de imagem, que essas vanguardas contribuíram para transformar. Os desenhos fotocopiados nos fanzines, assim como as imagens dadaístas e surrealistas, não tem a função de representar um objeto idealizado, de ser dele uma cópia autêntica e realista, ainda que, por analogia, eles se esforcem para pensar o que acontece na realidade, geralmente recorrendo a recursos como a paródia e o humor para denunciar o que nele não se apresenta de maneira evidente. Penso nas constantes alusões a uma realidade futura, em que está aparece sempre dominada pelo fascismo ou em decadência absoluta, com personagens totalmente alienados com relação ao uso que fazem de si mesmo, totalmente indiferentes ao seu destino. Eles aparecem vidrados na televisão ou em busca das drogas que ajudarão a “desbaratinar a n ia” de se sentir constantemente controlado e para não ter que lembrar que se vive em um mundo em que “ficar quieto é mais vi vel”<sup>137</sup>.

E se para colocar em xeque a representação não é necessário recorrer à abstração, então é possível dizer que as imagens *punks* fazem uso de “operações fundadas na figuração que corroem a figura até transformá-la apenas em superfície”<sup>138</sup>. Com isso não pretendo despolitizar essas imagens, afirmar que elas tem apenas uma existência estética e que devem ser analisadas apenas em sua capacidade de propiciar fruição. Ao contrário, quero dizer que não se trata aqui de contemplar formas, nem de verificar se estas conseguem ou não representar verdadeiramente a realidade, tal como ela é, mas de captar sua potência (das imagens) de afetar aquele que as vê, isto é, sua força, o modo como, a partir delas, “os corpos, a vida são produzidos”<sup>139</sup>.

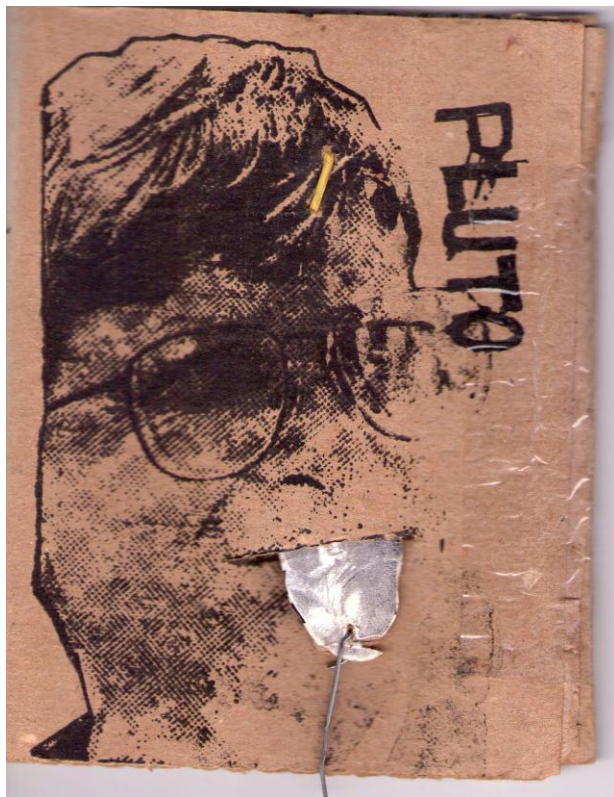
---

<sup>137</sup> JÁ SEM DENTES nº1. Curitiba, 1998.

<sup>138</sup> FABRIS, Annateresa. *Redefinindo o conceito de imagem*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Humanistas, vol. 18, nº35, 1998.

<sup>139</sup> ANTELO. Raúl. *As imagens como força*. Revista Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.





PLUTO. *Pluto*. Demo-tape independente. Curitiba: Aprox. 1999-2000.

Esta capa de uma demo-tape da banda Pluto é feita com um “papelão”, provavelmente retirado de alguma caixa desse material. Há a imagem de um homem impressa; na sua boca há um corte no papel onde foi introduzida outra imagem, a de um pênis, que está ligada a um mecanismo com um elástico e um arame. Quando se puxa o arame se revela a mensagem impressa ao longo do pênis “Você não vai conseguir colocar essa fita no carro e dançar com ela. Nenhuma música é desafiadora enquanto você puder fazer uma merda de passinho com ela”. Uma imagem incomum e incomoda com um texto que, se entendido dentro da proposta da banda, tem a função de confrontar o ouvinte, de confundir-lo, com uma mensagem que apenas aparentemente faz referência às músicas dançantes das rádios populares. Essa imagem, que se esgota em sua superfície, deve provocar o ouvinte/observador a

se questionar sobre a música que ouve; deve quebrar o comodismo, recorrente no *punk/hardcore*, de fazer parte de uma cena específica, com um som definido e uma atitude padronizada, esquecendo-se do que acontece no mundo ao seu redor, se limitando aos “passinhos” pouco desafiadores dessa cena.

E é Marcel Duchamp, quando questiona radicalmente a pintura retiniana<sup>140</sup>, quem abre a possibilidade de pensar e produzir uma imagem que não visa a representação, mas a sua própria inserção na realidade. Não mais imitar o real, mas agir nele, ser uma parte crítica dele. A pintura, para ele, não deveria buscar se fechar em sua forma, mas ser uma pintura-ideia, criada, antes de tudo, para fazer o espectador refletir sobre o que vê<sup>141</sup>. Ela é parte ativa da vida e é força que age sobre ela. Para além de Duchamp é possível ainda citar Francis Bacon e sua pintura que se recusa a pintar o horror, para pintar o grito como resposta sensorial ao horror, o grito em sua violência, em sua força<sup>142</sup>. Em Duchamp, contudo, essa violência deve servir ao pensamento, na medida em que o tira de sua tranquilidade e o lança um desafio.

É também uma violência estética que predomina nas imagens anarco-punks. Elas são propositalmente o “mal feito”, os personagens dos quadrinhos são deformados, o desenho não é harmônico, uma certa sujeira parece dominar as fotos e obstruir a perfeita fruição e, em alguns casos, até mesmo a leitura, pode-se mesmo falar em uma certa ilegibilidade<sup>143</sup>, que faz pensar que, antes mesmo dos conteúdos apresentados, é essa violência mesma que deve ser comunicada. Não basta apenas que o quadrinho fale do poder e da necessidade de contra ele travar uma guerra, que ele seja somente um relato das condições em que se vive. É preciso também que ele invente formas de luta, que ele mesmo seja uma arma de guerra, que transforme tanto quem o compõe quanto quem posteriormente entrará em contato com ele. Desse modo, há uma necessidade de não apenas comunicar uma mensagem a um receptor, mas de infligir uma violência a ele, atingi-lo com um golpe, jogar nele um “balde de gua fria” capaz de “abrir seus olhos”. Não se

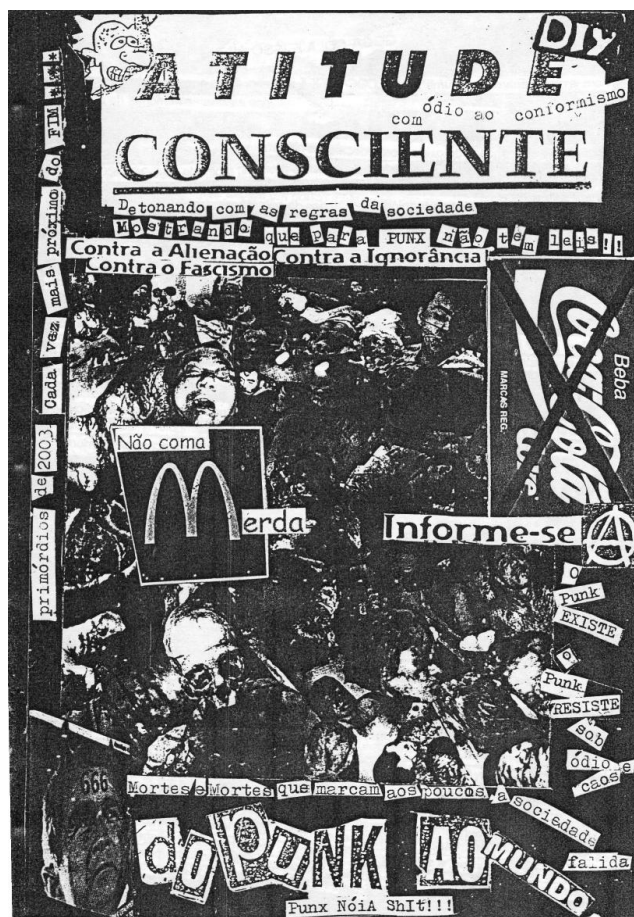
<sup>140</sup> Trata-se da pintura baseada no prazer visual, na ideia de um bom gosto estético, que deveria atrair sensorialmente o espectador.

<sup>141</sup> MIKLOS, Aline Mocó Silva. *Quindanças na forma de percepção artística e uma breve análise entre Audelaine e Duchamp*. Trabalho apresentado no II colóquio de psicologia da arte: a correspondência das artes e a unidade dos sentidos. In: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c36a.pdf>.

<sup>142</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

<sup>143</sup> GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Resign gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Rosari, 2008. p. 91-95.

trata, portanto, de registrar fatos, nem de falar da angústia ou do ódio que a situação contemporânea os provoca, mas de ser o próprio grito de ódio ou angústia. Não se está mais no terreno da mera representação, mas no da sensação<sup>144</sup>. Está em jogo uma criação e não apenas uma figuração. As colagens, feitas com recortes de textos e imagens de revistas, jornais e anúncios publicitários, são um exemplo dessa criação:



ATITUDE CONSCIENTE, s/n. Curitiba, 2003.

<sup>144</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Não apenas a qualidade das imagens fotocopiadas prejudica a sua perfeita visualização, como também as palavras e imagens não chegam a formar um quadro homogêneo e totalmente coerente. Mesmo um observador costumado com essa estética não acharia ali uma “mensagem”. O est presente na imagem é uma enorme confusão de signos, colagens, brincadeiras, que atacam o leitor por todos os lados e não deixam seu olho repousar sobre um ponto central. Poderíamos tomar uma frase para explicar algo próximo do que o compositor pretendeu transmitir “É importante que se faça alguma coisa, pois a situação est ruim”. Mas esse ainda seria uma explicação canhestra , pois o que ele efetivamente fez, foi possibilitar ao leitor a experiência do incômodo. E um incômodo análogo ao sentido pelo próprio compositor no momento da criação do material e que o motivou a produzir.

Se apropriando de vestígios sobreviventes das vanguardas artísticas do começo do século vinte, os fanzines do anarco-*punk* e do *□ardcore* usam imagens que não devem ser vistas como representação de um mundo que lhe é exterior, mas como criação de sentidos a partir desse mundo. A representação pressupõe a identidade da obra com o mundo; uma boa representação realista deve criar o menos possível, em maior ou menos grau, deve ser uma cópia tão fiel daquilo que ela representa. Sendo assim todo o trabalho do receptor se resumiria a ler corretamente o mundo na representação.

As imagens *punks*, o que se chama em geral de arte *punk*, tem, portanto, a intenção explícita de não impor um significado único ao receptor, mas de propiciar a criação de uma multiplicidade de significados, usar os objetos do mundo para compor suas criações, mas dando-lhes outro significado. E nisso a imagem *punk*, assim como boa parte da arte contemporânea, se distingue das imagens publicitárias que visam induzir ao consumo não apenas dos produtos que anunciam, mas delas mesmas. Essas imagens-mercadoria, são produzidas para o consumo, estão separadas de sua possibilidade de uso. É exatamente isso que o fanzine *punk* pretende: restituir as imagens ao seu uso comum, assunto que será aprofundada posteriormente<sup>145</sup>.

□ *maio de* □ *no punk*

Sobre o *maio de* □ é importante ressaltar que ele marca uma nova forma de resistir ao avanço desenfreado do capitalismo e da

---

<sup>145</sup> AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. p 74-75.

tecnocracia, que estaria transformando o homem em objeto e o alienando de sua própria vida. Passa-se a investir em uma crítica da vida cotidiana<sup>146</sup>, antes destituída de valor pelas mais diversas filosofias, inclusive o marxismo, ao qual correspondiam as formas de resistência dominantes até então. Essas formas se encontram representadas na figura do militante engajado, que atuava politicamente reivindicando direitos frente ao Estado ou pleiteando poder de decisão, ou mesmo a tomada do poder. O *maio* inventa uma nova forma de resistência, pois procura unir reivindicações macropolíticas com toda uma crítica dos costumes e do desejo na vida cotidiana, denunciando esses últimos como os pilares de sustentação das formas de exploração e alienação do homem. É o desejo, antes relegado a uma dimensão meramente psicológica, que passa a ser problematizado e visto como elemento político.

Mas o maio não é um acontecimento fundador, isolado no tempo e no espaço, que mudou tudo em um piscar de olhos. Muitas dessas mudanças começam a acontecer décadas antes. É o caso, por exemplo, da crítica situacionista, que desde os anos cinquenta já desloca seu olhar e problematiza o cotidiano. É o caso, por exemplo, de Guy Debord, autor que se torna referência para uma parte do *punk/□ardcore* curitibano.

A crítica da cena *□ardcore/straig□ edge* recupera muito da análise de Guy Debord sobre as imagens do capitalismo e seu funcionamento na mediação das relações humanas no cotidiano, assim como seu correlato, o fetichismo da mercadoria. Este último é entendido por Debord não apenas como o culto da mercadoria no sentido clássico, produtos industrializados e disponíveis para o consumo através do mercado, mas também como o culto das imagens nelas mesmas, já que elas mesmas adquirem um imenso poder sobre as relações no contexto contemporâneo.

Têm-se uma amostra dessa crítica quando aparece, por exemplo, uma foto da rede de lanchonetes McDonaldas, colocada logo abaixo da frase “Coma merda! milhões de moscas não podem estar erradas”. Como já foi dito anteriormente, a imagem e texto não buscam simplesmente criticar um símbolo do capitalismo, mas questionar as relações que as pessoas estabelecem com uma imagem. O que aparece criticado é a aceitação sem maiores questionamentos desta. Apesar da

---

<sup>146</sup> LOWY, Michel; SAYRE, Robert. Em torno de maio de 68. In: *□evolta e □elancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 246.

baixa qualidade da figura, efeito da fotocópia<sup>147</sup>, é possível ver as pessoas se aglomerando em frente à lanchonete em uma enorme fila. A massa ordenada remete à uma idéia de passividade, na fila quem está atrás segue quem está imediatamente a frente rumo a um determinado objetivo e não se questiona sobre esse objetivo. É a imagem, a aceitação de sua verdade indubitável, que constitui a característica mais marcante do atual estágio do capitalismo.



APOCALYPSE WOW nº3, Curitiba, 1998.

E não é um texto elaborado que aparece criticando esse estatuto atual das imagens, mas exatamente uma imagem, que poderia,

<sup>147</sup> Xerox é, na verdade, uma marca de máquinas fotocopadoras, que assumiu, no uso popular, o nome da própria técnica. É essa expressão que é mais recorrente nos fanzines, enquanto que “fotocópia” quase não é usada.

inclusive, servir para promover aquilo que, no fanzine, é denunciado. É uma descontextualização e uma apropriação que caracterizam esse uso da imagem, o simples fato de ela estar em um fanzine e não em um espaço de marketing já indica que não se trata de uma imagem espetacular. Não seria preciso nem mesmo ler a frase que aparece logo acima para entender que está em jogo questionar esse poder espetacular que transforma as próprias imagens em realidade e a realidade em imagens. A descontextualização no uso da imagem tem a função de fazer pensar a respeito dela, quando o mais comum seria o seu simples consumo. O texto, por sua vez, reforça essa função ao sugerir ao leitor um questionamento de sua forma de olhar. Apropriação e texto são recursos usados para desidentificar imagem e realidade, dando a entender que não há apenas uma, mas diversas realidades. É isso que os compositores desses fanzines querem oferecer a seus leitores, a possibilidade de pensar outras verdades.

Essa crítica do espetáculo tem como motivação, além do desejo de construir uma subjetividade livre ilusões visuais do espetáculo (que será diversas vezes explorada neste texto), a luta contra as injustiças que este último provoca e esconde e que consideram formas da exploração humana, entendendo esta, juntamente com um autor como Raoul Vaneigen, não apenas entendida enquanto exploração do trabalho, mas como todas as instancias da vida contemporânea capturadas pelo Capital e postas a seu serviço, isto é, a serviço de sua reprodução. Daí talvez a leitura das relações cotidianas como importantes *locus* de politização e da necessidade de uma autogestão generalizada, que culmina em um desejo de criatividade e uma busca por uma autonomia as vezes levada ao exagero da crença na originalidade e em um sujeito plenamente autônomo, livre até mesmo das influencias sofridas no interior do próprio *punk*.

### *A memória crítica do punk*

Tanto os hardcoreanos quanto os anarco-punks de Curitiba tem uma consciência do passado e uma relação forte com a memória do *punk*, com suas manifestações anteriores que chegam ao presente, seja através de fanzines arquivados, livros, da música, mídia, ou das histórias do *punk* contada regularmente pelos próprios nos zines.

Já mostrei como o *hardcore/straight edge* da cidade se constitui como negação de várias outras formas do *punk* e com um

desejo de criatividade. Mas não se trata de uma negação total, eles fazem uma seleção criteriosa daquilo que interessa reter. Dentro de uma multiplicidade de referências dispersas, destaco a importância de Ian MacKaye, ex-vocalista da banda *¡Inor ¡reat* norte-americana de Washington D.C. durante a primeira metade da década de oitenta e atual da banda *Fuga*.

MacKaye é um dos primeiros a colocar um forte questionamento ao *punk* estando dentro dele. Sua postura fica clara em uma declaração dada em 1985:

Eu não sinto que existe tanto foco. É como se todos estivessem aqui para festejar... Não preciso ir a nenhum show de *punk* rock para isso. Quero sair por aí e fazer algo com a minha mente, e fazer algo com alguma direção... Quero um propósito. Quero que a minha vida valha a pena para mim, valha alguma coisa. Não estou aqui só para me divertir.<sup>148</sup>

Sem absorver totalmente essa concepção de *punk* de MacKaye (ela mesma reformulada posteriormente pelo mesmo), misturando-a com outras referências, a cena *¡ardcore* de Curitiba escolhe para si um foco, que é a crítica do fetichismo da mercadoria e do modo de vida da classe média, e cria toda uma ética a partir dele, uma tentativa de se libertar disso que se critica, como já foi dito.

No anarco-*punk* uma das principais referências é a grupo inglês *¡rass*, banda que criou em torno de si toda uma cultura libertária. Eles são citados constantemente, uma vez que no final da década de setenta já haviam criado práticas que serviriam de inspiração para muitos *punks* depois deles. Criaram, por exemplo, uma comunidade libertária, filmes, jornais e uma gravadora, sendo, por consequência, aqueles que trouxeram o “faça você mesmo” para o *punk*, pelo menos na forma como ele é posteriormente apropriado em Curitiba, no período estudado.

O que no *¡rass* marca profundamente o anarco-*punk* curitibano é, no entanto, a sua vinculação com o anarquismo e sua ênfase em uma idéia de educação de princípios libertários “O respeito

<sup>148</sup> O'HARA, Craig. *A Filosofia do ¡unk*: Mais que barulho, São Paulo: Radical Livros, 2005. p. 143.



por outras pessoas não pode ser e igido, precisa ser ensinado”. Certamente uma parte aquilo que no anarco-*punk* de Curitiba é entendido como “e pressar idéias” tem aí a sua origem.

Também a denuncia ao militarismo, que em Curitiba se traduz na forma de denuncia da agressão e repressão policial, remete ao Crass. Em alguns momentos o MAP (Movimento Anarco-*unk*) chega a se unir com outros grupo na tentativa de denunciar publicamente a violência policial, usando, algumas vezes, meios como jornais de comunidades locais dos bairros, do movimento feminista, do movimento gay ou do movimento negro. Essas aproximações são também sempre ligadas ao objetivo de socializar com os outros a sua visão de mundo.

Essa afirmação de uma certa memória é feita às custas de uma relação tensa com outras. É o caso, por exemplo, dos Sex Pistols, que foram valorizados nos gestos, atitudes e valores das primeiras bandas *punks* de Curitiba, mas negados, ou pelo menos vistos com um certo distanciamento pelos anarco-*punks*. A imagem de um “Malcom MacLaren (...) em meados dos anos 70, (...) com passagens por grupos de vanguarda artística reunindo um tanto aleatoriamente uns meninos pobres e mal-educados de Londres”, apresentando-lhes “as novidades do novo rock nova-iorquino” e vestindo-lhes “com roupas sadomasoquistas de uma se shop” certamente soa muito despolitizada para eles. Eles enxergam os Pistols como sendo simultaneamente um golpe publicitário cínico e uma rebeldia que conseguiu suscitar um questionamento de valores, mas que carece de conteúdos mais densos.

### *Arquivar a si mesmo*

Estamos hoje, e já há algum tempo, todos submetidos à uma rotina de produção de escritas sobre grande parte daquilo que fazemos. São listas de tarefas, notas de lavanderia, contracheques, bilhetes de passagens, cartões postais, cartas, e-mails, correspondências administrativas ou mensagens apaixonadas. Além disso, registramos cada vez mais nossas vidas através de fotos, tudo parece precisar ser lembrado. É que “temos assim que manter nossas vidas bem organizadas, pôr o preto no branco, sem mentir, sem pular páginas nem deixar lacunas. **O anormal é o sem-papéis.** O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico<sup>149</sup>”.

<sup>149</sup> ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol. 1, nº 21, 1998, p. 9-34. Grifos do autor.

Analisando esse contexto e tentando pensar a forte presença da memória no *punk*, me pergunto por que grande parte dos envolvidos com as cenas de Curitiba e de outras cidades mantém arquivos do fanzines; justamente esses pedaços de papel com idéias que devem funcionar como armas, que parecem ser feitos para chocar o leitor, provocar seu riso ou para o uso imediato, na injunção à agir, a fazer alguma coisa, a escrever. Por que guardá-los?

Minha hipótese, que deve se tornar mais clara nos próximos temas abordados, é a de que a necessidade de arquivamento, para além de algo afetivo, é resultado de uma transformação no próprio *punk*. Se em boa parte da década de oitenta o objetivo era chocar e fazer sentir algo, suscitar a ação imediata, na década de noventa o choque passa a ser um alvo secundário, ele só é pertinente na medida em que deve acordar o leitor, tirá-lo do sono reprodutor do *estabilisment* em que se encontra. Mas esse acordar é só necessário porque dele depende a reflexão, o elemento principal desse *punk* crítico de seu passado.

É importante ressaltar que acordar equivale, nesse caso, àquilo que há de sentimental no fanzine, isto é, o ódio. É esse sentimento que deve despertar ou ser reforçado no leitor. Não apenas um ódio vago contra a sociedade, como em boa parte das manifestações do *punk* no começo da década de oitenta, mas uma série de ódio, tantos quanto forem possíveis, dirigidos a cada uma das mínimas instancias em que funciona o modo de vida capitalista, onde haja resquício de imagens-mercadoria<sup>150</sup>. Não bastam mais os gestos esporádicos de fúria, é preciso construir toda uma ética e um estilo de vida, uma atividade cotidiana e permanente, que deve inclusive se opor ao carter “juvenil” e inconseqüente que predominavam até então.

Assim, arquivar fanzines é guardar uma parte importante daquilo que se é, de algo que o fez odiar e provocou sua reflexão. E se a nova definição de *punk* não pode mais se restringir apenas àqueles gestos de rebeldia iconoclasta, a constituição de uma memória de si através da criação de arquivos pessoais, mesmo que desorganizados e seletivos, é uma forma de manter uma parte de si mesmo, e isso na forma de um material concreto e palpável, suscetível à um certo distanciamento crítico, ainda que relativo, disponível para uma reflexão, negação ou afirmação do eu. Processo de subjetivação que não se reduz ao arquivamento induzido pelo cotidiano burocrático.

---

<sup>150</sup> Me refiro as imagens tratadas enquanto e colocadas a disposição para o consumo tal como qualquer outra mercadoria. São, basicamente, as imagens produzidas pelas mais diversas mídias no capitalismo contemporâneo.

O “ ”

Como já afirmei anteriormente a produção dos fanzines é uma prática artesanal, pois se baseia em uma aptidão para a realização de uma atividade específica em que, no mais das vezes, não há “pressa, apenas vontade de fazer bem feito<sup>151</sup>”, um dos motivos pelos quais não há periodicidade rigorosa na sua produção. Um zine pode ter o espaço de tempo de alguns anos entre um número e outro.

A preocupação com qualidade da publicação não só é tema recorrente nos fanzines *punks* como também se pode ver nas diferentes concepções gráficas e estéticas que diferentes autores adotam, um cuidado com o material, seja no conteúdo, para aqueles que acreditam que ele deve ser prioridade absoluta, inclusive deixando de lado os refinamentos visuais; seja nas elaboradas composições de textos, frases soltas, poesias, desenhos, quadrinhos, fotos e colagens que a maioria deles apresenta.

Gastar o próprio tempo e próprio dinheiro com publicações que não geram lucro não é uma atividade que atrai os mais acomodados e essa é uma discussão que aparece constantemente nos editoriais. “Creio que todos os editoriais são meio parecidos, com todo aquele papo de como é difícil fazer um zine. Vai o maior tempo, trampo e dinheiro, tem sempre aqueles que tentam te colocar pra baixo, etc. etc.<sup>152</sup>”. E se o trabalho que uma fanzine exige para ser composto é citado como uma das dificuldades é justamente porque há uma preocupação com a qualidade, com o fazer bem.

Esse fazer bem, no entanto, certamente não diz respeito à perfeição gráfica do material ou a ausência de erros “com certeza há falhas e muitas críticas. Espero recebê-las, ao menos que aja algum nexo.<sup>153</sup>” Esse trecho citado é duplamente esclarecedor, pois ao mesmo tempo em que admite a possibilidade da imperfeição é composto por alguns erros no uso da língua portuguesa. O fato de o texto ser datilografado certamente ajuda menos a entender essa imperfeição do que a própria despreocupação com esse tipo de erro. O desejo de receber as possíveis críticas dá a pista para a compreensão de que tipo de cuidado a composição de um fanzine implica:

---

<sup>151</sup> ÓDIO LIBERTÁRIO n°2. Curitiba: década de 1990.

<sup>152</sup> ONE4ONE n°1. Curitiba: aprox. final da década de 1990.

<sup>153</sup> ÓDIO LIBERTÁRIO n°2. Curitiba: década de 1990.

Aqueles que me criticaram e me elogiaram no último número, obrigado, pois nada continua a me deixar tão irritado como a apatia! Continuem no contato! Espero que possam tirar algum proveito deste zine, e quem sabe incentive você a me contra-atacar com uma nova publicação realmente subversiva nesse mundo desprezível em que vivemos neste fim de milênio.<sup>154</sup>

É o desejo de tocar e mobilizar o leitor que move o autor a escrever. É através do potencial do fanzine de afetar, incomodar e indignar esse leitor que se pode ter uma “medida” da qualidade do fanzines. As discussões sobre o seu formato e sua estética vão sempre nessa direção, um bom fanzine deve fazer o leitor questionar a si mesmo, aquilo no que acredita e até mesmo o próprio fanzine que está lendo. Não está em questão, portanto, convencê-lo a acreditar em outra coisa, substituir uma verdade por outra, mas apenas de provocar no leitor um questionamento, não se procura prever aonde a leitura o levar “pedimos apenas que você leia e tire suas próprias conclusões.<sup>155</sup>” É na sua força de mobilização do leitor que se encontra o objetivo fundamental do fanzine. Quando um autor escolhe carregar uma página de imagens, com fotos, colagens, sobreposição de textos, palimpsestos, etc. isso implica em uma desvalorização da mensagem textual e em uma valorização da capacidade da imagem de suscitar o questionamento. As imagens descoladas de seu contexto original são escolhidas muito mais pela sua força de incitar o pensamento a sair do lugar do que propriamente pela possibilidade de uma contemplação. Apesar de estarem carregadas de vestígios de corporalidade, de desejar provocar à ação do leitor, já não bastam mais apenas os gestos corporais rebeldes, como nos anos oitenta. O compositor visa agora se dirigir também à mente, pois é ela quem deve orientar a ação corporal. O pensamento minucioso sobre aquilo que se faz é elemento fundamental.

Se, por outro lado, o autor prefere uma diagramação mais limpa, em que as imagens ou estejam ausente ou ocupem um lugar separado do texto na página, apenas o ilustrando, é bem provável que ele não queira desviar a atenção do leitor dos escritos, que certamente considera como aquilo que é fundamental para mobilizar o pensamento

---

<sup>154</sup> BLASFÊMIA nº4. Curitiba, 1999.

<sup>155</sup> GRITANDO CONTRA OS MUROS nº1. Curitiba, aprox. 1996.

daquele para o qual escreve. E aqui o “pensar no que se faz” é imprescindível. Essa opção é mais rara e o mais comum é que mesmo que as imagens tenham um lugar específico na página, elas tem uma função tão importante quanto o texto e com ele dialoguem, ainda que isso não signifique uma relação direta e facilmente identificável.

É uma atitude diferente daquela dos anos oitenta, em que a ação e a sua justificativa ética não estão tão próximas, na qual é mais importante fazer do que pensar detalhadamente no que este fazer implica, já que os próprios gestos já são tomados como sendo carregados de valor simbólico e iconoclasta.

Quando compõe seus fanzines artesanalmente misturando colagens, desenhos e da escrita a mão ou em máquinas de escrever no espaço da página, seus autores constroem um espécie de labirinto para o leitor. Diferentemente do padrão de qualidade e excelência gráfica das mídias convencionais, as imagens *punks* não possuem uma perfeição gráfica, que muitas vezes a informática eleva ao primeiro plano, mas na capacidade de criar um material com a potência de mobilizar tanto o olhar e os sentidos do observador quanto sua mente. Assim como as discussões dos textos *punks* em torno à resposta a questão de “como agir enquanto *punk*”, nos anos noventa, fazem dos leitores e escreventes uma comunidade mobilizada para encontrar saídas para as formas de vida impostas na contemporaneidade, as imagens são cuidadosamente pensadas e montadas para incitar o observador a pensar.

Não é que todos os recursos utilizados sejam rigorosamente pensados para responder a um determinado objetivo, mas boa parte o é. As imagens produzidas são paradoxais e labirínticas<sup>156</sup>, criadas para confundir o observador, objetivando que este retire alguma coisa dessa experiência de confusão. Há, por exemplo, um cartaz<sup>157</sup> em que se lê, na parte superior a frase “garotas gostam de caras que são como rob s...” escrita em faixas de papel rasgadas e depois coladas no cartaz; logo abaixo a imagem de quatro mulheres, extraídas de revistas da década de e, ao lado de cada uma delas, a afirmação “eu gosto”, parodiando um recurso utilizado pelas revistas da época; mais abaixo aparecem robôs executando atividades humanas, sendo exaltados ironicamente por

---

<sup>156</sup> É bem verdade que alguns fanzines, cartazes, capas de discos etc. acabam recorrendo à uma estética menos caótica na tentativa de facilitar o contato com o receptor.

<sup>157</sup> ALENCAR, Mario de. Sem título. Curitiba: acervo pessoal de Mário de Alencar. Colagem sobre papel. 21 cm x 29,7. Cartaz desenvolvido para a apresentação da banda Evil Idols, aproximadamente 1998-2000.

um te to que fala de como os “músculos” e “ossos” de um rob podem tornar um homem mais forte.



CARTAZ DE MÁRIO ALENCAR. Curitiba, aprox. 1999-2000.

Um olhar sobre o conteúdo e a mensagem do cartaz, assim como a análise de outras imagens, sugere que o que se questiona ali é o modo como o comportamento imprevisível e radical, que talvez também possa ser descrito com criativo, é socialmente desvalorizado, ao passo que os gestos mecânicos e automáticos, atrelados a uma tradição dominante,

são exaltados. Os rostos de satisfação e das mulheres que figuravam em uma revista de outros tempos são escolhidos como metáforas dessa sociedade. São elas que constituem aquilo que o observador deve decifrar através do pensamento e constituem um primeiro nível de apelo à mente.

Se, por outro lado, o olhar se volta para a disposição das imagens no cartaz, podem-se perceber outros recursos utilizados para confundir o pensamento do observador. Penso, em primeiro lugar, na própria desorganização aparente e ausência de fronteiras rígidas e bem definidas que separem a imagem do texto, assim como as próprias imagens entre si. Perder-se entre as imagens exige daquele que olha uma concentração e certo tempo para juntar os fragmentos, ler as frases, relacioná-los, organizar o que está propositalmente bagunçado. É justamente essa concentração que as imagens da publicidade e dos meios de informação contemporâneos, isto é, desde a segunda metade do século XX, exigem cada vez menos do público.

Como os próprios *punks* não se cansam de lembrar, essas imagens midiáticas buscam o estímulo ao consumo do espetáculo através das sensações:

A mídia é o lugar ideal para infiltrar essa ideia nas pessoas (a ideologia do consumismo). Ligue a televisão e veja: os produtos mais diversos carros, geladeiras, motos, de bebidas á sorvetes, - tudo isso é associado á pessoas felizes, contentes e alegres, em propagandas que dizem que você nunca tem o suficiente. É sempre preciso mais. (...) Consumir é uma maneira danosa de tentar ser feliz. Numa sociedade consumista você nunca tem o suficiente, logo, nunca pode ser feliz.<sup>158</sup>

Uma boa publicidade deve provocar no observador o desejo sensual da mercadoria, seja através do choque ou do prazer. Ela terá cumprido seu papel quando propiciar ao possível consumidor uma amostra sensorial daquilo que ele conseguirá quando obtiver o produto; uma boa notícia ou reportagem deve fazer com que o espectador sinta algo daquilo que as pessoas nela retratadas estão sentindo, ou antes, aquilo que o veículo de informação crê que sejam esses sentimentos. Assim é possível que a mídia motive a criação de determinados

---

<sup>158</sup> APOCALIPSE WOW n°1, Curitiba, 1997.

sentimentos coletivos, suscitando o ódio contra esse ou aquele personagem por ela considerado inimigo, ou alimentando o amor por um outro, que se julgue merecê-lo. Claro que não se deve acreditar que ele invente a seu bel prazer esses sentimentos, ela só pode suscitá-los a partir de uma relação atenta com o que acontece em outros domínios da vida em sociedade, assim como eles só se concretizam efetivamente se encontrarem adeptos dispostos a aceitá-los.

E se durante boa parte dos anos oitenta o *punk* ainda recorre ao espetáculo, às frases de efeito, à estética agressiva e ao choque como forma contestação à essa sociedade espetacular, a partir de *anarco-punks* e *straight edges* esses recursos são reorganizados e só tem sentido se utilizados não mais para chocar, mas para confundir o observador/leitor, desorganizar suas “verdades”, e fazê-lo refletir sobre elas. Em suma, o trabalho de composição do fanzine deve funcionar como algo capaz de suscitar um debate político e pessoal ao mesmo tempo. Esses fanzines não devem ser apenas gestos espetaculares de recusa mobilizando sentimentos de revolta, mas os motivadores de uma reflexão profunda sobre a própria forma de vida e sobre a forma como lidar com essa revolta.

Assim, as imagens, colagens, desenhos, palimpsestos, variações de fontes, borrados, vão formando outras organizações, diferentes daquelas que são vistas comumente nas revistas e jornais. É uma outra seleção que se realiza, são outros fragmentos de territórios existenciais que são postos em jogo, descontextualizados e trabalhados de modo a constitui uma expressão única. Mas não são só as imagens que são selecionadas, junto com elas, as próprias subjetividades vão se recortando e colando, variando, borrando e compondo outras organizações. Mais do que meros conteúdos a serem expressos, elas são figurações de escolhas de vida, ou antes, materiais a partir dos quais essas escolhas serão feitas.

Se nós chegamos até aqui, acho que poderíamos muito bem ir em frente. Muitas coisas aconteceram desde o primeiro zine para esse. O primeiro *que re*, mesmo tendo sido feito de maneira despreziosa, recebeu uma resposta mais legal do que eu esperava. E talvez se não fosse o apoio, e a cobraça, das pessoas esse número dois não estaria saindo.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> THE CREW, nº2, Curitiba, 1997.



Na composição de um fanzine é o próprio modo de ser que é jogado nas folhas de papel. Ele permite ao compositor ver nessas folhas aquilo que ele está fazendo de si próprio, as imagens que escolhe para figurar seu “eu” e e pressar seus sentimentos permite ao leitor entrar em contato com essa organização e, talvez, nela se desorganizar, borrar a imagem que tem de si mesmo, liberar-se dela e assim se abrir para a possibilidade de construir outras. Desde que não se caia na tentação da segurança e do fechamento para as forças do exterior, não se trata de buscar e reivindicar uma identidade, mas de criar territórios deslizantes onde seja possível forjar tantas subjetividades quanto for possível.

Outro fator a ser levado em conta, quando se analisa as possibilidades de subjetivação através da leitura dos fanzines, é a precariedade do suporte em que esta é realizada. Esta precariedade, no princípio, certamente era imposta pelas próprias condições em que o fanzine era produzido. Com o desenvolvimento da prática, no entanto, ela foi incorporada de maneira refletida a própria construção estética do fanzine, simbolizando o seu caráter alternativo e marcando sua diferença em relação às grandes revistas e jornais, com seu acabamento perfeito e estética limpa. De certo modo, a precariedade exposta voluntariamente é também uma maneira de deixar visível no material o seu próprio processo de produção, o fato de que este é artesanal e, mesmo sendo cuidadosamente trabalhado (é concebido a partir de uma série de reflexões complexas sobre si mesmo, sobre o *punk*, sobre a escrita , composto com uma grande quantidade de imagens, recortadas de diversos lugares e compostas a partir de um trabalho manual que exige um certo conhecimento da proposta estética do *punk*) ainda assim traz as marcas da imperfeição do trabalho manual, que a produção industrial não deixa aparecer. E essas marcas são trazidas voluntariamente ao texto, não para fazer uma apologia do pré-moderno, do pré-industrial, mas para deixar ver o próprio processo de subjetivação que a composição do fanzine implica, as suas bricolagens e recomposições, incitando aquele que entra em contato com o material a passar por uma experiência análoga.

É o próprio corpo de quem compõe o fanzine, seu sofrimento e seu esforço, que aparece expresso no desenho e na escrita. Não só o conteúdo vem a confirmar essa presença, mas também a própria forma do suporte, sua precariedade, as imagens borradas, os erros gramaticais, os manuscritos, as colagens, tudo remete ao corpo, ao processo artesanal no qual se compõe. O corpo que sofre e organiza, a partir dessa

condição, uma poética; que introduz as pequenas variações e incoerências; que compõe sem a rigidez e fixidez da máquina, para a qual já está tudo decidido de antemão e só cabe executar a tarefa para a qual é programada.

O uso do computador, a partir da segunda metade da década de noventa, prática que é característica principalmente da cena *hardcore straight edge*, transforma, pelo menos em parte, o modo como o artesanato funciona na composição das publicações. Ao passo que a qualidade gráfica aumenta, as colagens vão quase desaparecendo, assim como os desenhos feitos a mão; a precariedade que é clara quando se usa a máquina de escrever ou mesmo a escrita à caneta é substituída pela facilidade dos editores de texto. Mas junto com essa facilidade, que fez crescer o número de fanzines, vem também a pouca prática dos usuários com como a nova ferramenta que é então o editor de texto no trato com as imagens, o que restringe o seu uso a certos parâmetros dados pela máquina. Se não se tem mais a mesma facilidade de manipular imagens como nas colagens, se os gráficos se tornam aparentemente mais “comportados”, o recurso utilizado para manter o caráter “crítico” da imagem é mais sutil e menos explícito. Não mais o “feio que se torna bonito”, isto é, a valorização do disforme e dos erros não planejados como parte da composição, mas a imagem tornada mera superfície, algo sobre o qual se poderá vir a inscrever um outro significado, diferente do que se pretendeu que tivesse originalmente.

O uso da imagem de “naves espaciais”, provavelmente retiradas de algum seriado de televisão, na ilustração de texto que nada tem a ver com esse conteúdo é um exemplo da transformação desta em uma superfície destituída dos significados que tinha em seu contexto. No caso, o que o compositor do fanzine faz uma alusão à idéias de “dominação” e “imperialismo”, muito freqüentes nesse tipo de ficção. É uma crítica bem-humorada ao imperialismo do modo de vida americano em diversas partes do planeta.



fazer nada e fazer as coisas ao poucos, eu fico com a segunda opção. Na pior das hipóteses, eu tenho 19 anos... tenho muito tempo pra fazer as coisas. Eu creio que a gente não vai muito longe se ficarmos vendo apenas as coisas que "podariam ter sido feitas". Vamos nos empenhar no que pode ser feito, acho que é mais produtivo. Sei lá, pense a respeito...

Sobre este zine, em si... Bem, eu não acho nada extraordinário, nem mesmo "muito bom"... É apenas meu zine, eu eu gosto bastante dele!

Não tenho a nenhuma pretensão de fazer um zine "perfeitinho"... mas acho que alguma coisa nas próximas vinte e poucas páginas pode ser aproveitada. Os textos são todos meus, exceto pelas colunas (meio óbvio, não?). A maioria deles dá a impressão que eu já estive em melhores dias com o hardware (ou com a cena daqui...). A maioria deles trata de coisas que eu já pensava a um bom tempo, mas só agora eu resolvi escrever a respeito. O que mais... sim! Tem duas entrevistas: a primeira com as meninas do Dominatrix. Essa entrevista era pro New Direction #3, que nunca saiu... Eu até nem gostei muito das minhas perguntas, vendo hoje, mas as respostas estão bem boas. A outra é com o White Christian Disaster, uma banda muito boa daqui de CWB. Ficou bem... grandinha, e muito boa também. Pra acabar tem um algumas informações sobre o Timor Leste, que eu passei quase seis meses enrolando pra fazer. Pode ser que algo ali não esteja muito atualizado... mil desculpas.

Bem, esse é o Calamari... Espero que você goste - não que eu o tenha feito pra ser "agradável". Ele pode não trazer nada de muito novo, mas é feito de coração... Até a próxima!

**Agradecimentos:** "a todo mundo que contamina por aqui", meus amigos - todos vocês. Ao Dominatrix e ao White Christian Disaster, pelas entrevistas e a todo mundo que ajudou diretamente nesse zine. Obrigado a todos! Não quero citar nomes pra não esquecer ninguém... mas obrigado!

**CONTATOS:**

A/C IGOR B. SANTOS

CAIXA POSTAL 1860, CURITIBA - PR, CEP 80001-970

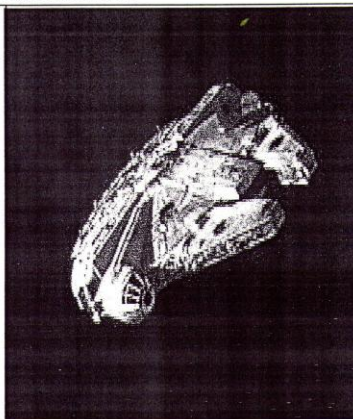
E-MAIL: CALAMARI\_ZINE@HOTMAIL.COM

**ALGUMAS COISAS QUE EU ANDEI OUVINDO...**

Sick Of It All - Bait to Last  
 Path of Resistance - Who Dares... Wins  
 Paura - Reflex of Difference  
 Bad Religion - No Substance  
 H2O - S/T - Thicken than Water  
 Propagandhi - Less Talk, More Rock  
 7 Seconds - The Music, the Message  
 Downcast - 7"  
 Fun People - Desarme e Kum Kum  
 Disrupt - Unrest  
 Atari Teenage Riot - Burn, Berlin, Burn  
 By the Grace of God - Perspective  
 Cout Basic - ???  
 Youth of Today - Disengage  
 Born Against - ???  
 No Class - 5 Songs for You  
 White Christians Disasters - Coca Cola Não é Deus  
 Personal Choice - Days of Trust  
 Deftones - Around the fur  
 Nations on Fire - tudo!  
 Dead Stool Pigeon - Statue

**... E LENDO, ENQUANTO FAZIA ESTE ZINE.**

Revolucionários: Ensaios Contemporâneos - E. J. Hobsbawm  
 Novas Ordens Mundiais - Noam Chomsky  
 Anarquismo ou Marxismo como Opção Política - Gilbert Green  
 Ravachol e os Anarquistas: esqueci o nome do autor!  
 O Anticristo - Friedrich Nietzsche



CALAMARI s/n, Curitiba, 1999.

Na medida em que a informática se desenvolve, ela passa a ocupar um lugar na composição dos fanzines e imagens *punks*, enquanto que nas colagens, por exemplo, a mão que recorta, rasga e cola continua imprescindível para a cabeça que pensa e seleciona cuidadosamente aquilo que será composto<sup>160</sup>. É justamente essa experiência do corpo, de

<sup>160</sup> SENNETT, Richard. □ *artifice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

sua imprecisão que se modifica com os fanzines feitos no computador, no distanciamento que a tela cria e no trabalho corporal que ela elimina e substitui pela organização a partir de padrões pré-definidos<sup>161</sup>.

A experiência da máquina de escrever ou na escrita à mão, o ato de passar para o papel aquilo que se pensa, não suscita o constante desejo de correção, já que a rasura no texto escrito à mão é uma espécie de crime para o escritor que deseja publicar ou mostrar o que escreveu para outrem, enquanto que exige um considerável esforço na datilografia, já que exige que, uma vez retirada a folha se digite novamente em cima de outro pedaço de papel colado. Ao facilitar a correção e mudança no texto, seu constante repensar, o computador exacerba o caráter reflexivo do fanzine.

Se a composição do fanzine já implica em um ordenamento e organização do pensamento no papel, quando realizada em um computador ela sugere uma introspecção. É possível apagar e corrigir indefinidamente o material, fazer algo em determinado momento e retrabalhar dias depois, quantas vezes se achar necessário e sem deixar vestígios. Cada palavra e cada imagem parecem se oferecer à releitura e a reflexão, o editor de texto não simplesmente permite corrigir de erros ortográficos, mas pensar minuciosamente e por quanto tempo o autor achar por bem, como organizar suas idéias, apagando do papel as marcas desse processo, aquelas que o seu corpo deixa nele.

E se a facilidade de correção é uma das responsáveis por isso, não é a única. A materialidade mesma da situação em que se escreve no computador para essa atenção ao próprio pensamento, ao que ele produz. O contato com a tela, diferentemente do que acontece na máquina de escrever ou quando se põe a mão para recortar, colar e escrever com caneta, distancia o compositor de seu próprio material, de sua produção e de si mesmo. Não se escolhe mais as fontes dentre as várias disponíveis nas revistas e jornais; não há mais uma intimidade entre si e os desenhos da própria letra na escrita à mão; a tela se interpõe entre a folha e o olho. Não é de se estranhar, portanto, que esses fanzines se dirijam à reflexão pessoal ou sobre o próprio grupo constantemente, ainda que seja errado afirmar estes elementos sejam causa de uma mudança técnica. Interessa pensar que tanto a técnica facilita um certo tipo de experiência, quanto um pensamento autoriza a usar uma técnica e não outra, tanto quanto esse uso modifica e adapta a técnica e o pensamento.

---

<sup>161</sup> LEJEUNE, Philippe. □ *pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 327.

Compor um fanzine, fazer as cópias e distribuí-lo é entrar em uma rede, em uma comunidade de pessoas preocupadas com a qualidade não apenas do material que estão produzindo, mas também do próprio *punk*, a “eficiência” de seus atos, sua capacidade de transformar os indivíduos que com ele estão envolvidos, sua abertura para quem está fora. É um conflito, ou antes, um debate entre formas de ver e pensar que move essa constante crítica que o *punk* faz a si mesmo. Os conteúdos são “opiniões”, pontos de vista, posturas e atitudes colocados em público para que possam oferecer ao leitor algo sobre o que pensar, para questionar por um momento os próprios significados do *punk*, as suas formas de ser *punk* e, talvez, transformá-las a partir da experiência de outro, daquele que compõem o zine, como será discutido adiante.

Esse conflito aparece nas elaborações do anarco-*punk* sobre o que é ser *punk*, na justificativa de suas posições, na fronteira que traçam em relação às outras formas do *punk*

Este informativo, por simples que possa parecer para alguns, ele significa algo muito importante para nós anarco punks: nossa luta, nossa resistência e cultura. Além do informativo trazer notas, textos e nossas atividades, ele busca mostrar nossa resistência e desejo de mudança frente a esta opressão global. Apesar das dificuldades que nos são impostas, nosso esforço e luta sempre irão continuar. Nem dê, nem pátria, nem estado! Viva o anarco punk!<sup>162</sup>,

Aparece também na autocrítica que funciona dentro da cena *hardcore/straight edge* impedindo o surgimento de *hard-liners*:

Você acha que esta fazendo o bastante porque não come carne ou não consome produtos de origem animal? Acha o suficiente ir em shows, comprar CDs e camisetas de bandas gringas? Acha que sua luta pela liberação animal é o máximo que pode fazer mesmo vendo tantos problemas sociais? Tudo bem! Se você acha que isso é o bastante...! Mas eu não acho! Sei que posso fazer muito mais e, principalmente, sei que

---

<sup>162</sup> INFORMATIVO DO GAAP Grupo de Ação Anarco Punk nº2. Curitiba, 1998.

há muito a se fazer. Existem muitas coisas acontecendo por todo o mundo e coisas terríveis perto de mim.<sup>163</sup>

Nesse sentido, penso a rede de fanzine *punks* como uma grande oficina, onde pouco importa a autoria, onde está em jogo transformar o *punk* e a si mesmo. Uma oficina dispersa e fragmentada, é bem verdade, já que seus membros quase nunca se conhecem, moram em regiões, cidades, estados ou países diferentes, mas extremamente interessada em entrar em contato com outras posturas e outros pontos de vista, sempre incitando seus leitores a se manifestarem, tanto através de cartas como por meio da publicação de seus próprios fanzines.

São essas relações conflituosas, portanto, que serão problematizadas daqui em diante, uma vez que elas são o resultado de uma elaboração e transfiguração do ódio contra os micro-fascismos que são parte constitutiva do capitalismo contemporâneo. São uma forma de agressão que, como tal, pode ser “tanto construtiva quanto destrutiva<sup>164</sup>”. Elas (as relações de conflito) são parte constitutiva de toda política e, no âmbito específico do *punk*, constroem políticas da imanência, que não buscam um fim (ou só o buscam secundariamente), mas se caracteriza pelos meios. Seus efeitos são a fabricação da liberdade ou, em alguns casos, a reprodução dos micro-fascismos, no seu pr prio “fazer-se”, nas pr pria relações em que são praticadas.

## “R ” O

Quem compõe um fanzine se apropria livremente de todo tipo de textos e imagens, usa-os conforme sua necessidade, como melhor lhe convir, desviando-os de seus destinos tradicionais para fazer-lhes trilhar caminhos que os levam para lugares completamente diferentes. Não poucas vezes esses caminhos envolvem o uso do humor, da sátira. A paródia não parece apenas como elemento que confunde os signos e contesta significados, mas também como aquilo que faz rir, que tira a suposta seriedade e a pompa do objeto parodiado.

Há, por exemplo, um cartaz que articula dois anúncios publicitários da Coca-cola extraídos de uma revista dos anos quarenta

<sup>163</sup> STRAIGHT AHEAD n°1, Curitiba, 1997.

<sup>164</sup> GAY, Peter. *A e[ri]periência burguesa da [ain]a vitória [Freud: o cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 536.

do século XX com imagens de indígenas e primatas retiradas de cadernos de antropologia do século XIX. Além da data e horário e nome das bandas do show anunciado, que é a função mais óbvia do cartaz, há também a frase “uma resposta dialética ao que chamam de diversão com os Ornitorrincos e seus amigos neandertais viadinhos: Pluto, Infame, Fim de Curso”. Nessa descrição é possível ver uma série de temporalidades diferentes em uma mesma imagem fragmentada que, mais do que apenas oferecer uma sensação à visão do observador, lança um problema a ser resolvido pelo pensamento.

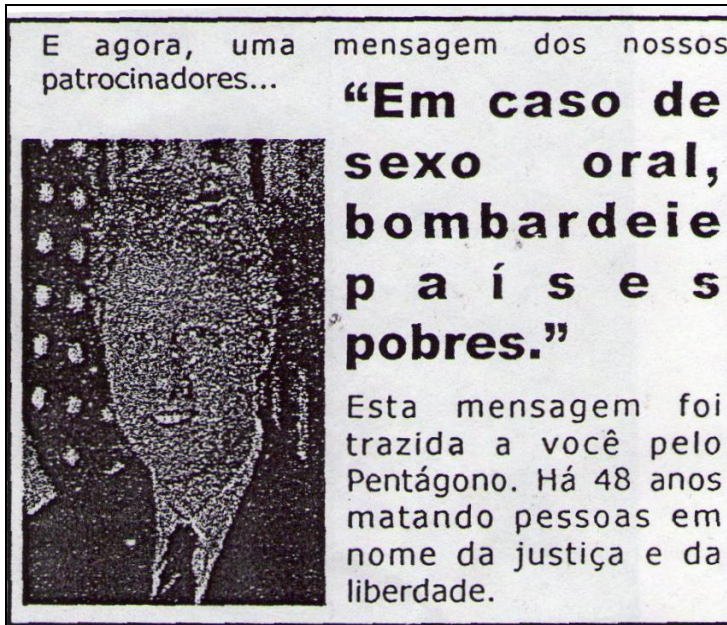


CARTAZ DE MÁRIO ALENCAR. Curitiba, aprox. 1999-2000.

São imagens tiradas de seus contextos, em si muito diferentes uns dos outros, tanto que não seria sequer necessário ler o texto do cartaz para perceber que a mistura de uma imagem publicitária que exhibe o consumo do produto anunciado e faz alusão à classe média, com figuras de índios e primatas em atividades absolutamente opostas, já que “primitivas”, carrega um efeito de humor. O contraste fica claro, quando se atenta para os hábitos tranquilos, contidos e civilizados dos seres humanos retratados na publicidade e os gestos de caça e de luta que as figuras primitivas performatizam. É bem provável que o uso do termo

“dialética” seja indicativo de uma leitura benjaminiana debordiana junto com a aparente civilidade e progresso de uma sociedade baseada na exploração do trabalho e no consumo de mercadorias, há a barbárie de uma violência invisível que não se realiza pela força bruta, mas pela imposição de imagens através do espetáculo que, por sua vez, deve ser o grande agenciador de uma cultura consumista.

Uma imagem de Bill Clinton usada para fazer uma crítica da política externa norte-americana também traz a tona esse mesmo estilo de crítica:



APOCALYPSE WOW nº3, Curitiba, 1998.

A imagem<sup>165</sup> é usada para revelar uma outra verdade de um discurso que pretende ser a única verdade. Se a coerência da fala oficial

<sup>165</sup> A composição faz referência àquilo que ficou conhecido como o “escândalo Lewinsky”, isto é, a descoberta pública de um suposto adultério do presidente dos Estados Unidos com a estagiária da Casa Branca Monica Lewinsky.



do então presidente dos Estados Unidos justifica a estratégia de guerra, a composição sugere outra motivação para tal estratégia, isto é, dissimular um escândalo. O compositor do fanzine assume ironicamente o lugar do representante dessa política e leva seu discurso ao limite, às últimas conseqüências, ridicularizando-o. Denuncia que essa política procura dissimular o seu caráter de política de extermínio em favor da obtenção de lucros. Outra verdade possível aparece na frase que acompanha a imagem.

As imagens *punks*, o que se chama em geral de arte *punk*, tem, portanto, a intenção explícita de não impor um significado único ao receptor, mas de propiciar a criação de uma multiplicidade de significados, usar os objetos do mundo para compor suas criações, mas dando-lhes outro significado. E nisso a imagem *punk*, assim como boa parte da arte contemporânea, se distingue das imagens publicitárias que visam induzir ao consumo não apenas dos produtos que anunciam, mas delas mesmas. Essas imagens-mercadoria, são produzidas para o consumo, estão separadas de sua possibilidade de uso. É exatamente isso que o fanzine *punk* pretende: restituir as imagens ao seu uso comum.

A composição de um fanzine *punk* contesta essas idéias a respeito da estética do material. Basta uma rápida passagem de olhos para ver a importância que a imagem desempenha nele, não obstante quem compõe esses materiais não cesse de lembrar a importância do conteúdo das mensagens que ele contém, mas nisso o fanzine *punk* ainda não se distingue dos meios de expressão midiáticos. Em ambas as imagens estão por toda a parte. O que distingue os usos que o *punk* faz das imagens é que ele, em geral, não traz uma relação óbvia e evidente com o conteúdo do texto. Na verdade, nem sempre ela aparece vinculada diretamente ao texto, pois é muito comum que as páginas dos fanzines tragam uma quantidade enorme de fragmentos de textos e imagens, sem que haja uma distinção clara dos espaços que cada um deve ocupar.

Na capa do fanzine *Straight Ahead*<sup>166</sup> há na parte superior da página o nome da publicação; logo abaixo um subtítulo que tem como objetivo descrever de que tipo de fanzine se trata, nele se lê *straightveganpunkhardcoreemoedge*<sup>167</sup>, uma junção de diversas palavras que designam certas posturas que se praticam no interior do *punk*; logo abaixo a data o local o número da publicação; na parte de baixo da folha, alguns dos temas que são abordados no interior do material; o que

<sup>166</sup> STRAIGHT AHEAD n° 2. Curitiba, 1998. Ver imagem 5.

<sup>167</sup> Trata-se da junção dos termos Straight edge, vegan, punk, hardcore e emo.

chama mais a atenção, no entanto, e que provoca no leitor um estranhamento, é a foto escolhida para a capa: a foto de uma criança anônima levando um sorvete a boca. Nada na foto remete direta ou indiretamente ao conteúdo que se lerá nos textos, nem mesmo ao repertório de imagens que normalmente se associam ao *punk*. Seria contraproducente buscar interpretar a imagem em si ou relacioná-lo com os textos presentes no fanzine. Se, por outro lado, se confiar nos relatos dados em diversos editoriais sobre o que se busca quando se faz um fanzine, é possível dizer que a imagem não tem outra intenção que não a de provocar esse estranhamento em seu destinatário, afinal é preciso fazê-lo parar e pensar, refletir e esses indivíduos que compõe seus fanzines parecem não acreditar que as formas tradicionais de apresentação utilizadas pela mídia de massa provoquem esse efeito. E se suas composições não servirem para “chocar, irritar, levantar discussões e levar as pessoas a repensar opiniões<sup>168</sup>”, então eles não servem para nada.

---

<sup>168</sup> APOCALYPSE WOW n° 4. Curitiba, 1998.

**X Straight Ahead X**  
*straightveganpunkhardcoreemedge*  
 fanzinenúmerodois/curitiba-abril-1998



\* point of no return \* movimento sem-terra \* veganismo \* sexualidade \* religião \*  
 justiça social \* amor \* tesão \* mutação \* amizade \* ódio \* personalidade

□traig □ t A□ead nº1, Curitiba, 1997.

A posição central que a foto ocupa na capa também parece confirmar essa hipótese, já que a é incomum encontrar nos fanzines esse recurso. Normalmente o que se vê é um caos de imagens e palavras que não permite que o olho descanse e se demore sobre algum ponto da folha. A exceção, nesse caso, é o signo da ironia e do bom humor que a imagem pretende suscitar.

É desse modo que o *punk* realiza uma crítica à forma como a mídia se utiliza das imagens na sua relação com os textos. Pois ao procurar evitar colocar obstáculos à leitura e ter como objetivo a mera comunicação, ela, na verdade, reduz ou visa reduzir as possibilidades de

uso criativo<sup>169</sup> dos destinatários, ainda jamais possa atingir o objetivo utópico de cercear toda leitura desviante, já que o destinatário inventa, em cada contato com textos e imagens, novas formas de significar. As práticas de escrita desses fanzines deixam ver que o ato de tentar tornar a leitura e a interpretação mais claras e transparentes equivale a induzir o leitor a acreditar que há apenas um significado possível para estas, uma vez que não é este “a” leitura, mas apenas possibilidades de leitura e práticas de leitura.

Me pergunto também se, de certo modo, as imagens *punks* não se assemelham a um *readymade*, invenção do dadaísta Marcel Duchamp, na medida em que, também nos fanzines *punks*, trata-se de retirar fragmentos de imagens de seu contexto (geralmente imagens publicitárias) e profaná-los, isto é, devolvê-los a possibilidade de uso comum, da qual o capitalismo contemporâneo as separou.

No fanzine *Apocalipse* o o, um texto sobre feminismo traz, entre as colunas, uma imagem de uma revista dedicada ao público feminino, a *apric*o, que é apropriada e acompanhada por uma ironização do nome da revista, que agora aparece como “Capacho”, logo acima da imagem, assim como por um subtítulo fictício e também irônico “A revista da mulher bonita fútil e Submissa”. Não é o produto em si que é o principal alvo da crítica, mas aquele que consome esses produtos. É o sujeito que é visado, pois é a ele que cabe lutar contra esses dispositivos, já que não se poderia esperar que esses deixassem de funcionar por si só. O mesmo recurso é utilizado, as legendas que acompanham a imagem são táticas usadas para manipular o signo que antes funcionava de outra forma. A denúncia é a de que o consumo da revista produz subjetividades submissas aos dispositivos que elas fazem funcionar. O exagero que leva o signo as suas últimas conseqüências a figura da mulher que aparece na revista, pretende, através da ironia, do humor, mostrar que essa figuração limita as possibilidades de existência daqueles que buscam atualizá-las em suas vidas, que essas formas de vida propostas não são as únicas possíveis. Esse recurso contesta as imagens que ridiculariza através do riso, sem, no entanto, recusá-las por completo.

---

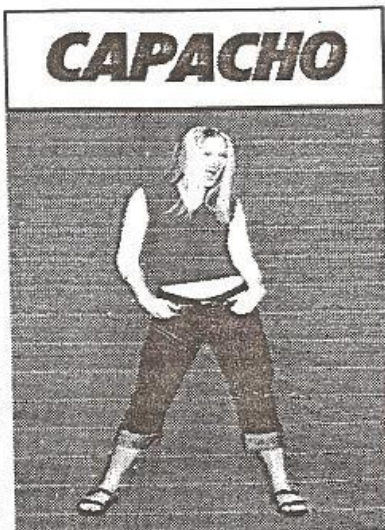
<sup>169</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

os hormônios do macho de sua  
tá nem ligando se você tem um  
sse 'corpinho  
te assim que  
ta, como um  
e macio onde  
nfiar sua

ito ver garotas  
evidente valor, e  
ela sociedade  
dora. Pior do  
machista, só  
machista. Acho  
otras agindo  
concordando  
as contribuem  
do machismo e  
pelos direitos

não lutar por  
ilmente prefere  
ça a começar a  
? prefere ficar ai  
seu corpo está  
vendido numa  
cha melhor ler

o cabelo moderno combinando com desigualdade.



*A revista para a mulher  
Bonita, Fútil e Submissa.*

quadro. É reagindo, argum  
que você se sentir prejudi

ser mulhe  
nossos di  
pareça, a  
'feminism  
que 'femi  
querem tor  
Não quer  
quero um  
reservada  
e mulhere  
Lutar por i  
dizer entã  
no meu ca  
menor do  
exerce ex  
que eu? Q  
que esper  
na mesa e  
com ele q

Eu e  
ser respei  
se consci  
seus direit  
ver homer  
por um mu

APOCALYPSE WOW nº3, Curitiba, 1998.

Os textos e imagens sobre o feminismo não cessam de questionar o consumo da mulher-imagem, a mulher-aparência, aquela que tem seu corpo (já transformado em imagem) vendido na mídia. A apropriação da crítica debordiana das imagens que mediam relações humanas intervém aqui para mostrar como a idéia que cria homens avaliados por sua força e mulheres avaliadas por sua aparência<sup>170</sup> é reproduzida no capitalismo contemporâneo. A composição é um alerta à mulher que a lerá e a observará.

Não se procura fugir do corpo a corpo com os dispositivos postos em jogo pelas formas de poder contemporâneas, isto é, com a publicidade, com a informação jornalística, com a mídia do entretenimento e outros discursos de poder em tempos de sociedade de controle. Eles são afetados diretamente por esses dispositivos, buscam

<sup>170</sup> BERGER, John. □ *odos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999. P. 49-51.

sentir toda a intensidade desse encontro com eles, para aí então iniciar uma luta. Partindo desse encontro, sem recusá-lo é que se inicia a guerra. Ela consiste em se apropriar das imagens utilizadas pelo “inimigo” para fazê-las funcionar em sentido contrário, contra quem as produziu inicialmente. “Os *punks* não curam o mal com seu contrário (...) revolvem os signos (...) imprimindo-lhes uma superaceleração por exagero<sup>171</sup>”.

Eles usam imagens da publicidade e da mídia, fazendo com que o significado destas sejam levados ao que eles consideram ser suas últimas conseqüências. Um outro exemplo de uso de imagens publicitárias: há uma imagem, “roubada” de uma campanha publicitária de uma grande rede de lanchonetes, de uma criança que saboreia um sanduíche, que está acompanhada pela frase “Não apenas estamos dispostos a comer merda...como também estamos preparados a pagar e agradecer pelo privilégio”. A legenda revela uma outra verdade (dentre uma série de verdades possíveis) sobre a imagem mesma, que seu uso inicial pretendeu não deixar emergir: aquela que deixa ver as implicações políticas de tal ato. No caso, o que se critica, pelo menos em uma leitura superficial, é falta de reflexão do sujeito que consome os produtos que não foram feitos a partir de uma preocupação com o consumidor, mas única e exclusivamente visando o lucro.

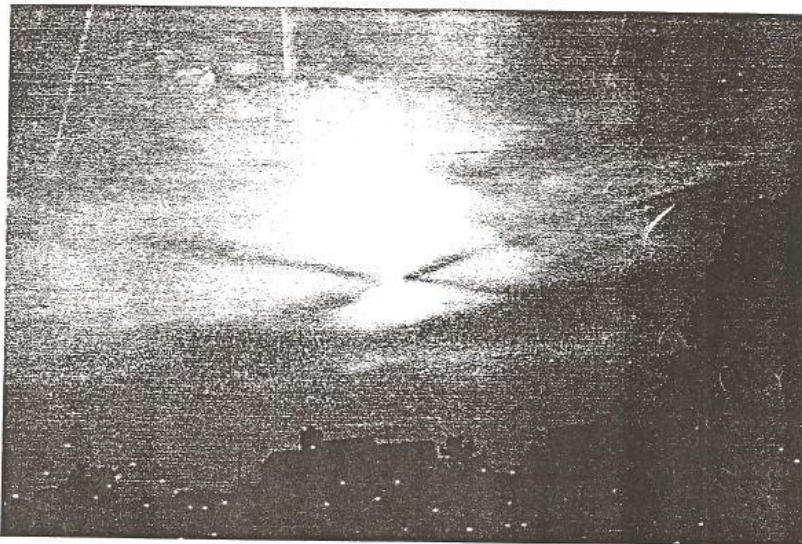
No fanzine □ *assive Attack* há, na capa, a imagem, provavelmente retirada de alguma mídia jornalística, de um dos diversos bombardeios à que se pode assistir nas transmissões de televisão. Assim como a imagem da capa discutida acima, também aqui não existe nenhuma relação explicitada entre o conteúdo temático do material e a foto exposta.

---

<sup>171</sup> CAIAFA, Janice. □ *ovimento* □ *unk na cidade: a invasão dos bandos sub.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p 96.

# XMassive AttackX

## STRAIGHTEDGEPESSOALPOLÍTICO



MASSIVE ATTACK n°1, Curitiba, 2000.

Essa imagem é emblemática e serve aqui de mote para outra problematização do uso que o *punk* faz das imagens. Trata-se da foto de um bombardeio que não se sabe bem ao certo qual é, já que não há referência quanto à origem dela. Tal foto é certamente retirada de alguma mídia jornalística, de um dos “dispositivos midiáticos que têm por objetivo, precisamente, (...) impedir que (...) a linguagem (...) se abra para a possibilidade de um novo uso, de uma nova e perniciosa”<sup>172</sup>. A mídia, nas últimas décadas do século XX, tem procurado monopolizar o uso na imagem, ou antes sacralizá-lo, retira-la do âmbito do uso comum para fazê-la agir em benefício da perpetuação do exercício de seu poder. Seja nas revistas, nos jornais, na televisão, a imagem deve apenas ser contemplada, fruída da melhor maneira possível e consumida, recebida passivamente. O destinatário dessas imagens não encontra facilmente

<sup>172</sup> AGAMBEM, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 76.

recursos para manipulá-las, interessa apenas que ele as consuma, isto é, que a compre enquanto produto simbólico.

Talvez essa situação tenha começado a mudar com o surgimento e a popularização das câmeras digitais e da internet, onde se pode vincular as imagens produzidas por si mesmo, mecanismo que hoje se tornou ele mesmo um dispositivo de poder com suas características próprias. Esses recursos, no entanto, eram precários ou inexistentes, ou pelo menos não estavam configurados como estão hoje, no período sobre o qual essa análise recai.<sup>173</sup>

A atitude que essas imagens espetaculares exigem é a de aceitação, já que elas detêm o monopólio das aparências e representam aquilo que é verdadeiro. Seu discurso se apresenta como o único possível e procura não dar margens ao questionamento de sua forma. É comum que se levantem questionamentos sobre o que diz este ou aquele veículo midiático, mas quase nunca se reflita sobre a forma espetacular pela qual esse dizer é apresentado.

Ao fazer uso da imagem dos bombardeios (mas também de várias outras) os *punks* fazem um outro uso possível dela. Não mais o uso informativo, mas o uso explicitamente político. Ao significarem diferentemente ela, abrem a possibilidade de uma outra infinidade de usos, devolvem-na ao uso comum, do qual havia sido expropriada pela mídia, profanam o que estava sacralizado, liberam o gesto “da sua inscrição genética em uma esfera determinada<sup>174</sup>”. Separando-a de seu contexto, permitem pensá-lo com um certo distanciamento. Quando ela é transformada pela mídia em informação, em notícia, inserida em uma seqüência de outras notícias (futebol, curiosidades, receitas, economia, lazer), apresentada como atração, como parte destacada de um contexto mais amplo, acaba por ser despolitizada e destituída de sua potencia de suscitar a reflexão.

É uma certa passividade e insensibilidade provocada pelo modo como lidamos com as imagens em nossa cultura que é denunciada. Entramos, a todo o momento, seja na televisão, no computador ou na publicidade das ruas, em contato com uma enxurrada de imagens que temos não mais que poucos segundos para olhar e captar. Sem poder “parar para pensar”, os sujeitos contemporâneos são cada vez menos orientados por suas reflexões, decisões pensadas, opções e vontades, e a cada dia mais levados a agir por um “dever cego e inevitável dos fluxos

---

<sup>173</sup> Cabe lembrar também que, com a difusão da internet, boa parte dos fanzines feitos artesanalmente perde sua força e surgem os e-zines, seus substitutos digitais.

<sup>174</sup> AGAMBEM, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 74.



psicoquímicos (hábitos, medos, ilusões, fanatismos)<sup>175</sup>”. A sociedade atual “aparece como uma imensa solução fluida na qual se difundem, se diluem, se mesclam e se confundem substâncias psicoquímicas de cores diferentes. Crenças, tradições, ilusões, fés, ódios, desejos que provêm<sup>176</sup>”. As imagens que nos chegam pela mídia nos afetam de modo a diminuir a nossa potência de pensamento<sup>177</sup>, nos deixando impotentes para resistir (refletir) e indefesos (insensíveis) para receber ativamente os outros afetos que recebemos, isto é, menos críticos em relação aos acontecimentos que nos sucedem.

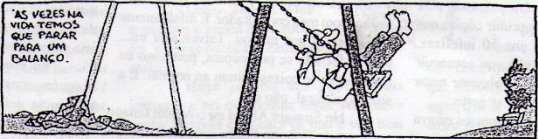
Em outros momentos são usados recursos muito simples como recurso que ironiza seu próprio dizer, como uma ilustração caricatural daquilo que se fala:

... e o que precisa ter a  
 lhe ser de interesse. E, o  
 zine ( se conseguirmos  
 um bom número de  
 anúncios ), ganhará  
 também, ao poder abaixar  
 o preço. Eu acredito que  
 zines não devem custar  
 mais que 25 centavos.  
 Mas, por enquanto, vamos ter que nos conformar com os malditos  
 dois reais.

Será que conseguiremos ? Não sei. São poucas as distros/  
 gravadoras alternativas aqui no Brasil. E com certeza elas não tem  
 muita \$\$\$ para pagar anúncios. É claro, se você quiser anunciar  
 mas não tiver grana, a gente pensa em algo. Não sei exatamente  
 quanto cobrar, quanto espaço dedicar ao troço, ou sequer se vai  
 dar certo. Mas a gente só aprende errando, não é ? Vamos ver no  
 que dá. Ah ! Se alguém ai estiver interessado em distribuir o AW...  
 entre em contato ! Estamos realmente precisando de alguém para  
 dar uma força e ajudar a levar esse zine pra frente. Qualquer ajuda/  
 conselho é muito bem vindo.

**Alguns pensamentos confusos**

Às vezes na vida temos que parar para um balanço. Temos  
 que considerar todas as coisas que fizemos, que realizamos, como



ser amargo  
 que ser ha  
 punk é andi  
 linha, essa  
 bamba” ( e  
 mais um ch  
 Os dois lade  
 ao fracas  
 importante

equilíbrio. A revolução tem que começar dentro de nós.  
 que tudo isso que falei faça algum sentido...

Aos meus verdadeiros amigos, só posso pedir que coi  
 como são. Evoluam, cresçam, mas não mudem. É com voc  
 causa de vocês que eu sou o que sou ( se isso é bom ou ruim  
 você decidir por si mesmo ). Eu amo todos vocês. Sem voc  
 do pouco que faço teria sentido algum. Por isso quero ag  
 por vocês existirem. Quem sabe você dê uma risadinha cin  
 mesmo vivo fazendo isso ) e pense que isso tudo é bobagi  
 não é importante, que sentimentalismo piegas é uma bo  
 deveria ser censurada de todo e qualquer editorial de zine. N  
 é sentimentalismo. É a verdade, é o que eu sinto. Ria se quis  
 para mim é muito importante.

Ao falso amigo... não sei exatamente o que dizer. Si  
 dizer que confiava em você. Não te odeio. Não mesmo. Só  
 que seja feliz nesse caminho que decidiu trilhar.

Um abraço, Nil

### APOCALYPSE WOW nº3, Curitiba, 1998.

Por mais que o uso cômico da imagem em si possa parecer pouco significativo, quando ele serve como ilustração de um texto que com um certo grau de seriedade, um falar sobre a própria atitude e sobre os próprios sentimentos em relação ao seu envolvimento com a cena, esse

<sup>175</sup> PELBART, Peter Pál. Nurograma e multidão. In: [rizoma.net](http://www.rizoma.net/interna.php?id=140&secao=neuropolitica). Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=140&secao=neuropolitica>.

<sup>176</sup> *id. ibid.*

<sup>177</sup> DELEUZE, Gilles. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

uso cômico parece relativizar a própria seriedade do que se fala, sinalizando para o fato de que o autor optou por “rir de si mesmo” ao invés de sacralizar sua fala, ainda que se trate de um assunto importante.

Essa atitude diante da relação entre imagem e texto na composição do fanzine aponta também, nesse caso, para uma tentativa de amenizar o efeito “dramático” do texto, uma preocupação constante, já que o fanzine *Hardcore* de onde a imagem foi tirada também tenta se diferenciar ética e esteticamente do sentimentalismo e do heroísmo que é parte constitutiva de um bom número de anarco-punks, que se colocam como vítimas do capitalismo, e de hardcoreanos, que se orgulham do mero pertencimento à cena, considerando-o, em si, como um heroísmo. É possível, até mesmo, julgar que boa parte dos casos em que esse uso é feito, nos fanzines hardcoreanos, tem esse sentido.

Além desse riso que funciona como crítica de si mesmo, “o humor parece ajudar simplesmente porque alguns dos tópicos que podem inspirar uma determinada peça são tão sombrios e desanimadores que você precisa rir para não chorar<sup>178</sup>”. Como ser dito mais a frente, o peso que o fascismo do cotidiano representa para esses indivíduos é algo “sombrio e desanimador”, algo que poderia servir até mesmo como desculpa para a vitimização, para o ressentimento, sentimentos daqueles que carregam nas costas o peso do mundo. No entanto, é o humor que aparece como resposta, como forma de mudar a si mesmo e direcionar seu ódio, ao invés de negar o outro, como modo de “rir para não chorar”.

A visão hardcoreana e a anarco-punk da situação contemporânea não difere tanto desse ponto de vista. Ambos enxergam uma realidade decadente e que precisa ser transformada, mesmo que reconheçam que essa transformação, em sentido mais amplo, depende de fatores que vão muito além de suas próprias ações. Nos dois casos o “faça você mesmo” é um meio de fazer alguma coisa, mesmo que de maneira limitada. O que difere nas duas atitudes é a seriedade com que os segundos encaram a tarefa que se propõe a realizar e o riso com o qual os primeiros procuram formular sua crítica.

Esse efeito de profanação da política e de si mesmo segue o modelo daquele que já havia sido realizado na música, em que não há mais a figura do grande ídolo e seus fãs separados uns dos outros pelas dimensões do palco, pelos seguranças, pelo domínio de uma técnica refinada. A separação entre o artista e a platéia estabelecida pela

---

<sup>178</sup> Entrevista com Winston Smith, artista punk norte-americano. In: SINKER, Daniel. *Nós não devemos nada a você*. São Paulo: Edições Ideal, 2009. p. 132.

modernidade é contestada pelo *punk rock/hardcore*. Nos shows não há, desde os princípios do *punk* essa separação, nem física e, muitas vezes, nem tecnicamente falando. Qualquer um que estivesse na platéia poderia também fazer o “seu som”, já que as técnicas não eram as mais elaboradas. Havia um tal contato direto entre esses artistas e o público, não raramente composto de amigos, que estes últimos poderiam, eles mesmos assumir o lugar de algum membro da banda, se, por ventura ele a abandonasse. Algo que ocorre constantemente, como várias narrativas sobre o *punk* já contaram.

### **Tornar-se anônimo**

Já faz algum tempo que os historiadores passaram a dar visibilidade, em seu discurso, aos sujeitos anônimos, aos homens comuns que não experimentaram a notoriedade da vida pública ou a infâmia generalizada durante suas existências. Thompson mostra a angústia de homens das classes populares que perderam suas referências culturais pré-modernas na cidade industrial; Carlo Ginzburg historiciza a intensidade do combate de um moleiro do século XVI contra a inquisição; Chartier recupera as práticas de leitura de homens infames no Antigo Regime; entre outros. Há toda uma bibliografia que não procura fazer uma “história vista de baixo”, mas mostrar que esses indivíduos anônimos não são apenas parte de uma massa administrada pelos governos, meramente sujeitos ao poder central, mas sujeitos que lutam contra as instâncias locais de poder que afetam seu cotidiano.

Está por ser escrita, no entanto, a história dos homens e mulheres que se tornam voluntariamente anônimos, que fogem de suas identidades, que não querem ser reconhecidos por seus atos, se recusam a assumir a autoria de seus gestos, tanto para que estes não sejam classificados, nomeados e julgados por um poder que pode puni-los, quanto para que seus efeitos sejam sentidos diretamente por aqueles aos quais se destinam, sem que um nome venha a lhes sugerir a motivação, a justificação e revelação do sentido último dele. O golpe desferido anonimamente atordoia duplamente quem o recebe: por sua própria potência e por não se deixar saber de onde veio. O historiador francês Philippe Arthières faz referência às cartas-ameaça do anarco-terrorismo, como um exemplo desse anonimato voluntário, uma vez que os

remetentes se utilizavam de diversos mecanismos para impossibilitar a identificação de seu remetente, dificultando a ação da polícia e deixando em pânico o destinatário.

Hoje, pode-se pensar a atitude de tornar-se voluntariamente anônimo no contexto daquilo que Deleuze chamou de sociedade de controle, ou antes, como resistência a certas formas de poder que podem ser caracterizados como “estratégias de controle”, entendendo por esse termo os diversos mecanismos pelos quais se modula a construção das subjetividades nas sociedades contemporâneas. Nesse caso, importa enfatizar, mais especificamente, uma certa herança dos poderes disciplinares que foi atualizada e aprimorada pelos controles: a identificação através do nome, sua ligação a um rosto, um corpo, um gesto, um pensamento, em suma, um ser. Se essa técnica de sujeição é produzida no contexto das disciplinas, com a utilização de toda uma maquinaria estatal que teria por fim conter os indivíduos desviantes, é em uma situação de controle e modulação que ela atinge seu ápice através da aparição de bancos de dados cada vez maiores e mais eficientes e de mapeamentos genéticos a cada dia mais detalhados e reducionistas.

Paralelamente à essas grandes estratégias de identificação, nas últimas décadas do século XX, aparecem novas práticas (ou práticas mais antigas são redirecionadas para novos objetivos) pelas quais os indivíduos constroem ou são incitados a construir narrativas de si e, eles mesmos, passam a modular suas identidades jogando com aqueles modelos identitários propostos como ideais. Falo da popularização dos diários (e, posteriormente, dos weblogs), do crescente aumento de importância dos álbuns de fotos, das cartas (depois, em grande parte, substituídas pelos e-mails), da constante incitação dos jornais e revistas para que seus leitores escrevam manifestando sua opinião e “dêem sua pr pria cara”, seu pr prio estilo, a publicação; falo também da crescente aumento pela procura de psicólogos, aos quais se deve falar exaustivamente de seus problemas pessoais, para que, junto com deles, o paciente produza uma narrativa explicativa de si; penso também se, de certo modo, a “cultura da intimidade” não constituiria uma dessas formas de fala pela qual se elabora uma narrativa do eu, já que a intimidade exposta quase sem limites aos outros implica na produção de uma infinidade de discursos sobre essa intimidade e na formulação de uma narrativa sobre o eu. Toda uma avalanche de narrativas de si, que expressa um mal-estar com a perda de referenciais de “eu” e responde

de maneira reativa à ele<sup>179</sup>, induzindo o sujeito a se fechar em sua identidade, seja ela a pessoal ou a de grupo, e não se abrir para os afetos de fora, a recusar a própria realidade do corpo enquanto aquilo que, por e cência, “e posto, posto em jogo no mundo, confrontado com o risco da emoção, da ferida, do sofrimento, por vezes da morte”<sup>180</sup>.

Quem se propõe a compor um fanzine *punk* parte do pressuposto de que não é preciso ser um homem ilustre, um especialista, um grande escritor ou um artista reconhecido como tal para escrever, discutir idéias, relatar experiências, falar das próprias dores e indignações, desenhar, produzir criações artísticas em algumas folhas de papel. Todos que experimentam as misérias e desventuras, todos os indivíduos, teriam matéria suficiente para denunciar as condições nas quais vivem. Todos teriam motivos particulares para reclamar de algo que lhe aflige e não deveriam se privar de fazê-lo.

Os espaços tradicionais que são destinados à expressão e a sua circulação pública, sejam as editoras, os jornais, as universidades, a televisão ou outras formas de comunicação, encontram-se, no entanto, reservados a esses poucos especialistas (chamados por alguns de “formadores de opinião” a quem se deve conceder a autoridade de refletir sobre a vida de todos aqueles que estão excluídos do acesso a esses lugares de fala. Eles exercem a linguagem autorizada<sup>181</sup>. A mídia, as pessoas que os ouvem, tanto quanto os próprios especialistas, vão construindo uma imagem para este homem que tem a função e a missão de pensar a realidade; essa imagem é a tal ponto valorizada que ela passa a substituir o indivíduo real que fala, que pronuncia o discurso. Ela é investida de autoridade, legitimada<sup>182</sup>, a relação indivíduo que enuncia e seu público, o receptor de sua mensagem, passa a ser mediada por essa autoridade. O significado último do enunciado deve ser buscado no “autor” nessa figura devem ser procurados os sentidos do texto, da fala, nela também residem os segredos ocultos do discurso; em

---

<sup>179</sup> É possível pensar também no recente aparecimento de uma série de sites de relacionamento (Orkut, Facebook, My space, Twiter, You tube), onde se é constantemente chamado a responder a pergunta “quem sou eu ” *about me*) e a preencher formulários extremamente detalhados sobre seus gostos e preferências.

<sup>180</sup> FLORES, Maria Bernardete Ramos. *ecnologia e esttica do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007. p. 69-70.

<sup>181</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 85-96.

<sup>182</sup> *id. ibid.* p. 91.

suma, é nela que se deveria buscar a explicação e o sentido último daquilo que é dito e não no valor daquilo que efetivamente se diz<sup>183</sup>.

Trata-se de um uso da linguagem em que o indivíduo que o realiza está autorizado a fazê-lo, posto que é “reconhecido por sua habilidade e também apto a produzir essa classe particular de discursos<sup>184</sup>”, o faz em uma situação legítima nos meios de comunicação autorizados) e usando formas legítimas de discurso (neste caso, trata-se, em geral, do discurso intelectual ou de alguma forma discursiva que se aproxime dele)<sup>185</sup>.

O fanzine é, no *punk*, uma forma de dizer algo que deve ser ouvido pelos outros (estejam eles ou não identificados com o *punk*), sem ser um especialista da cultura, sem o respaldo das grandes mídias e espaços de fala e a (autor)idade que eles lhe conferem. É um discurso herético, na medida em que sua forma e suas representações rompem com a *doçura*. Que tem como pressuposto o caráter estruturante do real que a linguagem tem e tentam organizar esse real de forma diferente<sup>186</sup>. E se as formas ortodoxas de expressão criaram um destinatário acostumado a se perguntar pela autoria do que é dito, a buscar nessa autoria a verdade do texto, a se questionar, enfim, porque motivo ele pronunciava tais palavras, a escrita *punk* também produz um certo tipo de leitor.

Este leitor volta suas atenções, antes de tudo, para o que o texto diz, suas “idéias”, e para o modo como se diz. Perguntam-se se o que está dito é verdadeiro ou não, se é possível utilizá-lo de algum modo em suas vidas, se e até que ponto isso pode modificar o modo como se pensa e se age. Um olhar atento sobre os fanzines que possuam uma sessão de cartas dos leitores, ou simplesmente revelem nos seus editoriais, com suas próprias palavras, a opinião destes, pode revelar algo do quanto a leitura os afeta:

Tirei xérox do texto da Manú do #3 e vou colocar no mural do colégio. Amei essa matéria porque já estou cansada de ouvir meninas falando que “precisam ficar com alguém urgente”, e pior, “chocando por não ter namorado”. ... O me fez lembrar de uma indignação que passei hoje:

---

<sup>183</sup> FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 26 e seguintes.

<sup>184</sup> BOURDIEU, Pierre. *ibid.* p. 91.

<sup>185</sup> *id. ibid.* p. 91.

<sup>186</sup> *id. ibid.* p. 118.

foi passado um filme sobre a bomba atômica. Me recusei a olhar! Matavam animais s pra “testar uma bomba”.

O texto deve suscitar a indignação justamente no ponto aonde ele toca a experiência pessoal de quem o lê. Seja falando sobre feminismo, *punk*, sexo, alienação, mídia, consumo ou falta de perspectivas, o leitor deve se identificar com o texto, nele podendo encontrar um outro sujeito que, sem ter mais autoridade do que ele mesmo em sua fala, escreva sobre um assunto que lhes é comum; pode também achar no texto um modo de articular algo que apenas sentia de forma confusa; ao parar para pensar, refletir sobre algo a respeito do que nunca havia refletido, pode amar, mas também odiar aquilo que lê. Se o texto, entretanto, mantém o leitor indiferente à ele, ou não é capaz de dissolver a relação de subordinação entre autor e destinatário do texto, então ele não cumpriu o seu objetivo.

O entusiasmo provocado no leitor que se identifica com o conteúdo do texto pode, como no caso da carta citada, suscitar ele a divulgar o texto para outros, para que estes também sejam tocados por ele. O texto, no entanto, nem sempre é bem recebido, como o demonstra, por exemplo, o relato de um editor que, dizendo praticar o mesmo ato de colocar o texto em um mural público, encontra-o rasgado no dia seguinte, substituído por um outro texto com ofensas ao primeiro.

Interessa, desse modo, fazer com que se proliferem, até o limite do possível, os efeitos daquilo que se fala e se escreve, de modo a tentar desfazer as hierarquias que a cultura ocidental moderna criou entre aquele que profere a palavra e aquele que a recebe.

O leitor que os fanzines criam não quer saber por quem o texto foi escrito, não está interessado nos detalhes biográficos do autor, nem em saber o que o motivou a tomar a palavra. Ele, não sabe, antes de ler, quem é e o que pensa esse indivíduo que escreveu as palavras que ele agora lê, está muito bem com esta situação. Não pretende descobrir quem é este indivíduo. Ele vai ao texto para buscar idéias e para saber como outras pessoas experimentam a vivência do mundo contemporâneo, para saber se é possível ter novas idéias e viver diferentemente esse mundo contra o qual é preciso travar uma guerra.

Aprender a ler um fanzine é se habituar a não ler os textos e imagens que nele estão presentes esperando encontrar a autoridade, a frieza e o distanciamento de um especialista, mas saber que se está diante de escritos e imagens em que está em jogo, par quem escreve,

narrar suas experiências, o modo como elas foram sentidas pelo próprio corpo e, talvez o que seja mais importante, falar das condições nas quais ela foi possível.

Aquele que escreve o fanzine se recusa a assumir o papel de autor. Seu nome, esteja ele ou não acompanhando o texto, é aquilo que não cessa de nele se apagar. O que aparece no texto é uma experiência anônima e singular de embate contra um poder, vivida no âmbito do próprio corpo e só nele e que, portanto, deve “comunicar algo incomunicável”. Isso porque trata-se de uma experiência sem sujeito, vida que não pode ser reduzida a um indivíduo, singularidade pré-individual, imanência absoluta, potência de vida que arrasta o sujeito para fora de si. Essa escrita é, dessa forma, um gesto em que quem escreve torna-se voluntariamente anônimo, seja pela efetiva ausência de seu nome, seja porque o ato de relatar seu encontro com o fora impossibilite que o leitor remeta o texto a um sujeito plenamente constituído ao qual o texto poderia ter sua verdade e seu sentido reduzidos.

Escolhe-se ficar anônimo não para mostrar, com mais ênfase, a experiência vivida. A narração desta é apenas um artifício utilizado para problematizar as condições em que ela ocorreu e as condições em que essa escrita e essa narrativa foram possíveis. Não é tanto uma autobiografia que se apresenta, mas uma espécie autogenealogia, isto é, uma problematização das condições em que este pensamento pode surgir, em que ele acontece.

Em cada crítica, por mais específica que ela seja, se busca revelar a forma de um poder que não cessa de tentar capturar e “adestrar” os gestos que se pretendem rebeldes e contestadores:

Estamos a todo instante de nossa existência, lidando com uma sociedade altamente estruturada na tecnologia da dominação, da abdução. Temos agora, mais do que nunca, duvidarmos de tudo e de todos, pois a forma como o capitalismo nos engloba é demasiado inteligente, ao ponto de criar objetos revolucionários apenas para exercer o controle do homem, do mundo e da própria revolta!!<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> BLASFÊMIA n°2. Curitiba, 1999.



Subjaz a boa parte das reflexões e críticas que se dirigem ao próprio *punk*, uma crítica á esse pode anônimo, que não é manipulado por ninguém e que, por isso mesmo, por não ter um centro, pode estar em qualquer lugar, presente mesmo nas atitudes que pretendem contestá-lo, na forma de um autoritarismo nas relações cotidianas. É esse caráter totalizante desse poder, que torna necessário estar sempre à espreita e fazer da própria existência (uma vez que ela estaria sob a constante ameaça de captura) uma guerra contra ele.

A escrita *punk*, enquanto uma das armas na guerra da existência, deve, antes de tudo, tocar e ferir o leitor, sensibilizá-lo, provocá-lo a sair de si mesmo, a deixar de ser o que é, a mudar alguma coisa, não se conformar com o modo como as coisas funcionam. Um autor, uma figura que diminuiria a um mínimo as possibilidades de leitura criativa do texto e invenção, a partir dele, seria apenas um obstáculo à esse objetivo, como já foi discutido nesse texto.

Não se trata então, nos fanzines, de tentar impor a um outro uma determinada visão de mundo ou modo de vida *punk*, mas apenas de propiciar uma reflexão, um questionamento dos valores e das condutas individuais que se praticam no interior do *punk*. Tanto que na maioria dos textos estão presentes advertências ao leitor, geralmente na forma de um parágrafo introdutório, ou no editorial do zine, quanto ao estatuto do texto que estão lendo; a vontade de verdade é rechaçada para dar lugar a uma busca da verdade que era uma transformação da verdade em *et[os]*:

Quantas vezes não tentamos impor nossa vontade nos outros? Quantas vezes não achamos que somos os donos da verdade? Bem, eu não sou, duvide daqueles que dizem ser, e que professam crenças como verdades incontestáveis. O que eu escrevo neste zine não precisa ser a sua verdade; o que eu escrevo são apenas minhas opiniões, são coisas que eu sinto, coisas nas quais eu acredito. Você não precisa acreditar nelas. Você não precisa nem ao menos gostar delas. Apenas pare e pense, quem sabe tenha até algo com o qual você concorde<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> APOCALYPSE WOW n°1. Curitiba, 1997.

Essas advertências servem como forma de rechaçar a vontade de verdade presente na linguagem e fazer com que o texto deixe de lado a pretensão de uma verdade universal para fazer dele uma provocação, um incômodo, uma incitação ao pensamento. O sujeito que profere o discurso relativiza seu ponto de vista e, com ele, seu estatuto de sujeito de enunciado, o qual o ocidente atribuiu o papel de ponto de origem do discurso e do saber que este implica. Não se encontra aqui um sujeito totalmente seguro do que fala e do que é, que teria apenas o trabalho de colocar em palavras o que pensava antes do ato da escrita, mas de um sujeito que não se sabe bem ao certo quem é, e que pensa no momento mesmo em que escreve.

Ao fazer de si mesmo um sujeito inseguro sobre quem é e sobre o que fala, o escritor do fanzine busca provocar no leitor um questionamento sobre o seu estatuto, dado pela tradição do pensamento ocidental e pelo senso comum, de receptor passivo de um saber ou de uma opinião. E o leitor deve se tornar ativo não apenas interpretando e re-significando o texto, mas tomando ele mesmo a palavra e se pondo a escrever. Não é difícil encontrar nos fanzines essa incitação a entrar nesse jogo da escrita *punk* “Não somos s n s que devemos falar escreva-nos e diga tudo o que você bem entender. O que você concorda ou discorda, acha ou não acha; mande seus textos desenhos, poesias, fotos, o que quiser...Não fique parado!<sup>189</sup>”. A escrita dos fanzines é, então, uma escrita sempre inconclusa, que deve se desdobrar em outra que seria sua continuação ou sua negação, mas da qual a figura do autor, do ponto de origem do texto, de onde derivariam todos as suas significações possíveis, deve estar sempre ausente. Lá onde o sujeito do enunciado deveria estar absolutamente seguro do que diz, a escrita *punk* reluta em entrar na ordem do discurso afirmando-se parcial, provisória e inconclusa.

Nessa escrita aberta ou, como diria Pedro de Souza, escritura em abismo<sup>190</sup>, aquele que escreve mostra-se se subjetivando no momento mesmo da escrita. Quando um indivíduo incita outro a não ficar parado, convida este para entrar em uma rede discursiva que agencia a construção dos modos de ser *punk*, e se abre para um processo coletivo de subjetivação, de construção de si. Isto equivale a dizer que o indivíduo que escreve nega sua posição de sujeito preexistente à escrita,

---

<sup>189</sup> APOCALIPSE WOW n°1. 1997.

<sup>190</sup> SOUZA, Pedro de. O sujeito fora de si: movimentos híbridos de subjetivação na escrita foucaultiana. In: *Figuras de Foucault*. Margareth Rago e Alfredo Veiga-Neto (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica: 2006, p. 207.

ou seja, ele se nega a assumir o lugar de sujeito que o faria capaz de atribuir um sentido último ao que escreve, para ser aquele cuja escrita faz com que o leitor coloque em questão sua própria identidade; esse processo faz do “ser *punk*” uma construção sempre inacabada, um projeto aberto. Ele se colocava fora de si mesmo para então problematizar sua posição na ordem do discurso: incerto sobre o que diz, expressando-se através de uma escrita sempre inconclusa, o sujeito do enunciado deixa de se pretender soberano, para “confessar-se perdido no lugar em que deveria estar absolutamente seguro de seu dizer<sup>191</sup>”. Assim, na escrita, ele se mostra em um processo de construção de si mesmo, desejando e solicitando a interferência dos outros nesse processo. Escrita incendiária, que não cessa de atear fogo em si mesma, em quem escreve e em quem lê.

Não queremos lhe impor ou fazer com que acredite em nossas opiniões, em nosso zine, ou em coisas nas quais acreditamos, ou deixamos de acreditar, queremos apenas mostrar algum tipo de informação para sua vida. A experiência humana provou que o ato de pensar e discutir, tanto individual quanto coletivamente, pode trazer bons resultados pra você ou pra todos nós. Porém essa leitura é apenas um zine. Quem constrói a sua vida, realmente, é apenas você.

Nos fanzines a identidade aparece figurada de diversas maneiras, mas raramente como um nome próprio. O recurso a apelidos é muito comum e, mesmo eles, dificilmente remetem a algo que possa caracterizar um “eu” autêntico do escrevente. A foto do autor do texto parece ser um recurso ainda mais absurdo no contexto de uma ética da escrita *punk*. Se por um lado é muito comum encontrar a foto do autor do livro ou de um artigo na orelha de seu livro ou ao lado de seu texto em um jornal, o fanzine jamais se utiliza disso. Pode acontecer, pelo contrário, uma crítica irônica a esse mecanismo de identificação quando, por exemplo, aparece, junto ao nome ou apelido de quem escreve o texto, uma imagem descontextualizada, a saber, a foto de uma líder de torcida ao lado de um texto sobre feminismo ou a de uma “família feliz” acompanhando um texto sobre os rumos e sentidos do *hardcore*. O

---

<sup>191</sup> *ibid.* p. 206.

humor é uma forma de questionar a si mesmo enquanto autoridade que detêm o poder da fala.



Não tinha a mínima idéia do que  
 acontecer para essa edição do AW ainda mais  
 APOCALYPSE WOW n°3,  
 Curitiba, 1998.



Eu sou feminista. Não com  
 muito orgulho, porque, para ser bem sincera,  
 eu prefiro não TER que ser feminista. Eu  
 não falo  
 to elo  
 APOCALYPSE WOW  
 n°3, Curitiba, 1998.

Nas imagens anarco-*punks* são quase sempre os próprios *punks* que aparecem figurados, sejam em fotos de Curitiba ou de qualquer outro lugar do mundo, ou através de desenhos e quadrinhos. São imagens do trabalho de distribuição de fanzines, de protestos dos quais participam e que são noticiados nos jornais, ou mesmo fotos que recebem de vários lugares do planeta, mostrando manifestações, shows, ocupações. Etc. No caso dos desenhos, geralmente são formas de figurar idéias e sentimentos com um efeito de expressão que o texto não conseguiria sozinho, como uma crítica bem-humorada ou um gesto libertador, imagem metal está que é constantemente evocada nas páginas dos fanzines.

O desenho de um *punk*, caracterizado com a indumentária e o moicano, com uma expressão fechada, acompanhada de algumas palavras que explicitam o sentimento de raiva e ódio que sente; uma foto do grupo sendo retirado pela polícia do caminho de um desfile de sete de setembro, provavelmente retirada de algum jornal; uma história em quadrinhos que figura o “jovem do subúrbio” cabisbaio e, logo em seguida, se revoltando e quebrando as correntes que prendem seus braços; um grupo de jovens anarquistas encarando a polícia. São imagens que retratam gestos de libertação.



APOCALIPSE FINAL nº4, Curitiba, 1994.

Claro que já não se trata da libertação de todo um povo, mas de uma libertação específica, restrita aqueles que praticam o gesto em questão. Essas imagens devem incitar no observador o desejo de liberdade, de praticar um gesto semelhante, de se livrar das amarras que o ligam à sociedade em sua forma atual para criar a possibilidade de uma outra existência que torna atual, ainda que somente enquanto durem estes gestos e em um alcance espacial bem limitado. Elas são anônimas porque quem aparece as realizando não tem seu nome vinculado à imagem, mas também porque pouco importa quem age, o valor está no gesto em si, na sua potencia de tocar observador, qualquer um poderia realizá-lo, o efeito é que é importante<sup>192</sup>.

Esses diversos recursos utilizados pela escrita *punk* remetem, desse modo, àquilo que Eni Orlandi chama de reversibilidade do discurso. Cada um desses recursos busca aumentá-la e potencializá-la, propiciando uma maior troca de papeis entre escrevente e leitor<sup>193</sup>. E isso ocorre em tal grau que, como já foi mostrado, o escrevente chega a renunciar à seu papel de enunciador de uma verdade e incita o leitor à ele mesmo escrever o seu fanzine.

<sup>192</sup> GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 59-72.

<sup>193</sup> ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Essas brincadeiras das quais a idéia de uma identidade fixa e perfeitamente localizável era alvo, fazem pensar que um *punk* não se define por sua pertinência à uma identidade; ele não rejeita apenas os locais tradicionais de resistência, como o partido, a classe, o sindicato, o movimento social, mas também não se submete inteiramente às identidades tribais, grupais ou de minorias. Apesar de que a e pressão “movimento *punk*” j tenha sido e austivamente usada no discurso *punk*, assim como na falas sobre ele que vinham de outros lugares, raramente ele foi pensado enquanto uma entidade organizada reivindicando direitos e o reconhecimento social de sua identidade. Sua resistência é a de uma singularidade qualquer, poderia ser praticada por qualquer um. Apesar das tentativas de fechá-lo em si mesmo, não é imprescindível aderir ao *punk* para repensar as próprias condutas, para contestar os signos do poder, para inventar uma outra forma de usar a linguagem. Ele apenas fornece um exemplo de que é possível fazê-lo. É aí que fundam uma comunidade que não é mais aquela baseada em uma identidade, mas a comunidade do homem qualquer, livre de toda pertinência, que diz respeito às singularidades que se cruzam<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> PELBART, Peter Pál. Neurograma e multidão. In: [rizoma.net](http://www.rizoma.net). Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=140&secao=neuropolitica>.

### SÉRIE 3: DESLOCADOS OU “TORNAR SUA RÓRIA EXISTÊNCIA UMA GUERRA”

Esta série pretende mostrar que não há um *punk* único e perfeitamente coerente, que suas são práticas dispersas nem sempre encontram um objetivo comum. Não somente ele é contraditório por excelência, como também alguns dos gestos que reivindicam seu nome se contradizem, propiciando o surgimento de confrontos “ideológicos”. Isso ocorre justamente quando a adesão ao *punk* deixa de ter como motivação a luta em si, para buscar nele a segurança e a comodidade de uma identidade que, se pretendendo afastada da sociedade que crítica, permita um não enfrentamento com as forças que ela faz atuar sobre os corpos. O *punk* torna-se então um lugar seguro onde se pode viver a parte, onde não é preciso travar combates cotidianos pela liberdade, um território existencial em que se está livre do mal-estar que a perda de referência provoca, da dificuldade de lidar com o outro de forma não autoritária, que a explosão das diferenças na modernidade impõe.

Quando isso ocorre, o próprio fanzine passa a ser um instrumento através do qual seu compositor procura mostrar que pensa semelhantemente à outros, que podem legitimar ou não sua participação em uma “ordem do discurso *punk*”, criada na contramão de práticas de liberdade inventadas pelo *punk*. São, no entanto, os textos e imagens críticos dessa ordem que são o principal objeto de análise dessa parte do trabalho. Textos que nomeiam essa ordem de fascista e a dizem contraditória em relação ao espírito libertário que o *punk* deveria ter se quisesse ser realmente crítico das formas de poder engendradas no contexto contemporâneo; criam imagens que não se deixam capturar, nem se fazer ícones, mas que procuram criticar as formas tradicionais de usá-la, assim como provocar a perda de referenciais fixos no destinatário.

Desse modo, os grupos *punks* que desejam tornar-se um fim em si mesmo, uma espécie de “vanguarda esclarecida” fazendo uma “revolução particular” e segregando todos aqueles que não são iguais a eles mesmos são alvo de uma crítica incessante, vinda daqueles que não desejam se isolar do mundo, virar uma espécie de “clube”. Estes últimos falam da necessidade de mostrar aos outros, aqueles que estão fora do *punk*, “que há maneiras diferentes de viver”<sup>195</sup>. Não se trata de uma

---

<sup>195</sup> APOCALYPSE WOW n°4. Curitiba, 1998.

tentativa de impor uma “conscientização” necessária para a revolução, mas de “mostrar” que existem outras vias possíveis à essa que é dada como única pelas sociedades contemporâneas. O cuidado de si que se constitui nessa escrita, portanto, não é pressa um desejo de “renunciar ao mundo e aos outros, mas de modular de outro modo esta relação com os outros pelo cuidado de si”<sup>196</sup>.

O que busco trazer aqui são fragmentos de lutas, gestos que procuraram travar uma guerra contra o fascismo do cotidiano e que, portanto, não apenas relatam essa guerra, mas são armas através das quais esses homens e mulheres infames se puseram em combate. Nessas lutas cotidianas, eles experimentaram novas formas de subjetivação, novos modos de se constituir enquanto sujeito de uma ética *punk*, que é aqui entendida como algo que não pode ser descrito de maneira reducionista, mas como uma ética em constante transformação, que é atualizada diferentemente em cada gesto que a reivindica.

“Ó ”

Na cidade contemporânea nossos corpos vivenciam o mundo como uma experiência narcótica. Com o objetivo de liberar o movimento do corpo das resistências, dos obstáculos físicos, assim como da necessidade do contato entre as pessoas, os desenhos urbanos modernos acabaram por promover um trânsito rápido e um livre fluxo de pessoas que parece querer conjurar qualquer possibilidade do surgimento de qualquer tipo de relação entre os indivíduos. A experiência de uma viagem de carro pode ser exemplar a esse respeito: o motorista trafega com fluidez e rapidez pelas grandes rodovias, onde não estabelece nenhum tipo de relação mais sólida com o ambiente por onde passa, sendo este apenas o local de sua passagem. Quando não só a estrada, mas também todos os ambientes urbanos passam a ser regidos pela lógica da velocidade de deslocamento ocorre a perda de um importante *locus* político, o espaço público, que tende a ser despolitizado; ao invés de ser o local da sociabilidade “o espaço tornou-

---

<sup>196</sup> GROS, Frédéric. O cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; NETO, Alfredo Veiga (orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autentica. 2006. p. 132.



se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele.”<sup>197</sup> Não importa, na lógica de nossas cidades, a possibilidade de vivenciar uma experiência social múltipla em significados, ponto fundamental para a invenção de liberdades, que suas arquiteturas e tramas parecem oferecer, mas apenas o livre trânsito dos indivíduos isolados.

Depois de termos nosso corpo domesticado, tornado dócil, por um sistema de crueldades, por uma “sociedade disciplinar”<sup>198</sup>, em que o corpo deveria estar confinado e localizado em determinados espaços, assistimos agora ele sendo anestesiado, entorpecido, controlado a partir de espaços abertos, no momento mesmo em que parece gozar de sua plena liberdade de movimento, de fluxo pela cidade. O corpo sobrevive, mas a alma parece estar completamente ausente, restando apenas uma sombra de vida, somente uma vida besta.”<sup>199</sup> Esses sobreviventes são mortos-vivos, zumbis que prolongam sua agonia, em troca de alegrias bestas. Sennett comenta a respeito da experiência do telespectador, que assiste passivo a sua programação, sendo-lhe exigida o máximo de atenção e o mínimo de contato com a realidade que o cerca. A televisão, tanto quanto o automóvel, pretendem desobstruir o caminho de seus usuários, a primeira para o conforto e a segunda para um melhor deslocamento, ambas exigindo-lhes uma ausência de contato com o que está fora e aprofundando a cultura contemporânea do individualismo e do anestesiamento.

Foi como uma forma de resistência à essa cultura que *punk* foi se constituindo. Ele foi construído a partir de um sentimento de indignação e desilusão com o presente e com os rumos que as sociedades capitalistas, com sua lógica cultural, suas sociabilidades e sensibilidades, vêm tomando. Desde o início, no final da década de setenta, a raiva e o ódio foram elementos constitutivos do modo de ser do *punk*, ainda que, muitas vezes, esses sentimentos fossem forjados e funcionassem como uma maneira de encenar sua vontade de destruição do “sistema”. A raiva e o ódio funcionavam como uma espécie de máscara cínica, com a qual se procurava ofender, o máximo possível, os costumes, os valores institucionalizados, as convenções burguesas e de

---

<sup>197</sup> SENNETT, Richard. *Carne e pedra: corpo e cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. p.16.

<sup>198</sup> FOUCAULT, Michel. *Disciplinar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2004.

<sup>199</sup> PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida. In: *Órpio*. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em 20 de mar. de 2008.

toda tradição que represente um fardo para o presente. Esse ódio encontrava na música, na escrita e nas aparições públicas as suas possibilidades de expressão. Foi através delas, principalmente, que o *punk* pôde forjar um território existencial que seria habitado por indivíduos de diversas partes do mundo.

As letras de músicas também eram expressões desse ódio que o *punk* sentia por tudo o que representava a ordem vigente. Duas delas também podem ser analisadas como indicio de uma transformação no *punk*: a de uma série de rituais de resistência praticados esporadicamente para um estilo de vida que pretendia abarcar todas as dimensões da vida social dos sujeitos envolvidos com ele. Primeiramente, o *Sex Pistols*, uma das primeiras bandas de *punk rock* a ficar mundialmente conhecida:

Eu sou um anticristo/ Eu sou um anarquista/ Não sei o que quero/ Mas sei como obtê-lo/ Quero destruir os passantes/ Quero a anarquia na cidade/ É a única maneira de existir/ Porque eu quero ser a Anarquia/ Ficar bêbado/ Destruir!<sup>200</sup>

A música fala de um ódio, aparentemente sem sentido, mas que se dirigia, na verdade, ao modo como o *establishment* classifica e organiza as práticas, valores e costumes. Ao forjar, para si, a figura de “antítese de tudo” os *punks* criticavam, não apenas esse ou aquele significado cultural, mas a maneira unidimensional através da qual a lógica cultural do capitalismo contemporâneo normalizava os processos de construção de sentido. Eles adotavam uma máscara perversa, mas não com a intenção de assumir os significados que a perversidade possuía. O objetivo era questionar os próprios critérios que classificavam isto como perverso e aquilo como aceitável. Assim, “destruir os passantes” parece querer significar a destruição dos valores e costumes naturalizados pela sociedade burguesa. A risada de escárnio proferida pelo vocalista da banda durante a introdução da música parece confirmar essa hipótese.

As próximas gerações do *punk*, nos anos oitenta, iriam experimentar esse ódio de uma maneira diferente, mais como um sentimento de fato do que como uma máscara forjada para obter efeitos calculados.

---

<sup>200</sup> SEX PISTOLS. Anarchy in the UK. In: *Never mind the bullocks*. (C) 1977 (P) 1999.

Este é o momento certo da loucura que se esvai/  
 Voltar a realidade e vencer sem olhar para traz/  
 A inveja e a falsidade nunca mais te atingirão/  
 Todos seus inimigos sua vingança sentirão/ E  
 assim sentir...ódio e nada mais/ Viver feliz é  
 ilusão e nada mais/ Cercado de canalhas não  
 pode raciocinar/ ficar desesperado também não  
 vai adiantar/ O ódio lhe domina embrutece o  
 coração/ Você esta preparado para enfrentar a  
 solidão.<sup>201</sup>

O tema do ódio também aparece como uma maneira de experimentar criticamente a realidade, como modo de vida; sem ilusões quanto ao presente e ao futuro, quanto a política e quanto ao espaço público, restaria então um ódio vivido não como sentimento esporádico, mas como território existencial, como uma forma de manter-se alerta contra as ilusões criadas pela sociedade de consumo. Ódio a partir do qual a visão de mundo dos *punks* vai sendo construída. As músicas de muitas bandas desenham, em suas letras, um espaço urbano marcado pelo caos, pela violência e pela degradação das relações interpessoais, cada vez mais falsas e desligadas de qualquer laço de solidariedade. A política estaria entregue a homens sem caráter, canalhas interessados apenas em seu próprio enriquecimento, sem o mínimo interesse pelas regiões mais pobres, que demandariam uma maior ajuda por parte do poder público. Essas camadas mais pobres da população, os “crucificados pelo sistema”, por sua vez, estariam em estado de alienação e apatia, pois preferiam cultivar o carnaval, o futebol e a religião ao invés de se interessarem pelas questões políticas, mesmo as que os atingiam mais diretamente.

E eram os sentimentos de indignação e ódio, como já foi dito, que constituíam uma das bases da cultura *punk*. Com efeito, pode-se dizer que a revolta, motivada pelo sentimento de ódio, foi para esta, desde o início da década de oitenta, o operador ético da transformação de si e da atualidade. “Destruir o sistema, destruir a religião”, a transformação social e subjetiva desejada sempre aparecia sob o signo da destruição, do desfecho final da ordem vigente, dos valores estabelecidos. Porém tudo leva a crer que essa destruição reivindicada era apenas um recurso

---

<sup>201</sup> RATOS DE PORÃO. Sentir ódio e nada mais. In: *Cada dia mais sujo e agressivo*. (C) 1986 (P) 2003.

retórico, ou antes, uma energia bruta que seria preciso domar. Para que se tornasse produtiva, a energia desse ódio não deveria ser apenas destrutiva, rancorosa e caótica, ela deveria ser submetida e contida dentro de uma forma para que se pudesse chegar aos resultados desejados. As energias brutas deveriam se transformar em ação política:

Espírito crítico, pensamento criativo, bah! Não são saídas fáceis. São caminhos que decidimos trilhar. Caminhos que nos levam a beira do precipício. Como Nietzsche, “você olha para o abismo e ele olha de volta para você”. ... não podemos desistir (...) Acho que da raiva, da frustração e do ódio deve surgir algo de bom. Devemos canalizar isso para algo construtivo. Algo que mude. Estou cansado de autodestruição, pena de si mesmo, desespero. Vai de nós decidirmos se os sentimentos vão apenas virar rancor ou se vão virar algo concreto, palpável, construtivo e bom. (...) Nossas energias têm que virar algo além de ódio para nós mesmos e nossas ações. Algo além de alguém sentado na cama chorando a noite. Não sou ingênuo, nem tolo. Mas não há porque ser amargo. Acho que ser *hardcore/punk* é andar nessa linha, essa “corda bamba” oh não, mais um chavão... . Os dois levam ao fracasso. O importante é o equilíbrio. A revolução tem que começar dentro de nós.<sup>202</sup>

Se a energia do ódio e da revolta sozinhos levam a destruição niilista ou a autopiedade; se, como diz Michel Onfray, a violência aparece no momento em que a energia transborda e se resolve na destruição e no negativo, era preciso que a energia desses sentimentos fosse, então, domada e contida dentro de uma forma para que então se transformasse em algo construtivo, ou seja, uma subjetividade autônoma e equilibrada, liberada das diversas sujeições que a coagiam do exterior e de dentro. Do e terior pela crueldade do “sistema”, pela alienação imposta por ele, seus mecanismos de controle social, suas estratégias

---

<sup>202</sup> APOCALYPSE WOW n°4, Curitiba: 1998.

que tentam fazer da vida objeto de uma dominação cada vez mais totalizadora, pois atuam em todos os lugares e a todo momento na vida das pessoas. De dentro porque eram sujeições que exigem dos indivíduos não apenas a sua dedicação total, mas também sua alma<sup>203</sup>; isso na medida em que sujeitam sua potência a uma organização padronizada, fazendo com que subjetivem formas de vida previamente codificadas. Submeter essa força à uma forma, transformando-a em estilo (de vida) é, portanto, uma maneira de se antecipar aos assujeitamentos e escapar a essas sujeições que o atingiam, de resistir à elas, de encontrar saídas lá onde o poder pretendia-se impermeável. E para tanto é necessário realizar esse trabalho de domínio de si mesmo através da escrita, isto é, para que se tornasse produtiva, a energia desse ódio não poderia ser apenas destrutiva, rancorosa e caótica, ela deveria ser submetida e contida dentro de uma forma.

Para domar essa energia do ódio era necessário um trabalho do sujeito sobre si mesmo, um trabalho de cuidado de si, de governo das potencias que se agitam em si; era preciso um ascetismo, no sentido conferido por Michel Foucault ao termo como “esquemas que o indivíduo encontra na sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos e impostos pela sua cultura, sociedade e seu grupo social.”<sup>204</sup>. Tratam-se de formas de relação consigo, práticas e técnicas através das quais o sujeito visa a sua própria transformação, seja ela espiritual ou corporal. O asceta tanto pode integrar-se e reproduzir uma determinada formação cultural, aceitando passivamente esses esquemas, quanto transformá-la, ressignificando-os e fazendo de si uma obra singular.

Esse ascetismo é, portanto, uma tentativa de refletir sobre aquilo que acontece consigo mesmo. A partir de um “sentimento de e plosão” o indivíduo põe-se a escrever para refletir sobre esse mesmo sentimento, assim como sobre aquilo que o provocou. Mas o que é isso que provoca essa explosão? São angústias e inquietações, os ódios e revoltas provocados pelo mundo em que se vive, pelas condições em que nele se vive “Você já parou pra pensar no mundo em que você vive A maneira como você e as pessoas ao seu redor se comportam?”<sup>205</sup>. Ele se pergunta sobre as próprias formas de vida, sobre o poder que perpassa as relações

---

<sup>203</sup> LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In LINS, Daniel; GADELHA, Silvio (Orgs.). In: *Nietzsche e a eleuê: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 81-90

<sup>204</sup> FOUCAULT *apud*. ORTEGA, Francisco. *Corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. p. 19.

<sup>205</sup> STRAIGHT AHEAD. Curitiba, 1998.

consigo mesmo e com os outros. Contra esse poder deve ser levada a cabo uma guerra movida pela revolta e pela indignação com os modos de viver que somente depreciam a vida. Como afirma Nildo Avelino:

Não basta estar convencido de um ideal, é preciso querê-lo e desejá-lo a ponto de transformar a própria existência pessoal através de critérios de estilo. (...) Essa efetuação do pensamento em vontade possui como operador ético a revolta. É na revolta que se dá um estado de tensão que exclui o indivíduo de toda autoridade que lhe é exterior. (...) A revolta (...) acontece através da (...) *experiência do insuportável*, (...) pressupõe o afastamento dos “objetivos dominantes” e dos “padrões vigentes” que passam a ser considerados arbitrários, fazendo-os perder com isso seu poder de sujeição e legitimidade<sup>206</sup>.

E a contenção em que venho insistindo é aquilo que torna vivível essa revolta. Era necessária uma suavização das formas de atuação ou, mais precisamente, uma contenção em formas que pudessem conciliar a vivência cotidiana no espaço social com um estilo de vida que lhe fazia uma crítica profunda. É a partir dessa tentativa de conciliação que vai surgir uma discussão que transforma o *punk* de uma série de gestos de transgressão de resistência para uma estética de existência crítica dos modos de vida prescritos pelas sociedades ocidentais capitalistas contemporâneas. Trata-se da criação de uma cultura da crítica constante de si mesmo e dos significados do *punk* através da escrita (tema que ainda será abordado neste trabalho), o que mobiliza uma série de processos autônomos de subjetivação.

Se a escrita e a música *punk* estão intimamente ligados à ideia de que se deve “tornar sua própria existência uma guerra”<sup>207</sup>, elas não são apenas uma expressão dessa guerra. Elas são, sobretudo, algumas das armas com as quais se luta. A reflexão sobre as formas de vida de nossa atualidade, seja na forma de narração de experiências pessoais ou não, funciona como um modo de transformar em acontecimento, em

<sup>206</sup> AVELINO, Nildo. Revolta, ética e subjetividade anarquista. In: *Revista Perceção: um incomodo*. PUC-SP, 2004, p. 178-180.

<sup>207</sup> STRAIGHT AHEAD. Curitiba, 1998.

contingência, tudo isso que nos acostumamos a viver como necessidade. Empreende-se, desse modo, uma guerra na e pela existência.

## Conversão e ruptura

O sofrimento, a angústia e a dor, tanto em sua dimensão emocional como no seu caráter físico, são encarados, nas sociedades contemporâneas, como fatos patológicos, tratáveis através de medicamentos; eles devem ser, na medida do possível, curados e extirpados de nossas vidas, pois são anacronismos que, no atual estágio de nossa medicina e de nossa psiquiatria, devem ser suprimidos como males desnecessários. A dor, nessa cultura, não é tratada “como um fato e istencial, possuidora de uma dimensão social, cultural e histórica”<sup>208</sup>. Desse modo, o corpo e as sensibilidades devem passar a ser objetos de um anestesiamiento constante, que conjure, até o ponto em que isso for possível, todos os estímulos físicos e emocionais que não sejam propícios a obtenção do prazer.

O que os antidepressivos prometem é aliviar as dores e os sofrimentos emocionais. O que as campanhas publicitárias vendem, juntamente com os produtos que anunciam, são modos de vida em que só tem valor o prazer e a alegria instantânea. Não é apenas a medicina que tem um caráter terapêutico, nossas sociedades contemporâneas tratam o consumo como uma forma de remediar a insegurança, o medo, a instabilidade, em suma, o sofrimento e a dor que ela mesma cria. Trata-se de uma cultura que vê, portanto, nestes últimos, apenas um estado particular da vida.

A primeira coisa a se dizer, para desnaturalizar essa visão moderna do sofrimento, é que sofrer é a condição primeira da existência<sup>209</sup> e não um estado particular dela. Sofrer é a condição de se estar exposto aos encontros com o acaso, com a diferença, com outros corpos, exposto, enfim, aos afetos do mundo; Cada sociedade, cada forma de vida encontrou seu modo de lidar com esses encontros. Os

---

<sup>208</sup> ORTEGA, Francisco. Das utopias sociais às utopias corporais. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 57.

<sup>209</sup> LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e eleu: ue pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 86.

cristãos primitivos, por exemplo, conservavam e redobravam o sofrimento provocado por esses encontros.

Na modernidade, quando há uma explosão das diferenças, esse sofrimento parece ter se tornado ainda mais inevitável, ainda assim, boa parte de nossos contemporâneos optaram pelo anestesiamiento e pela insensibilidade, que se tornaram elementos largamente presentes na sua subjetivação. Mesmo algumas das vidas que tentaram resistir aos modos dominantes de produção de subjetividades, acabaram por cair nessa armadilha do anestesiamiento, da fuga do contato com essa experiência radical do tempo é a nossa modernidade. Refiro-me àqueles que nutriram a esperança da volta a um passado idealizado, como é o caso dos que aderiram à cultura *ippie*; e àqueles que, vivendo as misérias e dominações do presente, quiseram e lutaram para antecipar um futuro redimido, fundado na crença nas utopias socialistas. Essas tentativas de construir um território no futuro ou de fazer voltar um território do passado expressavam um desconforto com o presente, e não apenas com a exploração ou com a repressão, mas também e principalmente com o dilaceramento das identidades e a explosão das diferenças trazida pela modernidade. O que se buscava no passado ou no futuro era a identidade plena, cuja possibilidade a modernidade havia rechaçado. Contra um espaço descontínuo e degradado da cidade moderna, marcado pela violência, pela iminência do choque com o outro, da perda de si e do sofrimento, eles criaram uma imagem de um espaço plenamente preenchido e harmônico, onde a ausência da dominação faria nascer uma liberdade conciliadora das diferenças, capaz de sobrepor a elas uma identidade última. Contra um tempo visto como signo da morte, da evanescência, do infortúnio, do acaso e da necessidade, eles forjaram um tempo de permanência e lentidão, em que nada é provisório, pois se estaria reconciliado consigo mesmo. Essas utopias tornam-se perigosas porque visam a supressão da multiplicidade de visões de mundo pelo ideal de sociedade unida por fortes laços identitários.

Essa modernidade, da qual se tem tanto medo, destrói as fronteiras rígidas entre as identidades, joga os indivíduos em um “turbilhão de permanente desintegração e mudança<sup>210</sup>”. A cidade moderna propicia a experiência da velocidade, tal como no cinema, que Benjamin e Deleuze consideram como um emblema da modernidade, em que é cada vez mais difícil “o mergulho na reflexão e na

---

<sup>210</sup> BERMAN, Marshall. *Ouro e Que sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p 15.



memória<sup>211</sup>”, pois a velocidade das imagens torna inadequada a contemplação. A obra de arte clássica e genuína convidava a contemplação, demorada e detalhista de sua aura<sup>212</sup>. É essa aura que a imagem-movimento do cinema vai fazer voar pelos ares em frangalhos. A força de destruição desse turbilhão é tão grande que, na tentativa de escapar a elas, militantes revolucionários e *hippies* idealizaram territórios futuros e mitos do paraíso perdido, buscando reencontrar os territórios existenciais destruídos pela modernidade. É como se quisessem “parar sua velocidade vertiginosa, fechassem os olhos para não ver o filme e, com as imagens fixas, comesçassem a legendá-las<sup>213</sup>” como se quisessem se esquecer do sofrimento do presente vivendo em função de uma esperança de vida em um outro tempo. Eles conjuravam o sofrimento causado pela perda de si através de uma fuga do presente rumo a um outro tempo idealizado; fechando-se para o contato com as dores e os males de seu tempo, tornavam-se insensíveis ao sofrimento subjetivo de seus contemporâneos.

Se os *hippies* não conseguiram fazer voltar uma unidade essencial da vida, seu discurso foi um dos que contribuíram para a emergência da cultura da devoção do prazer e do anestesiamiento sensorial. Essa cultura funciona minimizando o sofrimento causado pelo estilhaçamento das identidades. O prazer e o anestesiamiento, vendidos como medicamentos subjetivos, não trazem de volta a identidade perdida, mas jogam com sua ausência irremediável; não prometem uma felicidade estável, nem uma solução definitiva dos males, na qual ninguém acreditaria mas garantem um alívio momentâneo, a ser buscado constantemente.

Os sofrimentos, dores e angústias têm, nas falas do *punk*, um lugar muito importante. O sofrimento não é encarado como algo a ser combatido, nem como um mal necessário, mas como aquilo que deve ser buscado. Não que ele seja tomado como um fim em si mesmo, mas como forma de viver e sentir a realidade de maneira radical e crítica. Imerso nessa realidade da qual fala, os *punks* não desejam um ponto de vista distanciado e absoluto; eles se expõe à essa realidade, aos encontros que ela propicia e ao seu solo árido e infértil, em que só com muito esforço é possível fazer florescer novos modos de vida. “Tudo é

---

<sup>211</sup> CAIAFA, Janice. *ovimento unk na cidade: a invasão dos bandos sub.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p 91.

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *bras escol*idas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 167-174.

<sup>213</sup> CAIAFA, Janice. *ovimento unk na cidade: a invasão dos bandos sub.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p. 91.

pensado a partir do corpo m rtir que toma para si os sofrimentos”<sup>214</sup>. E o martírio de que se fala aqui não é aquele do cristão, realizado para que se transcenda a vida mundana e seja possível estar mais próximo do martírio de Cristo; não se busca um outro mundo, apenas de uma apropriação do próprio sofrimento, não estar mais simplesmente sujeito à ele, mas, ao deixar-se afetar voluntariamente, imprimir o próprio estilo às mudanças que esse ele provoca em si. Nos textos *punks*, o sofrimento e matéria para o pensamento e aquilo que incita o indivíduo a agir, a fazer algo, mesmo que seja simplesmente falar; está escrito em um fanzine que o *punk* é:

Uma forma de colocar, explicitamente, o que sentimos e ao mesmo tempo é também nosso divertimento (...) É uma forma de aliviar-nos por dentro, de acalmar nossa agonia, de parar nossa dor interior. Pois tudo o que vemos de podre nessa sociedade, nos dói muito, e temos (que), de alguma maneira,<sup>215</sup>

O ato de escrever, de compor e tocar uma música, é tomado como uma forma de lidar com o sofrimento; não basta abrir-se para receber os afetos, é preciso que, a partir deles, se produza algo. Esse algo é uma forma olhar que talvez se possa chamar de uma “olhar *punk*”. O que eu entendo por essa e pressão é, então, uma forma “crítica” de perceber e representar aquilo que estava a sua volta. Crítica não porque seja distanciada, mas porque, pelo contrário, imersa nessa realidade da qual fala, procura vivê-la e senti-la de maneira radical. Esse olhar se diferenciaria daquele das pessoas que, estando tão habituadas a essa realidade, teriam passado a enxergá-la como natural e necessária, sendo indiferentes ao seu próprio destino. Nesse sentido, viver de maneira radical a realidade implica, para os *punks*, em perceber as conseqüências autoritárias desta; angustiar-se e sofrer com essas condições nas quais se vive, em oposição à indiferença cotidiana das pessoas; e, por fim, falar dessa realidade, como modo de denunciá-la.

É a partir dessa desnaturalização da realidade que surgem as condições para uma conversão. Esta, “provém da consciência de que o estilo de vida está completamente errado, sendo necessária uma

<sup>214</sup> LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Niet[sc]e e [eleu]e: [ue pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 86.

<sup>215</sup> ANARCO-PUNK n° 4. Curitiba: 1994.

mudança radical”<sup>216</sup>. Mas essa ruptura, proveniente desse desejo de conversão, não se dá, para os *punks*, de forma abrupta. É preciso romper, aos poucos, com os vários autoritarismos que o prendem ao estilo de vida anterior; ser um asceta, ou seja, estar sempre vigilante para consigo mesmo para perscrutar nos interstícios mais recônditos da alma mesmo o menor resquício de fascismo cotidiano que nos faz amar o poder<sup>217</sup>; fascismo que nunca deixa de ser citado, tanto pela “garotada”<sup>218</sup> do final da década de setenta, quanto pelos diversos indivíduos que aderem à alguma vertente do *punk* na década de noventa:

Estamos caminhando para a completa extinção do criticismo. (...) Estamos afogados numa ressaca ideológica, e acabamos, pelo menos muitos de nós, caçadores ávidos pelo poder. O micro-poder, que se instaura nas nossas pequenas relações de ordem política e até cultural. Fazendo com que nos igualemos, e também nossa luta revolucionária, à uma guerra íntima pelos valores criticados por nós mesmos.<sup>219</sup>

O tornar-se *punk* (entendido não enquanto identidade fixa e essencial, mas como identificação pessoal com certas práticas consideradas *punks*) pressupõe uma atividade crítica sobre si mesmo (isso desde seus primórdios, mas notadamente a partir da década de noventa). Um questionamento do que se acreditava anteriormente, de toda uma moral que estava posta como verdadeira; um cuidado consigo mesmo, um repensar de atitudes que critica toda forma de autoridade que parte do exterior e tenta se impor ao indivíduo, como se não requeresse uma reflexão sobre ela. Nesse processo, tudo que era tido, até então, como verdadeiro é relativizado e repensado. Mudam as práticas, que passam a buscar, incessantemente, a contestação das formas autoritárias de vida. Passam a ser constantes os movimentos de desterritorialização e reterritorialização, acompanhando a capacidade de apreensão e captura das máquinas abstratas e midiáticas. Em suma era um processo que produzia uma existência sempre intensa, instantânea e

<sup>216</sup> SENNETT, Richard. *Carne e pedra: corpo e cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. p. 136.

<sup>217</sup> FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não fascista. In: *Ossidê Eleu[ê]*. [http://br.geocities.com/polis\\_contemp/dossie\\_deleuze\\_textos/foucault\\_anti\\_edipo.pdf](http://br.geocities.com/polis_contemp/dossie_deleuze_textos/foucault_anti_edipo.pdf). Acesso em 20 de mar. 2007.

<sup>218</sup> MANCHETE. Nº 1318. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1977. p. 80-83.

<sup>219</sup> BLASFÊMIA nº 4. Curitiba: 1999.

mutante, fazendo conexão com outras existências e outros fluxos desejantes de novos encontros e novas desterritorializações. Nesse processo nunca terminado que é o “tornar-se *punk*”, o indivíduo vai se tornando, através de um trabalho sobre si mesmo, sujeito de uma ética. Essa ética não constitui um código normativo rígido e explícito, mas um modo de diferenciação de outros “estilos de vida”. O que está em jogo é muito mais a constituição de um sujeito de uma ética particular, um processo onde o indivíduo é levado a se relacionar consigo mesmo, refletir sobre sua conduta cotidiana e realizar um trabalho sobre ela, a fim de transformá-la segundo uma série de preceitos que lhe são exteriores. Não se trata, então, de uma simples aceitação passiva, mas de uma re-significação que vai criar uma existência singular.

Assim, “ser *punk*”, se reconhecer como sujeito de certas práticas que levam esse nome, corresponde menos a uma moral do que a uma ética<sup>220</sup> que exige um trabalho árduo sobre si mesmo. Árduo porque passa por uma crítica minuciosa de seus comportamentos e de seus hábitos não refletidos, abrindo-se para o exterior e para os riscos de perder a si mesmo, de deixar de ser o que se é. E esse trabalho de construção de si mesmo, de sua ética e de sua estética dá a vida aquilo que lhe é negado pela cultura contemporânea: sua potência de sentir o encontro com a diferença e, ao se apropriar das feridas causadas por esse encontro, perceber diferentemente o mundo, de forma crítica e ativa.

Tudo começa, portanto, com uma pergunta: isso tem mesmo que ser assim? Essa é a pergunta que o contato com o *punk* tem por objetivo provocar nos indivíduos. É ela que pretende afirmar uma negatividade; não interessa aqui definir o que é “ser *punk*” com uma descrição de características, mesmo que parcial ou provisória. Ao longo de sua existência, os gestos que de alguma forma se ligam à esse nome foram se multiplicando, as discussões sobre quem o merecia de fato também, sem que se chegasse a um acordo definitivo. A proposta aqui é que se leia o *punk* enquanto um nome que agrupa e referencia uma série de práticas as mais diversas, muitas vezes não coerentes entre si; que se veja nele o lugar de uma negatividade, isto é, da possibilidade de não ser mais o que se é, da afirmação de que é possível criar algo diferente:

---

<sup>220</sup> Entendendo, com Foucault, a moral como as práticas que respondem a códigos e interdições estabelecidos e a ética como o modo através do qual “os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda à certos critérios de estilo”. FOUCAULT, Michel. *Ética e a verdade política: ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 198-199.

Você já pensou se todas as obrigações que você cumpre são mesmo necessárias? Você já parou pra pensar sobre si mesmo, na sua existência? Você já imaginou que tudo podia ser diferente? Cada vez mais eu vejo as pessoas ignorando as possibilidades e se reduzindo a seres sem capacidade de questionamento.

A afirmação desse “poder não ser” que é consequência desse processo em que o sujeito se abre aos encontros com a diferença e com o mundo, pois sem uma abertura se permaneceria indiferente ao que se é e ao que acontece consigo mesmo, à como se é afetado negativamente pelo poder, tomando como naturais e necessários os estilos de vida vendidos por nossa cultura.

### **Comunicar algo incomunicável**

O sentimento de que sua experiência não pode ser compartilhada e compreendida, talvez seja um dos piores já vividos na modernidade. Sua velocidade vertiginosa, o ritmo da vida nas cidades contemporâneas, destruiu as condições de possibilidade para uma vivência comunitária da dor, dos sofrimentos, dos medos e mesmo de suas alegrias; cada indivíduo enfrenta sozinho as violências que lhe são infligidas por esse ambiente moderno. Vivenciamos a perda do comum. A experiência limite dessa perda é a impossibilidade confessada pelos sobreviventes dos campos de concentração de comunicar os horrores pelos quais passaram, posto que todas as suas narrativas pareciam não dar conta de compreender esses horrores.

Há, no entanto, uma dimensão mais cotidiana dessa experiência da perda do comum. Os indivíduos modernos já não tem mais suas vivências submetidas a uma ordem contínua, mas passam a “estruturar-se a partir das inúmeras interrupções’ que constituem o cotidiano”.<sup>221</sup> A ruptura e o trauma são experiências constitutivas de seus próprios modos de vida.

Como já foi dito, não é preciso esperar a década de noventa para se perceber, no discurso *punk*, a emergência de uma necessidade de falar

---

<sup>221</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *□istória□memória□literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 395 e seguintes .

a verdade crua sobre o que acontece, sobre a realidade em que se vive. Seja entre aqueles que apenas querem criar mais opções de divertimento, seja entre os que adotam uma postura mais politizada, importa, desde o final da década de setenta, falar da sua própria realidade e do modo como percebem o mundo. Mas não está em questão apenas dizer essas verdades, é preciso fazê-lo de forma a afetar o leitor ou ouvinte, tocá-lo em sua sensibilidade. Sendo assim, a verdade que se busca e se procura explicitar não é identificada com um discurso com pretensões realistas, isto é, que visasse esgotar a realidade qual fala; este último, aliás, largamente usado no jornalismo, é desacreditado pelos *punks*, que não vêem nele a garantia dessa verdade que buscam. Pelo contrário, não cessam de aparecer, desde os começos do *punk*, uma série de acusações contra a mídia, que a pretexto de apresentar à sociedade a realidade última do *punk*, estaria falseando aquilo que ele realmente é.

Dizer a verdade não implica, portanto, em uma descrição factual de uma realidade objetivada, imediatamente traduzível em texto. Mesmo sem o formular explicitamente e até mesmo, ao que parece, sem qualquer reflexão mais densa sobre isso, o discurso *punk* pressupõe uma distancia entre o vivido e a linguagem que o expressa. A realidade não se ofereceria plenamente ao texto, nem sua compreensão profunda seria possível através das formas textuais vigentes, ou, em outras palavras, a sua tradução realista não daria conta de transmitir ao leitor ou ouvinte todas as suas conseqüências, toda a dor, sofrimento, tristeza, desesperança, ódio ou, pelo contrário, alegria e paixão que provocou naquele que fala; não seria capaz de tocar e afetar sensivelmente quem com ela entre em contato.

É no uso de uma série de elementos literários que o discurso *punk* vai procurar evitar que esse sujeito que com ele entra em contato o assimile passivamente, o transforme em mera curiosidade arquivada e “museificada”.

Como esse texto já tratou, o *punk*, em seus inícios, constituiu seu próprio olhar sobre a realidade a partir da idéia de que esta era decadente, de que nela as possibilidades de liberdade estariam a cada dia menores. A escrita *punk* precisa expressar essa realidade de modo a chocar o leitor para que se esse acorde do sono em que se encontra e que não lhe permitiria ver essa decadência e os efeitos que ela provocava em sua vida.

O modelo da informação jornalística parece, no entanto, insuficiente, para tal empreendimento. Uma narração que se pretenda objetiva, neutra, que noticie uma série enorme de acontecimentos a

partir de um pretenso distanciamento e que, além disso, separe radicalmente esses acontecimentos um dos outros, não seria capaz de expressar o “inferno” em que se vive. Ela, tentando ser extremamente realista, priva o leitor de um contato, mesmo que limitado, com a vivência de outras pessoas reais que experimentavam essa realidade. Funciona tornando o leitor das notícias diárias extremamente bem informado à respeito do que acontece no mundo, mas não é capaz de entender como as pessoas que o cercam experimentam esses acontecimentos, ele tem uma visão estetizante e impessoal destes. As estatísticas sobre o desemprego e sobre a violência não o ajudam a compreender como outras pessoas vivenciam essas experiências; tampouco as breves notas sobre esse ou aquele evento, sobre o que o presidente da república pensa do desemprego ou sobre os casos diários de violência dariam alguma dimensão sobre o modo como ela é sentida nos corpos que à eles estão submetidos.

Desse modo, é preciso abrir mão da pretensão de objetividade em favor de um uso da linguagem que permita trazer a tona uma realidade que choque, que atire a verdade na cara do leitor e que, além disso, seja ela mesma uma parte dessa realidade infernal e caótica, uma forma de luta contra o poder que nela funciona.

Nascer para liberdade  
 E crescer para morrer  
 Crucificados pelo sistema  
 Morrer sem esquecer  
 O povo que ficou  
 Crucificados pelo sistema<sup>222</sup>

Manipulando os signos da destruição, usam o exagero para falar da falta de perspectivas em suas vidas. A uso da palavra “morte” aqui tem a função de expressar uma vida em que apenas se sobrevive, uma vida que foi reduzida a algumas funções necessárias à perpetuação do “sistema”. Trabalha-se quando se consegue um emprego; em casa o lazer se resume ao ato de assistir televisão; também há um tempo que é dedicado ao cuidado com o corpo, ou antes, com o culto ao corpo ideal; no final de semana, a os momentos de descontração estão limitados à lugares pré-estabelecidos; há ainda a necessidade de usar o tempo livre para se aprimorar em relação ao trabalho, posto que o mundo contemporâneo é pautado na competição. A vida dos homens e mulheres

---

<sup>222</sup> RATOS DE PORÃO. □ *rucificados pelo sistema*. Crucificados pelo sistema. 1983.

contemporâneos aparece, nas falas dos *punks*, como uma série de automatismos que fazem deles uma espécie de zumbis, para os quais a vida já não tem mais perspectivas.

E é a morte como signo de uma vida que carece de sentido e sem perspectivas que aparece na letra. Ela fala de uma realidade que os “crucifica” e para a qual não parecem propor saídas ou alternativas. Eles se designam como vítimas de uma determinada situação pela qual eles não seriam responsáveis, que existe antes deles e independentemente de sua vontade, que é, em suma, muito maior do que eles. Também não reivindicam nada, não pedem por nenhum direito, nem mesmo pedem que lhes deixem em paz; apenas fazem uma constatação rápida de uma determinada situação e... a música acaba. O som *punk* não termina com uma desaceleração gradual, mas com um corte abrupto. As letras parecem seguir o mesmo caminho.

Eles parecem levar a sério a constatação dos Sex Pistols de que não há futuro. Parecem mesmo querer sugerir que não há mais nada a fazer e, no entanto, fazem muitas coisas: Compõe músicas, fanzines, protestam nas ruas, constroem o próprio visual, arranjam espaços onde tocar e se encontrar, modos de distribuir sua música, etc. Se dizem vítimas, mas ao invés de chorar e reclamar aquilo que lhes seria de direito, eles preferem denunciar o que acontece em suas vidas nos “buracos suburbanos”. É que sua ação, seus gestos, sua escrita, não tem um objetivo transcendente, isto é, que estaria para além do efeito imediato que a performance deveria provocar. E o que esses sujeitos pretendem com tal uso da linguagem é mostrar a sua angústia com essa situação de vítimas, com essa experiência traumática, porém cotidiana do sofrimento do “fraco” diante do poder.

Um outro documento pode deixar mais claro o que gostaria de dizer aqui:

Nós, os *punks*, estamos movimentando a periferia que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal a dançar (...). Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo crise lá fora, por que não foi ele quem a fez, nos também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes e ele não (...) Nós, os



*punks*, somos uma nova fase da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém a idéias de falsa liberdade (...) Procuramos algo que a MPB já não tem mais (...) Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tomar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer<sup>223</sup>.

Trata-se de um trecho do primeiro (e talvez o único amplamente conhecido) Manifesto *□unk*, escrito em 1981, por Clemente, vocalista dos Inocentes, uma das figuras mais articuladas ligadas ao *punk* de então, publicado na revista *Galery Around*, como resposta à uma série de ataques da mídia ao *punk*. O texto é carregado de bom humor, com muitas frases de efeito que, como admite o próprio escritor, foram criadas em momentos de embriaguez e recebidas com muitas risadas. No entanto, esse bom humor não deve ser lido como algo que anule a seriedade do documento, mas como parte constitutiva dela. Nesse sentido, o manifesto tem a função de legitimar e dar uma certa coerência ao discurso *punk*, mesmo sem recair na seriedade de uma militância politizante. O *punk* é colocado em contexto com o qual estaria em tensão. Contra a imagem de um movimento cheio de estrangeirismos, Clemente deixa ver que ele não era pensado assim por aqueles que com ele se identificam. Estes últimos, na verdade, o viam como uma resposta ao que acontecia no país, à censura da ditadura militar, à “crise”, à corrupção, à falta de alternativas, à hipocrisia, ao moralismo e, como fica claro, à alienação do que seria até então a música popular brasileira, com a qual o *punk* deveria romper, ao mesmo tempo que renovar.

A linguagem exagerada e cheia de palavras de efeito, que chega a brincar e ridicularizar à idéia de uma “revolução *punk*”, é um gesto que se quer espetacular, tanto para chamar a atenção para si, quanto para contestar ironicamente a linguagem, também ela espetacular, da mídia

---

<sup>223</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *□ias de Luta: o Rock e o Brasil dos Anos 80*. São Paulo: DBA, 2002. *Apud*. DIAS, Edson João Liberato. “*Nem foi tempo perdido...*”: Rock nacional e imaginário social na década de 1980. Monografia apresentada à disciplina de Orientação Monográfica do curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná. p 40.

de massas, que não cessava de produzir uma série de preconceitos sobre o *punk*.

Diante de uma tão narrada angústia provocada pela situação contemporânea, onde há uma tomada cada vez mais totalizante da vida pelo poder, surge a necessidade de articular alguma forma de resistência que procure liberar a vida, ainda que provisória e limitadamente, desse poder. E ela aparece de duas maneiras: através da expressão de testemunho de uma sensibilidade e através de uma criação artística.

O testemunho é “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também e com um sentido muito mais trágico a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverosimilhança”<sup>224</sup>.

A escrita funciona como testemunho não somente de uma realidade descrita no texto, nem de uma experiência vivida nessa realidade, mas das condições em que essa ela foi possível. Experiência de dor, sofrimento, angústia e, ao mesmo tempo, de raiva, ódio e luta. Para além de representar uma subjetividade essa escrita expressa uma sensibilidade, narra uma angústia daqueles que sofrem, em todas as esferas da vida, com uma violência que “aparece de forma fugidia, pretendendo assim escapar a qualquer nomeação”<sup>225</sup>. Uma violência cotidiana, mais afetiva do que física, manifesta em um controle e em um condicionamento cada vez mais totalizante e eficaz em sua pretensão de domesticar as intensidades:

Toda forma de expressão, nessa sociedade mantida pela mentira é vista como loucura, algo a ser ridicularizado. Não sou louco, apenas consigo ver e sentir as desumanidades dessa vida. Louco são os mentirosos dessa sociedade, c/ seus condicionamentos, seus vícios burgueses sociais, seus machismos e moralismos... dogmatismos.<sup>226</sup>

<sup>224</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História e memória da literatura – o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 42.

<sup>225</sup> GRUNER, Clóvis. O espetáculo do horror: memória da loucura, testemunhos da clausura em “Diário do hospício” e “Cemitério dos vivos”. In GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio (Orgs.). *Nas tramas da ficção: História, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 122.

<sup>226</sup> A DISCÓRDIA. Curitiba, s/d.

Narrar a angústia de, não apenas ter sua vida condicionada, mas também seu discurso desvalorizado, parece então ser condição sem a qual não seria possível contornar essa situação. A violência deve ser nomeada e denunciada, e esta é uma das diversas séries de temas presentes nos fanzines. Essas escritas denunciam um poder que funciona através de um anestesiamiento massivo e relatam a experiência de um embate travado contra esse poder, do despertar de uma sensibilidade e da abertura para os afetos vindos de fora que esse despertar propicia. Essa abertura traria então uma certa angústia e sofrimento, pois a partir de então se receberia, sem proteções, os golpes dessa violência. É esse choque que seria preciso narrar. Por isso as falas sobre a angústia, sobre a necessidade de atentar para controle exercido pela mídia, sobre o “poder dentro da maioria das rádios e programas de televisão<sup>227</sup>”, sobre os protestos de rua, as experiências de convivência libertária, a música, etc. Seria preciso não simplesmente falar dessa violência, mas de seus efeitos e das lutas que se trava contra ela. Ao nomeá-la, essa escrita daria então um testemunho de seu absurdo, alargando o espaço do possível, abrindo a possibilidade para que outras vozes se insurjam, outros corpos se rebelem. Mas esse testemunho é também criação, uma vez que, se a linguagem não é nunca transparente e a violência, em todo o seu significado, nas marcas que escreve nos corpos, nas singularidades que produz, é inenarrável. Cria-se uma linguagem que, no intuito de, como disse Af a, “comunicar algo incomunicável”, algo que se pode sentir em seus próprios ossos e que só pode ser experimentado nesses ossos, dá sentido a acontecimentos que de outra forma passariam despercebidos. “Dar sentido através dos nomes aos acontecimentos sem memória é (...) construir linguagens de resistência. Dar nome é trazer a existência o destino individual das vítimas”<sup>228</sup>. E construir linguagens da resistência implica não apenas em descrever aquilo que se sente, mas usar a própria forma (no sentido literário do termo) do texto, dialogando com outros “mundos”, para e press -lo:

Talvez o *punk* esteja limitado demais em sua forma, no modo como contesta, nas possibilidades revolucionárias que cria e aceita para si. A linguagem provavelmente é uma barreira, por ficarmos tão preocupados em

---

<sup>227</sup> CHOICES OF HEARTH n°1, Curitiba, s/d.

<sup>228</sup> VILELA, Eugenia. Corpos inabitáveis. Errância, filosofia e memória. In.: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *□abitantes de □abel: polílicas e poílicas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 248.

sermos compreendidos deixamos de nos aprofundar. A necessidade de agradar talvez atrapalhe também. Quem sabe seja necessária uma viagem por mundos (submundos) e pensamentos fora do *hardcore/punk*, para conhecermos coisas novas, aprimorarmos a crítica, confrontarmos as idéias e fazer do *punk* uma ameaça real.<sup>229</sup>

Nesse sentido não só os conteúdos, mas o próprio ato da escrita e o modo como se escreve são constantemente problematizados nos textos. A preocupação com o “ser entendido”, com a mera comunicação, pode dificultar, desse modo, a transmissão ao leitor da profundidade do que se pretende expressar. Assim, era necessária uma reflexão sobre o modo como se está escrevendo e, conseqüentemente, um trabalho sobre essa escrita, visando torná-la mais eficaz na expressão do modo como se é afetado pelo mundo.

O fanzine é uma produção que ocupa uma posição singular entre as formas pelas quais o *punk* se manifesta; não se trata mais apenas da embriaguez e a catarse das bebedeiras, das aparições públicas e dos shows, do choque que sua aparência provoca nas pessoas; se estas práticas rompiam com a rotina sufocante e, ao mesmo tempo, contestavam as formas de excitação passiva das sociedades contemporâneas, inventando outras formas de sociabilidade e outras maneiras de viver o tempo através dos excessos e das paixões vividos no próprio corpo, o fanzine é, por outro lado, o ato de dar sentido a um sentimento, uma atitude sóbria, racional e reflexiva de criar significados a partir de uma “e plosão” uma e plosão que agora aparece como aquilo que deve ser trabalhado em si e não mais como objetivo da ação:

Fazer um zine, pra mim, começa com esse sentimento de explosão. Começa com a necessidade de espalhar idéias e do pensamento de que é preciso fazer mais. Um dia abri os olhos e a luz me feriu por dentro. Desde então não tem sido fácil dormir, todas as noites. Fazer um zine não deixa minhas noites mais tranqüilas, pelo contrário, isso aumenta a intensidade da luz que me atinge e me afasta da paz que eu mesmo proclamo. Reconhecer que as coisas não estão

---

<sup>229</sup> VIDA SIMPLES n°2. Curitiba, 2000.

bem e tomar uma posição contra a correnteza é *tornar sua própria existência uma guerra.*<sup>230</sup>

A escrita do fanzine é, portanto, uma tentativa de refletir sobre aquilo que acontece consigo mesmo, com a própria experiência. A partir de um “sentimento de explosão” o indivíduo põe-se a escrever para refletir sobre esse mesmo sentimento, assim como sobre aquilo que o provocou. Mas o que é isso que provoca essa explosão? São angústias e inquietações causadas pela vida, pelo mundo em que se vive “Você já parou pra pensar no mundo em que você vive? A maneira como você e as pessoas ao seu redor se comportam?”<sup>231</sup>. Ele se pergunta sobre as próprias formas de vida, sobre o poder que permeia as relações consigo mesmo e com os outros. É contra esse poder que deve ser levada a cabo uma guerra.

Seria, desse modo, o fanzine uma expressão dessa guerra? Não se pode reduzi-lo a isso, ele é, sobretudo, uma das armas com as quais se luta. E isso de várias maneiras. Em primeiro lugar, a reflexão sobre as formas de vida de nossa atualidade, seja na forma de narração de experiências pessoais ou não, funciona como um modo de transformar em acontecimento, em contingência, tudo isso que nos acostumamos a viver como necessidade.

Você já pensou se todas as obrigações que você cumpre são mesmo necessárias? Você já parou pra pensar sobre si mesmo, na sua existência? Você já imaginou que tudo podia ser diferente? Cada vez mais eu vejo as pessoas ignorando as possibilidades e se reduzindo a seres sem capacidade de questionamento.

A necessidade de escrever surge quando já não se suporta mais essa situação em que os modos de vida atuais, que nossas práticas cotidianas e o os usos da linguagem, são pensados como se fossem os únicos possíveis. Nem sempre, no entanto, quem escreve, tem absoluta certeza do motivo pelo qual o faz “Eu não sei bem porque eu estou escrevendo esse texto... eu acho que é uma espécie de desabafo”<sup>232</sup>. As vezes, a única coisa de que se tem absoluta certeza quando se escreve é de que é preciso desabafar, dizer ao máximo de pessoas possível aquilo

<sup>230</sup> STRAIGHT AHEAD. Curitiba, 1998. Grifos meus.

<sup>231</sup> STRAIGHT AHEAD. Curitiba, 1998.

<sup>232</sup> NEW DIRECTION: HARDCORE ZINE n°2. Curitiba: 1998.

que se sente; que é preciso expressar o seu descontentamento com sociedade, com o *punk*, consigo mesmo; falar de como se lida com ele e o que se sente nessa situação; falar, enfim, sobre o que fazer a partir dele:

Temos que considerar todas as coisas que fizemos, que realizamos, como conduzimos nossos relacionamentos. Pensar nisso tudo vale a pena. Ultimamente tenho parado pra pensar em um monte de coisas. Algo aconteceu que me fez reavaliar minhas idéias. O que eu quero dizer é que estava decepcionado (...), amargo, cansado. (...) Muitas coisas doem, muitas coisas machucam, e cabe a nós mesmos nos curar. Não desistir. Não desesperar. Ninguém mais fará isso por você. Ninguém se importa. Ninguém dá a mínima.<sup>233</sup>

A linguagem intensa, porém sóbria expressa uma diversidade de sentimentos: um sofrimento que decepciona e que pode deixar marcas (a amargura e o cansaço , que faz sentir a vertigem do “desespero”, da falta de referências, da perda de um mundo que ainda estava baseado em uma idéia de confiança e na segurança que ela traz. A partir da abertura para os afetos do exterior, da dor causada pelas perdas e feridas provocadas por esse encontro, é preciso parar para pensar e reavaliar o que está se fazendo de si mesmo. O sentimento de desespero deve ser convertido em trabalho sobre si, visando preparar-se para os combates diários em um mundo que já não é mais seguro.

É nesse sentido, portanto, que deve se entender a guerra. É em nome desse descontentamento e contra todas essas situações que o combate diário deve ser travado. Pois trata-se de uma “sociedade em que apenas sobrevivemos”. E se a noção de “sobrevivência” é recorrente nos fanzines e nas letras de músicas é ela diz respeito à essa crítica das necessidades, que é comum a grande maioria das experiências *punks*. Ela é um dos elementos que caracteriza a guerra na qual se vive. Pois se nela trata-se de preservar apenas a vida biológica das ameaças que lhe cercam, também na situação contemporânea os *punks* identificam o imperativo de sobreviver não importa à qual custo. Todas as perspectivas e possibilidades de existência teriam sido reduzidas à um

---

<sup>233</sup> APOCALYPSE WOW n°4. Curitiba: 1998.

mínimo, e nada mais restaria senão àquela vida besta já comentada antes. Dessa sociedade não cabe esperar nada, pois “ninguém d a mínima”, é preciso criar novas armas contra ela. Armas que possam reverter seu funcionamento. O fanzine é uma delas, uma tentativa de mostrar, tanto em sua simples existência (é possível criar outras formas de expressão), quanto em seus conteúdos, da narrativa de sua própria experiência, que é possível viver diferentemente. Assim, trata-se nessa narrativa de constituir-se como exemplo para os outros, não porque suas atitudes deveriam ser imitadas, mas porque elas deveriam suscitar o desejo de uma experiência radical análoga.

Nessa guerra é preciso lutar contra os h bits “consumistas” que a sociedade contemporânea sacraliza. E quando eles falam em consumo, não se trata apenas de objetos, mas de gestos, práticas e modos de vida. Dizem que é preciso quebrar “os vícios da sociedade que ainda nos resta<sup>234</sup>”. É para ajudar nesse trabalho de destruição daquilo que é este de nocivo em si mesmo que o fanzine serve. Ajudar na medida em que incita o leitor a parar e pensar, a buscar em si mesmo esses vícios que possui e nem sempre percebe, e o faz, antes de tudo, narrando as próprias experiências de subjetivação, ou antes, de dessubjetivação, de eliminação desse mal que habita dentro de si. Ela se insere no próprio combate travado na guerra.

E se essa narrativa de si é necessária, se falar sobre a situação de combate cotidiano e sobre a forma como se age dentro dela é tão importante, era preciso também fazer da guerra um *tropos* de linguagem, uma forma de narrar, para além da simples comunicação de um conteúdo:

Eu QUERO que o AW choque as pessoas. As pessoas não serão acordadas através de palavras bonitas e rebuscadas. ELAS PRECISAM SER ACORDADAS COM UM BALDE DE ÁGUA FRIA! É o que eu penso pelo menos. Se o meu zine não servir para chocar, irritar, levantar discussões e levar pessoas a repensar opiniões... então eu acho que ele não serve para nada.<sup>235</sup>

A estética espetacular que predomina nas experiências *punks* até o começo da década de oitenta, que tinha o efeito sensorial do choque

---

<sup>234</sup> INFO-PUNK Nº2 COLETIVO DO SQUATT KAAZAA. Curitiba, 1995.

<sup>235</sup> APOCALYPSE WOW nº4. Curitiba: 1998.

como objetivo principal, é transformada ao longo dessa década em algo que, se ainda deveria chocar, não tinha esse dever como objetivo principal. O choque teria apenas o efeito do “balde de gua fria” que o desperte do sono sensorial que impede de ver as misérias do mundo. Depois de chocado o leitor deveria ser levado a repensar suas opiniões e colocá-las em dúvida. Seria preciso, então, um texto que fosse uma arma de guerra, figura de linguagem muito usada nos fanzines “Nossa união deveria ser uma de nossas grandes e fortes armas, mas nossa arrogância e ignorância porque não não nos permite ser fortes...”<sup>236</sup>). E era a forma literária, tanto quanto o conteúdo do texto (vale lembrar que, como será abordado posteriormente, a argumentação ganha muita importância nessa nova estética da escrita *punk*), que tinha a função de transformá-lo nessa arma.

A literatura *punk* pressupõe sempre uma angústia e um sofrimento que atinge a existência daquele que escreve, de sua comunidade, algo contra o qual é preciso lutar. O que se testemunha é justamente essas relações na qual se é atingido por esses afetos tristes e o embate contra eles, a luta constante que é necessário travar contra si mesmo contra sua preguiça, para continuar escrevendo, para não sucumbir ao desejo desse poder que quer controlar todas as esferas da vida. Não basta que simplesmente se escreva aquilo que foi previamente pensado, é necessário pensar em como escrever, nos efeitos que se quer produzir no leitor, nas formas menos autoritárias de falar da própria experiência e das próprias idéias. Deixo essa discussão com um fragmento que registra, no mesmo instante de seu acontecimento, essa dificuldade que pesa sobre o escrevendo quando se entrega a sua atividade narrativa:

Estou sentado há alguns minutos, coloquei uma música positiva e empolgante, arrumei o micro e fiquei olhando para a tela, procurando alguma coisa pra fazer. Eu decidi que vou fazer este zine e gostaria que fosse até a metade de março. Mas entre querer alguma coisa e tê-la pronta existe um caminho que requer algum esforço e muitas vezes não seguimos . Isto tem acontecido frequentemente, eu acho. (...) e tudo o que pensamos parece perfeito, divertido, empolgante enquanto está em nossas cabeças. É certamente

---

<sup>236</sup> XMASSIVE ATTACKX: STRAIGHTEDGEPESSOALPOLÍTICO nº1. Curitiba: 2000.



aquilo que devemos fazer, mas dá muito trabalho (...) nós não temos feito metade das coisas que poderíamos/deveríamos/gostaríamos. Então, nós estamos bem? Eu não sei.<sup>237</sup>

## Dizer a verdade

*“e tudo está errado por aí e nós estamos convencidos disso — uma postura punk para nos salvar do abismo tem razão de ser. A receita — ingênua — mas faz sentido. Os garotos dizem as coisas com franqueza selvagem. A arte deles aplica-se pelas circunstâncias.*

Carlos Drummond de Andrade

Quando Drummond escreve a crônica “João Brandão adere ao punk” ele descreve e significa as práticas punks de finais da década de setenta e inícios da década de oitenta. Ele fala das roupas pretas e rasgadas, dos gestos, dos maus cantores, compositores e escritores que eram os punks, de sua atitude diante da vida, da transgressão das normas. Fala de todas essas coisas como se elas metaforizassem a realidade, a refletissem de forma contestada e invertida: se a situação estava preta, suas roupas são pretas também; se ela está detestável, seus versos também o são; se o inferno está aí, um pouco por toda a parte, sua música também é infernal.

Em certo momento da crônica Drummond põe na boca do intelectual João Brandão as frases que servem de epígrafe à essa parte de meu texto. Nelas ele diz que a arte dos garotos (os punks “aplica-se pelas circunstâncias”, que ela responde a dura realidade com uma franqueza selvagem. Uma receita ingênua que estaria em oposição ao costume de amenizar a situação com palavras, tentando, desse modo, minimizar os seus efeitos.

No Brasil, assim como em outras partes do planeta, o surgimento e desenvolvimento do punk é fortemente marcado por uma vontade de dizer a verdade sobre o que está acontecendo, de expor os males do

---

<sup>237</sup> VIDA SIMPLES s/n. Curitiba: s/d.

mundo com franqueza, com sinceridade. E eles metaforizam a realidade não apenas no seus gestos, mas também no conteúdo das letras de músicas e fanzines, como já foi dito quando da análise sobre os recursos literários utilizados pelo *punk* em suas letras.

Quando passa a valorizar, de forma reflexiva, a estetização da própria existência, isto é, quando passam a adotar um cuidado de si reflexivo para se tornarem sujeitos de uma determinada ética, os *punks* (ou o que nessa época seriam muitas de suas vertentes), mantêm essa necessidade de dizer a verdade.

Mas se antes era preciso dizer e mostrar a verdade com e no próprio corpo, como escândalo que deveria chocar os espectadores, agora a franqueza e a sinceridade ficam, na maior parte dos momentos, restrita aos fanzines, seus textos e imagens, assim como as letras das músicas. E se em ambos os momentos os *punks* usam recursos literários e estilísticos como a metáfora e a ironia; se em ambos os momentos eles faziam com que esses recursos funcionassem como ferramentas para expressar o modo como se sentiam, tanto quanto os afetos do mundo sobre seus corpos, agora o discurso que fala da vida como guerra e se esforça por travar combates nessa guerra, o faz usando uma linguagem mais trabalhada e amenizada, esvaziada de suas imagens chocantes. Ela tem a função, dessa vez, de fazer pensar sobre a urgência de realizar um trabalho mais elaborado a partir de uma “necessidade” de falar dos próprios sentimentos.

As transformações na escrita são claras: desaparecem as expressões que pretendiam chocar o leitor através do exagero, passa-se a temer com mais intensidade que ele leia o texto como pura retórica. Não se encontram mais met foras como “crucificados” ou “vítimas do sistema”, saem de cena seus inimigos vagos e abstratos como o “sistema” ou a “sociedade” ou muito gerais, como o Estado ou o “governo” e entra o poder que se exerce nas relações do cotidiano, na própria subjetividade. Parte dos fanzines também ameniza a utilização da imagem que, nesses casos, já não aparece mais como puro caos que tem a intenção de chocar o destinatário, mas como signos que devem permitir que este último estabeleça uma relação reflexiva com as imagens, ainda que sua estética esteja longe de ser conservadora ou mesmo perfeitamente legível e funcional.

É preciso falar da própria sensibilidade, porque é através dela que o *punk* consegue “perceber” uma realidade que os outros não conseguiriam ver (essa que é uma guerra) porque estariam anestesiados, uma vez que mergulhados nos valores estabelecidos, que passam a

considerar como necessários. E é preciso falar, também, porque o encontro com essa realidade, a coragem de encará-la de frente, fere e provoca dor e sofrimento, desperta a angústia o ódio e a raiva.

Há, portanto, a necessidade de pensar e trabalhar ética e esteticamente o modo como se é afetado pelos encontros com o exterior para que, mais que chocadas, as pessoas que entram em contato com os fanzines sejam incitadas a “parar e pensar” a respeito de sua identidade, sua organização atual, e se é possível pensar e agir diferentemente. Tudo isso para que não se corra o risco de provocar paixões tristes<sup>238</sup> nos outros ou deixar que elas dominem a si mesmo; para aumentar a potência de agir, a de si e a dos outros, aumentando também, desse modo, a liberdade, a possibilidade de criação de outras formas de vida.

A verdade é, portanto, em primeiro lugar, o modo como se recebe os afetos do exterior, a sensibilidade diante deles. Dizer a verdade não é simplesmente denunciar o que acontece no mundo, mas usar a linguagem, trabalhá-la, para que ela seja capaz de mostrar ao leitor como se é afetado por esses acontecimentos. É como se o fato de sentir diferentemente fosse inseparável de uma tarefa ética de expressar essa forma de sentir, de oferecer à outros a narrativa de sua experiência como um exemplo que poderia ser apropriado ou, de outro modo, como algo que suscite naquele que lê o desejo de experimentar vivências análogas, que sejam tão radicais em sua abertura ao choque com a “realidade” quanto elas.

Mas a injunção a dizer a verdade assume também outra forma, que talvez só seja possível entender remetendo-a a percepção, pelos *punks*, de um determinado funcionamento do poder nas sociedades contemporâneas, entendido não mais como algo restrito à política partidária, mas que funciona também tornando autoritárias as relações cotidianas. É partindo desse ponto que a reflexão sobre os modos de ser *punk*, sobre quais são as melhores formas de proceder para atingir um determinado fim, sobre as formas não autoritárias de sociabilidade é serem entendidas. É que essas reflexões funcionam como forma de problematizar constantemente o modo de vida no interior do próprio *punk*, de modo a traçar linhas de fuga nas malhas de um poder molecular que funciona capturando tudo aquilo que se torna estático.

---

<sup>238</sup> A tristeza, entendida a partir da leitura que Deleuze faz de Espinosa, não é algo vago, é o afeto enquanto ele implica a diminuição da potência de agir. A existência implica em uma variação em nossa potência de agir, tudo aquilo que nos atinge e compõem com nosso organismo uma unidade constitui um bom encontro; se, por outro lado, aquilo com que nos deparamos nos paralisa e deixa impotentes para agir, então dizemos que se trata de uma paixão triste. DELEUZE, Gilles. *□spinoso: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

O ponto mais importante de uma ética *punk* é, desse modo, o questionamento do próprio modo de vida, de seu próprio ser. É a partir dessa pergunta que é possível pensar em inventar novas formas de viver, novas práticas (faça você mesmo) que rompem com o automatismo imposto por uma sociedade que faz crer em necessidades inelutáveis:

Você já pensou se todas as obrigações que você cumpre são mesmo necessárias? Você já parou pra pensar sobre si mesmo, na sua existência? Você já imaginou que tudo podia ser diferente? Cada vez mais eu vejo as pessoas ignorando as possibilidades e se reduzindo a seres sem capacidade de questionamento.

Os modos de pensar que orientam nossas práticas cotidianas são incessantemente problematizados na escrita *punk*. Não é raro encontrar esse modo de escrever em que se questiona o leitor sobre o que ele está fazendo de si mesmo, se suas condutas são as únicas possíveis, se são realmente necessárias e inevitáveis, sobre que caminho se está seguindo, a que essa ou aquela atitude está levando e, principalmente, o que essas práticas e modos de pensar implicam, que jogos de poder se escondem por trás deles sem que se perceba ou reflita sobre isso. Essa ausência de reflexão é tomada como a forma mais fácil de passar a agir da “maneira errada<sup>239</sup>”. Em suma, pensa-se o próprio pensamento para ultrapassá-lo, para liberá-lo da necessidade, para poder decidir sobre o que fazer de si mesmo, criar possibilidades de existência<sup>240</sup>.

A verdade se constitui então como crítica, que não se dirige somente às práticas localizadas fora do *punk*, mas também à sua própria atualidade, ao que acontece nessa atualidade. Ela pode se destinar àqueles que acreditam ser “revolucionários”, aos “tipos heréticos” que pensam o *punk* como uma forma de mudança mais ampla; se destina também aos que se formam grupos e se fecham dentro deles, transformando sua ética em moral, fazendo do *punk* (ou qualquer uma de suas vertentes) o que alguns deles chamariam de uma espécie de religião, com princípios rígidos dos quais seus membros não devem se desviar; e, por fim, aos que reproduzem no *punk* as atitudes autoritárias que existem fora dele e que nele não deveriam se reproduzir. É que se crê que eles acabam por se esquecer do presente e das questões urgentes

---

<sup>239</sup> CALAMARI. Curitiba, 1999.

<sup>240</sup> STRAIGHT AHEAD. Curitiba, 1998.

que se colocam no cotidiano, do que Deleuze chamaria de “devir revolucionário das pessoas”, ou seja, a capacidade que os sujeitos têm de transformarem a si mesmos, suas relações e seu meio mais próximo através do investimento em novas formas de sociabilidade e convivência. Essas pessoas acabariam, então, reproduzindo as atitudes autoritárias que criticavam e fechando o *punk* a tudo que viesse de fora, mas também deixando sua atitude ser capturada pela rede de um poder que atuava capturando e adestrando o que se pretende subversivo.

Muitas pessoas se camuflam atrás do movimento *punk*, tentando mostrar falsos ideais. Essa história é dedicada à elas. Que peguem seus preconceitos e enfiem nos seus cúis.<sup>241</sup>

Se tornar-se *punk* pressupunha uma transformação de si, um questionamento daquilo que se acreditava anteriormente, nada mais contraditório do que afirmar-se *punk* e, ainda assim, continuar praticando gestos preconceituosos e autoritários que deveriam combater:

Ficamos indignadas quando alguns seres imbecis que empunham faixas em manifestações contra o sexismo/machismo, e no seu cotidiano se contradizem tomando atitudes nas quais dizem “combater”. Até mesmo quando criticamos essas atitudes somos vistas como autoritárias, e chegam a acreditar que temos “ciúmes” ou qualquer coisas do tipo.<sup>242</sup>

O feminismo, cronologicamente muito anterior ao *punk*, adquire um espaço dentro dele e se torna também uma de suas vertentes, assim como um dos responsáveis pela criação dessa cultura crítica de si que implica na injunção de dizer a verdade. Nesse caso, trata-se da crítica ao machismo. A intensidade e as palavras indignadas da escrevente remetem à idéia de um alerta, que se dirige a todos que tenham alguma ligação com o *punk*, para que prestassem atenção à suas próprias práticas e percebessem o quão contraditório pode ser aderir ao *et os punk* sem repensar suas atitudes. A verdade deveria ser atirada na cara do leitor. Ainda assim, não está mais em jogo aqui aquela retórica do

---

<sup>241</sup> CONVULSÃO SOCIAL n°1. Curitiba,

<sup>242</sup> ECO SUBVERSÃO n°1. Curitiba,

exagero analisada anteriormente, mas uma verdade pela qual se argumenta. A lógica de uma linguagem espetacular é deixada em segundo plano e emerge outra, que prioriza o debate.

Seguindo ainda o mesmo raciocínio de que a adesão ao *punk* deveria implicar em um repensar e em uma completa transformação de si, a crítica pode ter outros alvos. Essas pessoas que, como foi dito acima, “se camuflam atrás do *punk*” são aqueles que aderem ao *punk* sem essa preocupação em repensar as próprias condutas, mas recolhendo dele somente aquilo que seria o mais superficial: sua imagem estereotipada. Os “verdadeiros” ideais seriam aqueles em quem se reflete a reflexão e a transformação de si. É preciso mudar o próprio modo de ser, talvez não tanto em função do *punk*, mas a partir da experiência que ele propicia. Não se trata, portanto, de uma utopia a ser realizado em um futuro, mas dos critérios éticos ligados ao *punk*, que devem ser atualizados nas vidas que se dispõem à essa adesão.

Por fim, cito um outro exemplo, que pode ajudar a compreender melhor o problema da verdade e da sinceridade no *punk*:

O hardcore se encontra “fraco”. É que existem bandas (...) que parecem ter esquecido totalmente as coisas boas e voltam a quererem ser estrelas, são modistas e conformistas. (...) Aparece cada coisa imbecil, repetitiva, chata. (...) Uma coisa é se divertir com algo que nos faz bem, nos faz feliz de verdade porque gostamos e outra é tentar se divertir com algo (...) porque está na moda. (...) Vejo pessoas do meio hardcore lotadas de preconceito, fazendo pouco caso de tudo, (...) achando que é melhor que outros<sup>243</sup>.

Se reitera essa crítica da adesão impulsiva ao *punk* (nesse caso, o *hardcore*, enquanto uma forma de agir “repetitiva e chata”, posto que limitada a reproduzir aquilo que já existe no próprio *punk*. O caráter pouco criativo e repetitivo da música seria, também ele, produto de um impulso pouco refletido, o que esvaziaria o sentido do gesto copiado. A repetição aqui não seria, desse modo, diferente da captura dos signos *punks* pelo mercado, uma vez que ela tira dele seu potencial subversivo, museifica a música, que passa a ser um signo inofensivo. E talvez essa crítica trata daquilo que é mais urgente: abrir a possibilidade para novas

---

<sup>243</sup> ULTIMO BRINQUEDO nº2. Curitiba s/d

formas de pensar e agir. Se apenas limita-se a copiar o que já existe, um gesto não pode dar conta de responder à essa demanda, já que ele não poderia fazer mais que reiterar o estado atual de coisas. Não ser repetitivo, nesse caso, não se limita à idéia de criar algo completamente novo, mas diz respeito, principalmente, a capacidade de manipular os signos de modo a mostrar sua própria contingência, sua não necessidade. O gesto copiado e, portanto, esvaziado de sentido, bloquearia as possibilidades criativas para as quais o *punk* deveria apontar.

As imagens também tem essa função de trazer a tona verdades não óbvias. E se a crítica na cena *hardcore* tem como objeto o consumismo e os hábitos da classe média, então a política e externa e o modo de vida dominante na cultura norte-americana, os maiores promotores desses hábitos, são maciçamente alvejados.

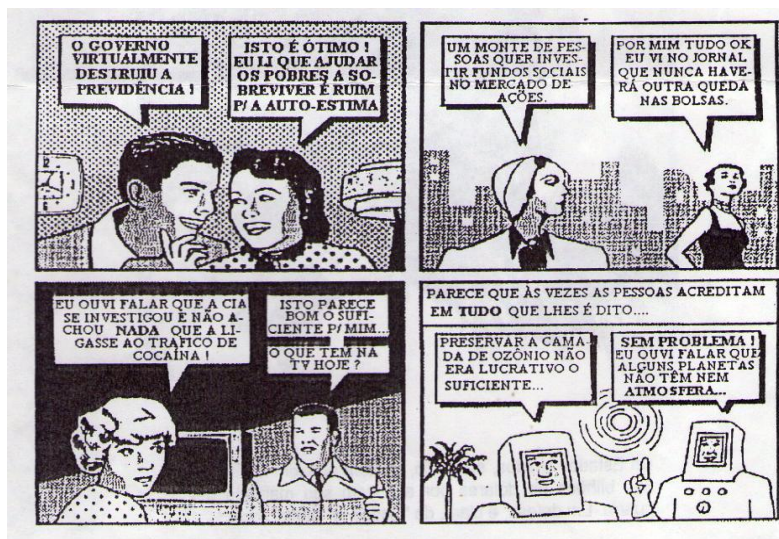


APOCALYPSE WOW nº3, Curitiba, 1998.

E ainda que façam pouquíssimas referências à cidade onde vivem, parece ser difícil não imaginar esse tipo de crítica como algo dirigido à ela, pelo menos em parte, já que a visão que se têm é a de que, “se Curitiba fosse uma pessoa, seria um sujeito de classe média



bundão<sup>244</sup>, acomodado e crente das verdades que a propaganda oficial promove. A leitura que Dalton Trevisan faz da cidade, sua tentativa de desmascarar esses mitos curitibanos e criticar aqueles habitantes que o reproduzem em seu cotidiano (notadamente uma classe média), parece compatível com a crítica *punk* da acomodação frente a um estado de coisas que o favorece.



APOCALYPSE WOW n°3, Curitiba, 1998.

A credulidade e a acomodação das pessoas nas imagens não é, certamente, uma referência direta à Curitiba, mas é possível entendê-las, ao menos em parte, como produto de uma inquietação com o que se vê no cotidiano da cidade, em seus habitantes. E se o *Cardcore* surge ali como crítica à certas formas que ele toma em outros lugares, é também porque a tal cidade pacata e acomodada, o incômodo que ela provoca nesses indivíduos deslocados, suscita a repensar a acomodação e os valores ditos de “classe média” dentro do *prprio Cardcore/punk*.

Quanto aos *anarco-punks*, por um lado parecem estar preocupados em trazer a tona essas verdades que a mídia e os valores dominantes “escondem”, por outro não hesitam em se utilizar da *prpria* mídia quando esta se mostra útil. E isso de duas maneiras: através de

<sup>244</sup> Entrevista com Mário Alencar. Entrevista concedida por Mário Alencar em 11/11/2009, 19/11/2009 e 09/01/210.

recortes e colagens fragmentários de letras e palavras que no fanzine comporão novos textos e imagens; e através da colagem de textos inteiros extraídos de revistas ou jornais.

Me pergunto, por fim, se essa vontade de dizer a verdade sobre si, fundamental para entender a ética e a estética dos fanzines *punks*, não estaria em oposição a moral da confissão, presente no ocidente já há alguns séculos, mas tomando formas bem particulares em nossa modernidade. Falo da cultura da intimidade<sup>245</sup> que faz com que a medida da autenticidade de nossas relações seja o grau de intimidade presente nelas; faz com que imponhamos publicamente nossa interioridade mais íntima; ou com que recorramos incessantemente aos psicólogos (uma espécie de confessores modernos) em busca de remédios para nossos problemas.

Os *punks* valorizam a busca e a expressão de uma verdade sobre si que não é interioridade ou intimidade, mas também não é mera exterioridade, posto que na fronteira entre elas. Ela é o resultado do contato do corpo e da subjetividade com os afetos que lhe atingem, deve dar conta de falar sinceramente sobre esse encontro, sobre as relações de poder que ele produz. Ao buscar obstinadamente essa verdade, eles não estariam lutando contra essa cultura da intimidade? Essa é a hipótese da sub-série que segue.

## Uma cultura crítica da intimidade

Já apresentei as formas pelas quais os *punks* usam a escrita dos fanzines como “operador de uma transformação da verdade em *et[os]*”, isto é, como uma maneira de submeter a luta política, o ódio e a revolta contra o “sistema” à critérios éticos e estéticos. Essa escrita funciona como uma crítica dos modos de ser *punk*, que visa extirpar todos os resquícios de condutas autoritárias das formas de sociabilidade *punk* através de um texto que leva, tanto o leitor quanto o escritor, a se questionar sobre sua própria conduta.

Gostaria, agora, de mostrar como essas técnicas de si, esses trabalhos que são realizados por si sobre si mesmo em função da submissão da conduta a uma determinada forma ética, estão presentes também nas relações de amizade que os *punks* tecem com o outro.

---

<sup>245</sup> SENNETT, Richard. □ *Declínio do □omem □blico*: as tiranias da intimidade. São Paulo; Companhia das Letras, 2004.

Refiro-me, aqui, as políticas da amizade no sentido que Francisco Ortega dá ao termo:

A amizade como um processo, no qual os indivíduos implicados trabalham na sua transformação, na sua invenção. Diante de uma sociedade que nos instiga a saber quem somos, a descobrir a verdade sobre nós mesmos, e que nos impõe uma determinada subjetividade, esse cultivo da distância na amizade levaria a substituir a descoberta de si pela invenção de si, pela criação de infinitas formas de existência<sup>246</sup>.

Ortega opõe a amizade ao que Richard Sennett chama de “tirania da intimidade<sup>247</sup>”, que se e prime numa supervalorização, nas sociedades contemporâneas, da intimidade, da busca de autenticidade individual e da segurança, em detrimento da arte da sociabilidade e da distância necessária para o seu desenvolvimento. Essa crença na interioridade e na proximidade como bens morais cria indivíduos narcisistas e incapazes de levar em consideração o outro, a alteridade, ou tecer laços de solidariedade em suas relações.

Sennett esforça-se para denunciar a “ideologia da intimidade<sup>248</sup>”, que ele define como a crença incondicional de que não há limites para a aproximação das pessoas em seus relacionamentos, de modo que o grau de intimidade e a “capacidade de reproduzir as necessidades íntimas e psicológicas dos indivíduos envolvidos”, passa a ser a medida da autenticidade das relações sociais. Assim, a impessoalidade passa a ser vista como um mal social, a civilidade torna-se uma forma de repressão ultrapassada e injustificada. Sua denuncia consiste na demonstração de que a reivindicação por uma vivência mais afetiva, holística e integrativa, fundamentada em uma recusa do espaço público constituem “crenças doentias”, uma vez que fazem com que o homem perca de vista a dimensão criativa e mutante da existência e se feche em comunidades identitárias cada vez mais restritas e isoladas do mundo exterior, onde os indivíduos que não compartilham dessa identidade grupal são

---

<sup>246</sup> ORTEGA, Francisco. Por uma ética e uma política da amizade. In: Sesc-SP. Disponível: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/95.rtf>. Acessado em 05/04/2007.

<sup>247</sup> SENNETT, Richard. □ *ecl*ñio do □ *omem* □ *blico*: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 317.

<sup>248</sup> *ibid.* p. 317.

sumariamente rejeitados em nome da preservação da comunidade e de sua intimidade, em suma, de sua segurança<sup>249</sup>.

Acreditando na impessoalidade como forma de potencializar a sociabilidade e a solidariedade desprezada pelo capitalismo contemporâneo, ele refere-se ao homem da modernidade como “o ator privado de sua arte”, uma vez que perdeu a sua capacidade de representar seus sentimentos e, portanto, de se expressar fora de uma restrita autenticidade, deixando para os artistas, homens com uma excepcional habilidade de representação, a utilização das “m scaras” que permitem a sociabilidade e a expressão pública. A expressão está submetida a uma revelação do “eu” verdadeiro que a limita e a torna mais pobre e mais penosa. Nessa busca da intimidade os indivíduos não se dão conta de que, além de tudo, “a procura de autenticidade individual e a tirania política são com freqüência dois lados da mesma moeda”, uma vez que a própria política passa a ser vista como reflexo da vida privada, o que tem como consequência a reivindicação de representantes políticos carismáticos, que parecem coléricos e capazes de transformar as coisas, mas que freqüentemente se apresentam como autoritários e comprometidos com a permanência das estruturas de poder<sup>250</sup>.

A problematização do “homem privado de sua arte” levada a cabo por Sennett está notadamente próxima a reivindicação de Foucault, inspirado em Nietzsche, de uma vida encarada como obra de arte. A impessoalidade desejada pelo primeiro só é possível, na modernidade, através de um trabalho sobre si mesmo que visa uma liberação dos costumes adquiridos e não refletidos, que é objeto de estudo do segundo. A simpatia que Foucault demonstra pela pesquisa de Sennett comprova a fertilidade dessa aproximação. Ambos os pensadores fizeram de suas obras uma crítica da cultura ocidental moderna que incita os indivíduos a revelarem e serem fiéis ao seu “eu”, tentando reverter o caráter mutante, criativo e dinâmico que a própria modernidade criou. As palavras de Ortega são ilustrativas sobre essa crítica:

Uma vida na exterioridade é uma vida disposta a admitir a diferença e aceitar o novo, o aberto, a contingência, o efêmero, o estranho. Fugir na interioridade à procura de duração, precisão, segurança, é um caminho sem saída que conduz a autodestruição narcisista. O exterior, o fora,

---

<sup>249</sup> *ibid.* p. 317 e seguintes.

<sup>250</sup> *ibid.* p. 317 e seguintes.

constitui uma dimensão construtiva da existência<sup>251</sup>.

Contra essa supervalorização da intimidade, o *punk*, desde seus primórdios procurou criar uma série de signos que garantissem uma certa impessoalidade das relações que estavam cada vez mais desligadas de seu caráter político e baseadas em um culto a intimidade. Nesse sentido, a estratégia das aparições públicas chocantes e da expressão de uma violência simbólica por parte dos *punks* podem ser lidas como tentativas de retomar a expressão pública e de reintroduzir o risco das relações abertas à diferença e ao novo. Esses “n madés e vagabundos” queriam chocar através de um aparato simbólico que, através do incômodo e da inquietação que provocavam nos passantes (aqueles que deveriam ser destruídos, segundo a música dos Sex Pistols), os convidava a serem mais do que meros espectadores.

Nesse contexto, a amizade *punk* surge como uma alternativa à privatização do espaço público, como um “programa vazio”, uma relação ainda por criar que tenta superar a psicologização da política opondo-lhe uma politização das relações cotidianas, que passam a ser vistas como um ponto de sustentação das formas de dominação e exploração. A constante crítica das “posturas” autoritárias, narcisistas, “racistas, machistas e outros istas” e pressa uma aposta em relações não baseadas na intimidade e na afinidade pessoal, mas abertas a diferença, ao novo, ao contingente e ao estranho:

Certos indivíduos vem com essa de *hardline*, como preconceitos pré-embutidos, dizendo que não andam com tais pessoas que não se enquadram em seu modo de vida *prolifer* (?) e querem distancia das mesmas,... já não acho que se trate mais de S.E., mas de idiotas fascistas. (...) Acho que a ESCOLHA PESSOAL não está sendo bem interpretada por esses (as) molequezinhas (as)<sup>252</sup>.

O fascismo a que se refere o autor do texto não é o fascismo histórico, mas o fascismo do cotidiano, aquele que faz com que se adotem posturas autoritárias no convívio com o outro. No caso, trata-se da

<sup>251</sup> ORTEGA, Francisco. Por uma ética e uma política da amizade. In: Sesc-SP. Disponível: <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/95.rtf>. Acessado em 05/04/2007.

<sup>252</sup> “BARRICADA” n°1 Coletivo de ação anarco-punk. Florianópolis-SC, 1996. A expressão S.E. ou SxE, frequentemente utilizada no texto é uma abreviação do termo *traig edge*.

formação de grupos fechados em torno de determinados tipos de comportamento e formas de pensar, grupos de afinidade que segregam qualquer um que não compartilha de suas posturas. Esses grupos reproduzem no espaço público as relações características da família, do espaço privado, se utilizando inclusive de metáforas familiares como “irmandade” e “família” para designar essas relações. Eles vêm o *punk* ou algumas de suas vertentes como refúgios de um mundo inóspito, marcado pela desintegração das identidades e pela instantaneidade e fugacidade dos modos de vida. Contra isso procuram criar territórios físicos e existenciais seguros formando parentescos e analogias, suprimindo, desse modo, o caráter eminentemente político das formas de sociabilidade *punk*.

Essa sociabilidade política podia ser percebida desde os primórdios do *punk* nos cantos mais obscuros da cidade, onde eles teciam relações de amizade que não poderiam ser previamente codificadas pelo modelo da amizade familiar que as sociedades contemporâneas criaram e estabeleceram. A velocidade é o signo mais representativo dessas relações, pois elas se faziam e refaziam a cada encontro, a cada conversa ou cada show. A amizade ali é vívida como “e periência pública entre amigos, livres de autoridade centralizada<sup>253</sup>”. Não se trata nunca de um mergulho na intimidade do amigo ou de confissões pessoais, mas de conversas sobre temas comuns, a música, o movimento, ou mesmo a política.

A crítica se dirige à expectativa de segurança que permeia as personalidades contemporâneas. Essa expectativa aparece nos textos dos fanzines como um elemento que impede a autocrítica e, portanto, a mudança. Trata-se de uma tendência dos grupos contemporâneos e de algumas vertentes do próprio *punk* em se unirem em torno de uma organização análoga a da família, estruturando suas relações na forma de irmandades e de um certo tipo de pensamento e comportamento previamente determinado e, conseqüentemente, codificado, conhecido e purificado de seus riscos, imprevistos e nomadismos:

Eu não curto esse lance de cena, de chamar as coisas de “a cena”. Por que daí fica aquele lance “quem é da cena”. Eu sou da cena, você é da cena, mas de repente aquele carinha daquela banda que eu não curto muito não é. Ou então aquele cara que não tem banda, não faz zine e que vai em show de vez em quando... Acho que não e isto isso de “participar da cena”. Parece

---

<sup>253</sup> PASSETTI, Edson. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 104.

que você tá num clube (tá todo mundo falando isso agora). Hardcore não é um clube que você tá associado, quer dizer que você pode ser expulso. ... Tipo “aquele cara não é legal, então vamos espirrar ele”. Por isso não curto esse lance de cena. Eu prefiro pensar assim: se você é hardcore isso é para você e não para os outros. Você não precisa provar nada pra ninguém. Você pode ser totalmente contraditório com o que eu penso, e mesmo assim continuar se achando hardcore e não vou ser eu que vai dizer que você não é. Então acaba sendo um lance de você cobrar atitude de alguém. Tipo “você é hardcore, você é da cena, então você tem que agir assim”<sup>254</sup>.

O autor desse trecho relembra que o *punk*, nesse caso uma vertente dele, é menos um modelo de comportamento do que um modo de vida, uma ética, que implica uma escolha pessoal e voluntária, um trabalho sobre si mesmo antes que uma moral com códigos pré-estabelecidos.

Aparece nesses trechos uma certa concepção do que é ser *punk* que, nesse estágio do trabalho, cabe destacar. Experimentar o *punk* corresponde menos a uma moral do que a uma ética que exige um trabalho árduo sobre si mesmo. Árduo porque passa por uma crítica minuciosa de seus comportamentos e de seus hábitos não refletidos, abrindo-se para o exterior e para os riscos de perder-se a si mesmo, de deixar de ser o que se é. E esse trabalho de construção de si mesmo, de sua ética e de sua estética restitui ao homem a sua arte, isto é, as suas máscaras que lhe foram retiradas pelo fim da cultura pública. Talvez o mais interessante dessa análise seja o diferencial entre a civilidade e a polidez descrita por Sennett e os modos com que os *punks* lidam com o empobrecimento das relações. A civilidade dos tratados clássicos é substituída por uma série de relações baseadas em uma crítica mútua das identidades, isto é, elas só funcionam enquanto tais quando respondem a um desejo de transformação crítica dos sujeitos envolvidos nela.

Não se trata, para o *punk*, de reconstruir uma polidez perdida nos tratados de civilidade do Antigo Regime, mas de inventar éticas e políticas da amizade que dêem conta de manter uma distância necessária para a sociabilidade política. Desse modo pode-se dizer que para eles todas as relações deveriam ser encaradas como relações políticas e todas as tentativas de formação de uma comunidade fechada, de um “clube”,

---

<sup>254</sup> NEW DIRECTION nº1. Curitiba, 1998. Entrevista com a banda Adjustment.

deveriam ser criticadas, já que constituem aquela espécie de fascismo do cotidiano ou, nas palavras de um *punk*, um “radicalismo” e “eugenia”, que acreditam ser muito perigosos:

Esse radicalismo que existe hoje em dia no meio HC é uma coisa que me preocupa muito. Principalmente essas pessoas que ficam buscando uma espécie de eugenia na cena, querendo “limpar” a cena e que as pessoas se enquadrem em seus padrões de pensamento. Afirmam coisas do tipo “saia da minha cena, ela não é para você” ou ainda “qualquer coisa que pense assim ou acredite em tal coisa é meu inimigo”. Isso é ignorância, chega a ser ridículo e representa um preconceito. (...) isso cria uma série de dogmas e chavões que a pessoa deve seguir para não sofrer boicotes e discriminações; massifica e tende a inibir o pensamento próprio que tem se mostrado freqüentemente ausentes no meio. Eu estou cansado de ouvir pessoas de pensamento libertário se contradizendo quando dizem como uma pessoa pode ou deve pensar. Acho muito ruim que se criem barreiras e fronteiras por causa dessa espécie de radicalismo<sup>255</sup>.

Esse radicalismo que “tende a inibir o pensamento próprio” e a criatividade tão característica do *punk*, é criticado como criador de “barreiras e fronteiras” justamente onde a condição de “espaço outro” deveria garantir a anulação de delimitações e propiciar a experiência da diferença e do estranhamento, do contato sociável com o outro, uma vez que os espaços tradicionais, dominados pela “ideologia da intimidade”, impõe somente a experiência do mesmo, da identidade e do espelho. Esses espaços diferenciados deveriam contestar todos os outros, onde se reproduz incessantemente o narcisismo.

O perigo é passar a ver o mundo em “preto e branco”, distinguindo o “certo do errado” e excluindo tudo aquilo que não seja reflexo de si mesmo. Essa atitude é respondida com uma crítica provocativa que tentava propor uma reflexão, não somente nos fanzines

---

<sup>255</sup> NEW DIRECTION nº1. Curitiba, 1998. Entrevista com a banda Age Of Quarrel.



como também nas letras das músicas, que são escritas com o mesmo princípio:

O bom e velho julgamento moral, as mesmas merdas em preto e branco. O drama de uma vida baseada na aptidão de separar o CERTO do ERRADO, branco do preto. A escolha entre máscaras de papelão, a liberdade de um tabuleiro de xadrez, o chamado de um estilo de vida. Uma freira cheia de culpa, espero que aceitem seu distintivo quando enfiarem uma arma goela abaixo. Mas quem sabe você não é um policial disfarçado, escolhendo lados e fazendo inimigos, atuando pras câmeras, de cima do pedestal moral, traçando linhas e cuidando da vida alheia. Tudo que você vê você vê em preto e branco<sup>256</sup>.

Na letra, a crítica à “polícia de comportamento” presente no interior do *punk* aparece na forma de uma provocação que convida a repensar as atitudes autoritárias, que pretendem estabelecer uma hierarquização no *punk*, classificando e julgando as pessoas, tentando fazer do *punk* (ou do *hardcore*, ou do *straight edge* etc.) um território existencial rigidamente delimitado, com regras e padrões de comportamento estreitos, que separam o certo do errado. O ódio contra essas “freiras cheias de culpa” é o mesmo que, nos anos oitenta, mobilizava os *punks* contra a política do governo. Trata-se ainda de um ódio vivido como território existencial, apesar do deslocamento da crítica, da política oficial para os fascismos do cotidiano.

O que propicia a amizade *punk* eram os interesses em comum e não uma identidade em comum. Interesses ligados à política, tanto a oficial quanto a do cotidiano. Esse fato impede que essa amizade se degenere na forma de um grupo fechado que excluiria todos aqueles que fossem diferentes:

O André e o Marquinhos bebem cerveja, vários de nossos ex-guitarristas fumavam maconha. Isso nunca foi barreira entre nós e os demais SxE. (...)

---

<sup>256</sup> MORTE ASCETA. Preto e branco. In: *Morte Asceta*. Curitiba: Vietnamita Records, 2002. A letra foi exposta aqui tal como estava no encarte do CD, sem versos. Isso se explique, talvez, pelo fato de que esta música, quando cantada, não possui versos, mas apenas um sequência de palavras berradas.

Nós tocamos com qualquer tipo de banda que não seja fascista, racista, machista ou comercial demais, quem nos acusa é que é radical demais e não admite tocar com ou para SxE<sup>257</sup>.

Se a segregação daqueles que não se encaixam estritamente nas expectativas do grupo é alvo de críticas, então é necessária uma postura mais aberta às diferenças. Por mais que se acreditasse que o uso de drogas fosse prejudicial para o desenvolvimento de atitude *punk*, por mais que não se concordasse com o posicionamento político ou estético dessa ou daquela banda, é preciso evitar uma radicalidade intolerante com a diferença. Assim, o contato com pessoas diferentes, dentro e fora da “cena” *punk*, é considerado uma prática saudável.

Por fim gostaria de encerrar esta discussão com dois trechos que, ainda que de maneira pouco objetiva e vacilante, ilustram bem a necessidade de interferir no espaço público e provocar mudanças efetivas na realidade mais ampla, mesmo que a partir de um lugar localizado:

Temos que sair deste círculo de pessoas que estão de saco cheio de saber seus objetivos e divulga-los para quem nunca ouviu nada do que nós estamos falando<sup>258</sup>.

Nós devíamos ir para rua e mostrar para as pessoas que há maneiras diferentes de viver e que há coisas mais importantes do que a roupa ou a novela das oito<sup>259</sup>.

Nesses trechos aparece um questionamento de alguns grupos *punks* que buscam tornar-se um fim em si mesmo, uma espécie de “vanguarda esclarecida” fazendo uma “revolução particular” e segregando todos aqueles que não eram iguais a eles mesmos. Esses comentários, mesmo que não possam ser generalizados, mostram o desejo, característico do *punk*, de não se isolar do mundo, não virar um “clube” e sobretudo, falam da necessidade de mostrar ao outros, aqueles que estão fora do *punk*, “que há maneiras diferentes de viver”. Não se trata de uma tentativa de impor uma “conscientização” necessária para a

---

<sup>257</sup> NEW DIRECTION n° 2, Curitiba, 1998.

<sup>258</sup> NEW DIRECTION n°1, Curitiba, 1998

<sup>259</sup> APOCAYPSE WOW n°4, Curitiba, 1998

revolução, mas de “mostrar” que existem outras vias possíveis à essa que é dada como única pelas sociedades contemporâneas.

Trata-se aqui da coragem de dizer a verdade, em seu próprio nome e para outrem, em uma fala rude, áspera e provocadora, que se refere a uma situação atual, singular, mesmo que isso possa ferir e gerar uma reação negativa do outro<sup>260</sup>. Na música, nos fanzines ou nas ruas o *punk* não cessa de dizer a verdade, de proferir a crítica como forma de uma provocação, assumindo o risco de receber de volta reações negativas e violentas da maioria, como aconteceu diversas vezes.

É essa coragem de proferir a crítica ao outro que faz da amizade *punk* uma relação sempre aberta à diferença e ao intempestivo, assim como uma técnica de si. Isso porque, como comentei anteriormente, a relação com o outro, no *punk*, exigia um trabalho sobre si mesmo, um cuidado de si que visava eliminar qualquer resquício do narcisismo contemporâneo para poder então estabelecer uma amizade que envolvia uma crítica, um “falar a verdade” sobre o outro, que era, para este, como que uma maneira de constituir o próprio *et̄os*. Somente uma relação equilibrada, livre da necessidade de intimidade e capaz de produzir uma sociabilidade entre os indivíduos pode ser crítica de si mesmo e livre desse narcisismo.

### **Combater na imanência**

Os *punks* buscam, então, uma outra forma de resistir onde está em jogo pensar diferentemente do que se pensa, mudar as práticas, transformar constantemente a si mesmo. Abandonam aquele modelo marxista que elegia locais privilegiados, se não únicos, de resistência, seja a classe, o sindicato ou o movimento social. Eles inventam outras formas de lutar, sintonizados com os mecanismos de poder criados pela modernidade tardia. Não está mais em questão simplesmente libertar o proletário da exploração econômica e da dominação política da classe dominante, mas tornar mais fluidos os modos através dos quais se produzem as subjetividades e mais ainda, tornar o sujeito o produtor de suas próprias formas de subjetivação. Não mais, enfim, apenas libertar das formas de opressão do Estado e das instituições, mas liberar o sujeito de sua identidade, pois esta o submete à outras sujeições. Não

---

<sup>260</sup> GROS, Frédéric. A parresia em Foucault. In: GROS, Frédéric (org.). Foucault: a coragem da verdade. São Paulo: Parábola editorial, 2004. p. 157-158.

que estas outras formas de luta devam ser abandonadas, o que importa é estabelecer a primazia momentânea das liberações do sujeito sobre elas diante das formas de dominação engendradas pelas sociedades contemporâneas.

O fanzine é uma das armas com as quais se luta nesses novos combates. Neles, os *punks* escrevem sobre o que pensam a respeito dessa ou daquela banda, dessa ou daquela atitude, dos modismos, dos preconceitos, dos modos cristalizados de pensar e, principalmente, dos modos de ser *punk*, dos significados em torno dele e das práticas *punks* com relação a atualidade:

Tudo bem, nós somos poucos e fracos e não vamos mudar o mundo. Mas nós somos inteligentes o bastante para sintetizar idéias, discutir opiniões e passar isso para outras pessoas. Somos inteligentes o bastante, enfim, para divulgar as coisas nas quais dizemos acreditar e que defendemos com tanto entusiasmo para as outras pessoas (...) mostrar para outras pessoas que há maneiras diferentes de viver<sup>261</sup>.

A reflexão sobre os modos de ser *punk*, sobre quais são as melhores formas de proceder para atingir um determinado fim, sobre as formas não autoritárias de sociabilidade é uma constante nos fanzines. E essas reflexões funcionam como forma de problematizar constantemente o próprio modo de vida, de modo a traçar linhas de fuga nas malhas de um poder molecular que funciona capturando tudo aquilo que se torna estático. Longe de devaneios revolucionários e de utopias fundadas em uma dialética, o que começava a aparecer no *punk*, então, era uma consciência de suas limitações, mas que ao invés de suscitar uma imobilidade, tentava provocar abalos locais nas estruturas cotidianas de dominação, minar as relações de poder lá onde elas parecem ser mais insignificantes e onde funcionam como sustentação para a dominação política. O modelo clássico do militante de esquerda, encarnado dessa vez na figura do “militante *punk*/□*ardcore*”, orgulhoso por continuar

---

<sup>261</sup> APOCALYPSE WOW n°4. Curitiba, 1998.

“sobrevivendo no inferno”, acreditando ser um “super-herói da resistência”, passa a ser duramente criticado:

Como eu odeio os tipos “her icos”! ... simplesmente odeio aquelas pessoas que se gabam ou se vangloriam ou falam como se tivessem a verdade absoluta nas mãos. (...) Pessoas que tentam fazer como se o espírito do hardcore fosse algum superpoder que mudará o mundo um dia<sup>262</sup>.

A crítica se dirigia, desse modo, a atualidade do *punk*, ao que acontecia naquele momento. O principal motivo dessa crítica àqueles que acreditam ser “revolucionários”, aos “tipos her icos” que se preocupam com o futuro da revolução e se esquecem de pensar no que pode ser feito no presente. Cabe, então, ao *punk*, “atacar os tabus e dogmas do pensamento humano vigente, a cultura de massa e o ato revolucionário adestrado”, fazendo com que a atitude de “pensar nunca fique só nisso, que se traduza na ação direta dentro do cotidiano<sup>263</sup>”.

O fato de se falar em um “ato revolucionário adestrado” é significativo, pois revela a consciência que os *punks* possuem do modo como se davam as novas estratégias de dominação: a atitude “revolucionária” passa a ser vista também como mais uma forma padronizada de comportamento, já incapaz de provocar a transformação urgente que era reivindicada pelo *punk*. Essa atitude teria sido capturada pela mídia, estereotipada, esvaziada de sua potência de transformação da realidade e, finalmente, vendida como um produto inofensivo à ordem vigente. A própria transformação da sociedade capitalista, que fazia da revolução e da transformação, ainda que dentro de seus limites, seu paradigma tornava vazia a idéia de uma revolução como marco de uma nova era. A atitude *punk* implicava um comportamento ético: para além de um posicionamento político inspirado pelo anarquismo, era preciso viver no cotidiano a filosofia não autoritária do anarquismo, a anarquia como modo de vida. Assim, era o próprio devir que era problematizado por essa escrita; é preciso mudar as coisas no presente, mudar o

---

<sup>262</sup> APOCALYPSE WOW n°4. Curitiba, 1998.

<sup>263</sup> BLASFÊMIA n°4. Curitiba, 1999.

cotidiano e os próprios modos de ser e valores impostos pelo capitalismo antes de “mudar o mundo”, de “fazer a revolução”.

O grande perigo é o autoritarismo que espreita as práticas cotidianas e que ameaça constantemente a atitude *punk* original, que havia surgido justamente como uma forma de rechaçar o autoritarismo. Esse consiste na crença de que as transformações social e ética são coisas distintas e separadas uma da outra, ou que a segunda seria uma mera consequência da primeira. Assim, a atitude libertária tão reivindicada não é colocada em prática no cotidiano, o que acaba por colocar o discurso *punk* em uma contradição. Ele fala em liberdade, ao mesmo tempo em que, para alcançá-la, não hesita em utilizar o autoritarismo cotidiano, reproduzindo e legitimando o autoritarismo político contra o qual pretende lutar.

A revolução não é só mudanças externas, mas transformações internas completas, fundamentais, essas transformações de idéias vão penetrando nas camadas sociais cada vez mais, abrindo novas rotas, ampliando-as até atingir (...) uma nova condição social. (Que) os valores éticos que a revolução pretende estabelecer na nova sociedade sejam aplicados desde o início das atividades revolucionárias<sup>264</sup>.

Nesse trecho fica claro que a atitude *punk* implica um comportamento ético. Para além de um posicionamento político inspirado pelo anarquismo, é preciso viver no cotidiano a filosofia não autoritária do anarquismo, a anarquia como modo de vida. Assim, é o próprio devir que era problematizado por essa escrita; é preciso mudar as coisas no presente, mudar o cotidiano e os próprios modos de ser e valores impostos pelo capitalismo antes de “mudar o mundo”, de “fazer a revolução”, que, sem a transformação desses valores éticos, correria o risco de tornar-se esvaziada em seus conteúdos. Está em questão um “devir revolucionário”, j que se não seja “aplicada na prática” cotidiana, a “revolução não poderia manter-se fiel a si mesma”. Ela

---

<sup>264</sup> FÚRIA DE VIVER nº 2. Curitiba, s/d.

poderia, inclusive, como já havia acontecido com as gerações anteriores, ser domada pelo mercado. A ameaça de se deixar seduzir pelos apelos conformistas da sociedade de consumo era sempre lembrada e prevenida por uma autocrítica que não permitia que o *punk* se cristalizasse em uma determinada forma, o que facilitaria a sua captura por parte desse capitalismo que tinha uma enorme capacidade de absorção de formas de resistência e transformação destas em mercadoria.

O que interessa, nessas novas formas de resistir, não é tanto a luta contra o inimigo que está fora, seja ele o Estado, a classe dominante ou mesmo a mídia e a cultura do consumo, mas combater aquilo que, vindo de fora, mas interiorizado pela educação e pelo hábito, habita agora dentro de si e não cessa de se manifestar em cada gesto, em cada relação com os outros, tornando-as potencialmente autoritárias e dessimétricas. É necessário agora travar guerrilhas incessantes contra esse poder que á parte constitutiva daquilo que se é, demolir e refabricar incessantemente a si próprio.

Não. Este não é um texto para reafirmar minhas posições contra o uso de drogas, apresentando motivos para uma vida “drug free”. Isto é muito mais para questionar algumas razões que já foram apresentadas. Sim, porque assumir determinadas posturas deveria resultar sempre nesse tipo de reavaliação, que pode tanto levar a mudança de atitudes (quando você não encontra base ou encontra um motivo mais forte) como ao fortalecimento da convicção<sup>265</sup>.

O próprio escrevente reflete sobre o estatuto de seu texto, expôs um processo de subjetivação e, nessa exposição incita o leitor a, também ele, se questionar e fazer uma “reavaliação” em que se corre o risco de perder aquilo na qual se acredita, que faz agir de uma determinada maneira e, sobre o que se organiza aquilo que se é. Nesses momentos da escrita, tecer o texto é também usar uma linguagem que parece querer dialogar reflexivamente com o destinatário; a fala se dirige diretamente à ele, o modo como os sentimentos aparecem narrados lembra muito uma conversa informal entre amigos. É como se quem escreve oferecesse àquele que lê, em um gesto de generosidade, um pensamento, uma idéia, que pode então ser usada por ele como bem entender.

---

<sup>265</sup> STRAGHT AHEAD n° 3. Curitiba: 1999.

E se aqui pode parecer que nos fanzines se encontram textos prescritivos, com recomendações à serem seguidas e regras de condução de si, uma leitura atenta pode desmentir essa impressão. Ao se mostrar em um processo de subjetivação, mais do que prescrever quaisquer comportamentos e condutas, o escrevente apenas relata aquilo que acontece consigo mesmo no momento em que escreve, procurando mostrar ao leitor que é possível pensar diferentemente a relação consigo mesmo, que não é necessário acreditar naquilo em que se acredita, que esta crença não é inevitável. Ele pretende incitar o leitor a combater tudo o que pode haver de “fascista” em si mesmo, a se perguntar constantemente sobre suas próprias verdades, perscrutar o interstícios mais escondidos da própria alma, para que se possa eliminar os menores sinais de hábitos autoritários.

É fundamental para os *punks*, desse modo, a idéia de que é sempre preciso “parar para pensar” sobre como se está conduzindo sua própria vida em uma sociedade centrada no consumo no consumo e no lucro pessoal, mais do que nas relações entre as pessoas e nas possibilidades de existência livre e criativa, coisas que estariam, portanto, cada vez mais fora do horizonte da maioria dos indivíduos:

Consumismo é o nome dessa ideologia, que encoraja cada um de nós individualmente a querer mais do que temos sem se importar com as conseqüências [...] somos levados a crer que (as maravilhas tecnológicas) são realmente indispensáveis, o consumismo exige uma sociedade [...] onde a liberdade e a verdadeira diversão foram substituídas pelo conformismo e uma falsa sensação de “escolha”<sup>266</sup>.

Falam de uma “falsa sensação de escolha” que não seria nada mais que a opção entre produtos e modos de vida dispostos ordenadamente nas prateleiras dos supermercados ou oferecidos pela mídia, desde que devidamente codificados, submetidos à uma dada racionalidade de uso, e confinados a determinados padrões dos quais não era recomendado fugir.

Questionam como, desde o momento em que acordamos até hora em que vamos dormir, e até mesmo durante nosso sono, estamos acostumados a consumir uma série de produtos e os modos de vida que

---

<sup>266</sup> APOCALYPSE WOW n°3. Curitiba, 1998.



eles implicam, sem pensar que eles restringem brutalmente as possibilidades de pensar e se relacionar de formas diferentes consigo mesmo e com os outros, questionam também o modo como pensamos essas relações em termos de consumo, o que implica em abdicar daquele “parar para pensar”, já que se está habituado a pensar que é preciso fazer do tempo dinheiro.

Criticam, enfim, o fato de que enxergamos essa cultura do consumo como necessária e que por isso não nos esforçamos para nos liberar dela:

Também tenta nos convencer que esse é o único tipo de progresso possível. (...) Produtos não vem preencher uma necessidade existente. Necessidades são criadas pela mídia para consumirmos sem parar<sup>267</sup>.

Essa crítica diz respeito muito mais aos processos de subjetivação, ou seja, a maneira como os indivíduos interiorizam essas necessidades, que passam então a ser constitutivas de si, do que as estratégias de persuasão em si mesmas. É o consumismo enquanto hábito adquirido e a atitude diante da vida (uma atitude entendida como necessária) que é posto em questão, mais do que as grandes estratégias de apologia do consumo para solução de todos os problemas. Do mesmo modo que a crítica ao próprio *punk* não é a crítica à uma racionalidade abstrata, homogeneia para todos os indivíduos que aderem à ele, mas uma crítica feita às atitudes praticadas por indivíduos reais, a forma como constroem a si mesmos enquanto sujeitos de determinada ética *punk*.

Combater na imanência é, portanto, em primeiro lugar, travar uma infinidade de guerrilhas cotidianas contra as moléculas de poder que habitam os corpos, os seus e os dos outros, e que minam, sem que se perceba e desde o interior, as tentativas mais bem intencionadas de criar resistências, trazendo a tona o perigo do fascismo do cotidiano, aquele que faz com que, sem enxergar o poder, se ame-o cegamente.

Em segundo lugar, combater na imanência é também não submeter as lutas ao domínio de “estratégias ou focos transcendentais, sejam estes a razão, a racionalidade de presidentes da república, líderes

---

<sup>267</sup> APOCALYPSE WOW n.º1. Curitiba, 1998.

de grupelhos, interesses poderosos ou deuses quaisquer<sup>268</sup>”. E nesse sentido, sua atitude implica em selecionar os afetos que aumentam a potência de agir, gerando novas potências criativas, e rejeitar aqueles que a diminuem, tornando o indivíduo mais passivo, mais assujeitado às forças que encontra em seus percursos. Ao mesmo tempo racionalidade da classe, do partido, do movimento social e do sindicato realizou uma série de conquistas e inventou uma forma radical de crítica ao Estado, ao governo e à sociedade hierarquizada, também propiciou experiências autoritárias do ponto de vista do sujeito que deveria se submeter à “consciência” da classe, a vontade do movimento ou às regras do sindicato. Se o *punk* recupera a idéia de autonomia dessas coletividades, ele procura rejeitar aquilo que nelas implica na submissão às identidades.

---

<sup>268</sup> ORLANDI, Luiz. Combater na imanência. In: [ucsp.br](http://www.pucsp.br). Disponível em: [http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater\\_na\\_imanencia.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf).

## LONGA VIDA AO PUNK?

Os fanzines *punks* são um instrumento através do qual hardcoreanos e anarco-*punks* construíram, ao longo da década de 1990, uma cultura do cuidado de si, da reflexão sobre o próprio ser, visando um certo tipo de interferência na vida política mais ampla. Em cada uma de suas páginas, varias existências foram questionadas, éticas foram praticadas e sentimentos foram expressados. Os indivíduos que os compunham o faziam de modo a colocar muito de si mesmo nos textos e imagens que produziam. Falando sobre suas visões políticas, sobre o que pensavam, sobre essa ou aquela postura do grupo, reproduzindo letras das bandas das quais eram fãs ou recortando e colando imagens, estas pessoas se recriaram através dessa composição. Isso na medida em que nela puderam criar uma imagem de si, tomar uma certa distância dessa imagem, pensá-la, oferecê-la ao outro e solicitar sua intervenção.

O leitor do fanzine também foi levado a se questionar sobre si mesmo, sobre os caminhos que estava seguindo, especialmente porque era incitado a ler e observar o material que tinha em mãos como matéria a ser pensada e criticada, como conjunto de reflexões a respeito das próprias ações. E a reflexão deveria servir para transformar estas últimas, tornando-as mais resistentes ao controle e tão livres quanto fosse possível do fascismo do cotidiano, esse mal que espreitava cada um de seus gestos.

Essa técnica de comunicação e intervenção no interior do *punk* perde sua força no começo da primeira década do século XXI. Os fanzines se tornam cada vez mais escassos, boa parte das pessoas que até então se mostravam extremamente dispostas a manter uma cena *hardcore* ou anarco-*punk* unida através deles, se desmobiliza. Acredito que essa decadência do fanzine esteja ligada, em parte, ao desenvolvimento da internet como nova ferramenta de interação entre os indivíduos. Ela tornou tudo mais “f cil” criou a possibilidade de entrar em contato com uma música produzida em qualquer outro local do planeta, de conversar em tempo real com outras pessoas sem a necessidade do contato físico, a possibilidade de divulgar idéias sem ter que distribuir um a um, cada zine, assim como a de falar para um número virtual de pessoas muito maior do que se poderia imaginar anteriormente. Compor um fanzine deixa de ser um ato heróico, para se

tornar uma técnica sem muito sentido, afinal, supostamente, todos os meios de estabelecer um contato mais rápido e eficiente estão disponíveis na internet. Ela tornou possível que qualquer um com um computador pessoal e acesso a rede, “faça por si mesmo”, construa sua própria forma de ação e interação.

Claro que seria ingênuo acreditar em uma simples transição sem maiores conseqüências. Junto com a técnica, muda também toda uma série de modos de expressar e interagir. Diante da enxurrada de informações proporcionadas pela rede mundial de computadores, o texto ou a imagem que os leitores/observadores recebem parece se tornar apenas mais um entre milhões, bem diferente da importância pessoal e política que o papel fotocopiados construído artesanalmente parecia propiciar. A internet é o símbolo de uma generalização do “faça você mesmo”, de sua transformação em mercadoria. Montar uma banda ou expressar uma idéia se tornou mais fácil, afinal o mercado oferece os produtos necessários para isso. Assim pensa Rodrigo, durante muito tempo vinculado à cena *hardcore*, um de meus entrevistados, que agora se vê frente á uma necessidade de criar novos territórios existenciais, já que estes princípios *punks* que motivaram suas ações nos últimos quinze anos parecem não dar mais conta de responder à necessidade de criar algo que escape ao controle, que não esteja limitado pelas facilidades da vida no capitalismo contemporâneo.

Mari, outra entrevistada, ainda ligada ao anarco-*punk* (desde a segunda metade da década de oitenta), pensa de modo diferente: para ele é preciso continuar lutando dentro do *punk*, já que o inimigo, o fascismo do cotidiano, também continua a agir em cada um de nós. Ela acredita em um *punk* que não é revolta juvenil passageira, mas modo de vida, cujo espírito libertário deve ser difundido para tantas pessoas quanto for possível. Trabalhando como professora em uma escola primária, também encara a educação como tarefa libertária. Enquanto escrevo essas páginas finais de meu texto, ela organiza um evento chamado “Março antifascista”, com palestras, debates e apresentações musicais. No entanto, nada em sua fala indica a possibilidade de um retorno da cultura dos fanzines. Seu silêncio parece corroborar a idéia de que eles perderam seu sentido.

Não interessa, nesse texto, promover nenhuma espécie de saudosismo, mas compreender como uma prática pôde mobilizar indivíduos a tal ponto que estes se dispuseram a transformar suas vidas em função de critérios éticos nela envolvidos, e isso em um período em que tanto *punks* quanto filósofos, historiadores e sociólogos, apontam

como desmobilizador. Nesse sentido, a tentativa foi a de fazer uma história de como o ódio esteve presente na vida dessas pessoas envolvidas com o *punk* e com os fanzines.

Tratando do tema ódio Nietzsche afirma que a educação cristã formava homens com um ódio instintivo contra a realidade exterior, já que possuidores de uma extrema sensibilidade à dor, sendo que, para esse homem cristão, o mero fato de tocado é algo insuportável, uma vez que cada sensação se manifesta muito profundamente. Esse ódio volta-se contra si mesmo, já que para escapar dessa realidade exterior, esse homem reprime em si mesmo tudo aquilo que pode advir do contato com ela, tolhe essa experiência a tal ponto que nega a própria vida<sup>269</sup>.

Na modernidade do capitalismo tardio, as pessoas também evitam o contato com a realidade. A sociedade do espetáculo as bombardeia com uma quantidade gigantesca de imagens e elas e elas já não encontram meio de se defender de tal ataque, sendo tarefa das mais difíceis, hoje, profanar a sacralidade dessas e imagens e dos valores que elas carregam. A perda de referências existenciais, valores e crenças fixas, os labirintos intermináveis da vida contemporânea, reduzem em muito as resistências de homens e mulheres frente às dificuldades que encontram em seu cotidiano, no encontro com a realidade exterior. Todo obstáculo torna-se extremamente doloroso e demanda fugas para casas e condomínios seguros e imunizados contra o contato entre as pessoas, para o entretenimento da televisão ou para os antidepressivos.

Se se entende, como já foi dito, a dor e o sofrimento como experiências fundamentais e constitutivas dos próprios encontros e relações, como a condição primeira da existência, isto é, de estar em contato com o outro, então essa fuga contemporânea dos obstáculo também é uma negação da vida, uma forma de passividade e conformismo diante dela.

O ódio, nesses casos, não se realiza em uma violência contra seu objeto, mas contra si mesmo. O objeto é mantido intacto. Ao invés de questionar a própria realidade, de se perguntar por um modo diferente de vivê-la, foge-se dela e dos bons encontros, de tudo aquilo que nela pode aumentar a potência.

Mas há também uma outra forma de odiar, ou antes, um outro modo de se relacionar com o próprio ódio. E é justamente isso que

---

<sup>269</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral*. São Paulo: Centauro, 2000; NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. □ *anticristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

trabalho tem como objetivo problematizar, o ódio tanto como fluxo psicoquímico, quanto como sentimento pensado e a partir do qual se age racionalmente e politicamente, o ódio e as relações que criadas a partir dele no *punk*.

O ódio não é, no entanto, mera reação à miséria e o sofrimento do mundo. Não se odeia um terremoto ou uma condição imutável. Ele “aparece ... quando h razão para supor que as condições poderiam ser mudadas mas não são. Reagimos com ódio quando o nosso senso de justiça é ofendido<sup>270</sup>”. A força desse ódio pode ter como fim tanto a violência, em suas mais diferentes formas, quanto à sublimação. A idéia aqui é defender que a violência, seu caráter destrutivo, sua capacidade de afetar, é elemento inseparável de toda política, e que encará-la como tal pode ajudar a desfazer a fórmula que decreta que o ódio implica sempre em uma agressividade antipolítica ou autoritária, ou pelo menos refletir sobre a questão dos modos de se relacionar consigo mesmo que o ódio propicia.

Nas diversas séries de práticas *punks* analisadas é sempre uma forma de se relacionar com o ódio que está em jogo: o ódio aos rótulos e identidades prontas e acabadas, ódio às condições nas quais se vive, ao tipo de hipocrisia da qual a fuga da realidade é a causa, às tentativas de usar o *punk* para a promoção pessoal, de despolitizá-lo, etc. Em todos esses casos esse ódio não implica nem em uma violência irrefletida contra à realidade que tomem por decadente e odeiam, nem em uma fuga dela, mas em um trabalho sobre si que visa potencializar esse Si para a sua ação no mundo, para a transformação, mesmo que parcial e limitada da realidade, através de alguma forma de violência, em alguns casos física, em outras afetiva, simbólica, ou estética.

---

<sup>270</sup> ARENDT, Hannah. *Obre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 81-82.

## FONTES

### Música

ADJUSTMENT. My Crew. Curitiba. Demo-tape independente. Curitiba: aprox. 96-98. 1 K7

ANGER BUILDS. *emo*. Goiania: One Voice, 1998. 1 K7.

ANÕES DE JARDIM. Curitiba: Demo-tape independente. Curitiba: aprox. 93-98. 1 K7

ARMAGEDOM. *ilêncio Fnebre*. São Paulo. Teenager in a box. (C) 1986 (P) 2004. 1 CD.

CÓLERA. *ente mudar o amanã*. São Paulo: Ataque Frontal. (C) 1984 (P) 1999.

CÓLERA. *ela a em todo mundo*. São Paulo: Ataque Frontal. (C) 1984 (P) 1999.

FAMILY. *emo*. Curitiba: Demo-tape independente. Curitiba: Aprox. 1993-94. 1 K7.

FAMILY. *Famil*. Curitiba. 1999. 1 CD.

MORTE ASCETA. *orte Asceta*. Curitiba: Vietnamita Records, 2002. 1 CD.

MISSIONÁRIOS 77. *nsatisfação*. Demo-tape independente. Curitiba: 1993. 1 K7.

OVOS PRESLEY. *A ate it vos*. Curitiba: Barulho Records/Funeral Music, 2004. 1CD

OVOS PRESLEY. *de de sangue*. Demo-tape independente. Curitiba: Aprox. 1993-94. 1 K7.

PINHEADS. *For fun*. Demo-tape independente. Curitiba: Aprox. 1992-96. 1 K7.

PLUTO. *luto*. Demo-tape independente. Curitiba: Aprox. 1999-2000. 1 K7.

RATOS DE PORÃO. *ada dia mais sujo e agressivo*. Belo Horizonte: Cogumelo Records. (C) 1986 (P) 2003. 1CD.

RATOS DE PORÃO. *rucificados pelo sistema*. Baratos afins, 1984. 1 CD

RATOS DE PORÃO. “*Feijoada Acidente?*” □ □*asil*. São Paulo: Roadrunner records, 1994. 1 CD.

RAMONES. *oad to ruin*. Sire Records, 1978. 1 CD

RUSSIAN SCHOOL OF BALLET. *A good bo□ □ants ne□ friends*. Curitiba: L-DOPA, apox. 1997-99. 1 K7.

SEX PISTOLS. *Never mind t□e bullocks*. (C) 1977 (P) 1999. 1 CD

### Fanzines

ACCION ANARCO □UN□ n°2, Curitiba, 1998.

A DISCÓRDIA n°2, Curitiba, s/d.

A QUESTÃO □UN□ n°1, Curitiba, s/d.

AMOR PELA REVOLUÇÃO n°1, Curitiba, s/d.

AMOR PELA REVOLUÇÃO n°2, Curitiba, s/d.

ANARCO STRAIGHT EDGES n°1, Curitiba, s/d.



ATITUDE CONSCIENTE s/n, Curitiba, s/d.

APOCALIPSE FINAL nº4, Curitiba, 1994.

APOCALIPSE WOW nº1, Curitiba, 1997.

APOCALIPSE WOW nº3, Curitiba, 1998.

APOCALIPSE WOW nº4, Curitiba, 1998.

“BARRICADA” nº1 Coletivo de ação anarco-*punk*, Florianópolis-SC, 1996.

BLASFÊMIA nº 4, Curitiba, 1999.

CALAMARI s/n. Curitiba, 1999.

CATARSE s/n. Curitiba, aprox. 1995-2000.

CHOICES OF HEART nº1, Curitiba, s/d.

CONVULSÃO SOCIAL nº1, Curitiba, s/d.

CRIANÇAS MEDIOCRES s/n. Curitiba, aprox. 1990-1999.

CWB CHAOS nº1. Curitiba. Aprox. 1990-1995.

DESORDEM UTÓPICA nº2. Curitiba, 1995.

ECO SUBVERSÃO nº1, Curitiba, 1996.

ESTÚPIDO nº1, Curitiba, s/d.

FACA CEGA nº2, Curitiba, 2002.

FACA CEGA nº3, Curitiba, 2003.

FÚRIA DE VIVER nº2, Curitiba, s/d.

GARBAGE LAND s/n. Curitiba, aprox. 1990-1995.

GRITANDO CONTRA OS MUROS nº3, Curitiba, 1998.

GRRRLS VOICES nº1, Londrina-PR, s/n.

HERTBREAK SOUP s/n, Curitiba, s/n.

HERESIA nº6. Curitiba, 1995.

HERESIA SUB CHAOS nº1, Curitiba, 2001.

HISTERIA nº2. Curitiba, 1996.

INFO-UN nº1 Coletivo do Squatt Kaazaa, Curitiba, 1995.

INFO-UN nº2 Coletivo do Squatt Kaazaa, Curitiba, 1996.

JÁ SEM DENTES nº1, Curitiba, 1998.

MANIFEST s/n. Curitiba, aprox. 1990-2000.

MASSIVE ATTACK nº1, Curitiba, 2000.

MASSIVE ATTACK nº2, Curitiba, 2000.

NEW DIRECTION nº1, Curitiba, 1998.

NEW DIRECTION nº2, Curitiba, 1998.

NUCLEAR IOGURTE. Curitiba, aprox. 2000.

O AMOR É LINO. Curitiba, aprox. 1995.

O ÓDIO, s/d, Salvador-BA, s/d.

ÓDIO LIBERTÁRIO nº2, Curitiba, s/d.

OHAXEA s/n. Curitiba, 1993.

ONE4ONE nº1, Curitiba, s/d.

ORDEM E PROTESTO. Curitiba, aprox. 1995.

O SORRISO DOS TORTURADOS, nº1, Curitiba, s/d.

O SORRISO DOS TORTURADOS, nº2, Curitiba, s/d.

□UN□S NOT DEAD? nº1. Curitiba, aprox. 1994.

REVOLT nº1, Campo Largo-PR, s/d.

RESÍDUO FECAL nº1. Curitiba, aprox. 1993-1995.

RUA 15 nº1 Curitiba, 1999.

SAPO NA LAMA nº3. Curitiba, 1993.

SENTIDO DO SER nº9 Curitiba, s/d.

STRAIGHT AHEAD nº1, Curitiba, 1997.

SOCIEDADE AUTO DESTRUTIVA s/n, Curitiba, s/d.

SOUL DEFIANCE: spiritual fanzine nº1, Curitiba, s/d

SOUL DEFIANCE: spiritual fanzine nº2, Curitiba, s/d

STRAIGHT AHEAD nº2, Curitiba, 1998.

TERROR 77 nº3. Rio de Janeiro, 1998.

TERROR 77 nº5. Rio de Janeiro, 1999.

THE CREW, nº1, Curitiba, 1996.

THE CREW, nº2, Curitiba, 1997.

THE CREW, nº3, Curitiba, 1997/1998.

VIA DIRETA nº13 - Boletim Informativo do GRAVIDA. Curitiba, 1995.

VIA DIRETA nº15 - Boletim Informativo do GRAVIDA. Curitiba, 1996.

VIDA SIMPLES nº2 Curitiba, 2000.

VÍTIMAS DO SISTEMA nº2 Curitiba, s/d.

ÚLTIMO BRINQUEDO nº2, Curitiba, s/d.

### **Outros registros**

A BOMBA EXPLODIU!! COMUNICADO URGENTE AOS GRUPOS ANRCS-UNIS. Curitiba, 1997.

ALENCAR, Mário de. Sem título. Curitiba: acervo pessoal de Mário de Alencar. Colagem sobre papel. 21 cm x 29,7. Cartaz desenvolvido para a apresentação da banda Ornitorrincos, aproximadamente 1998-2000.

ALENCAR, Mário de. Sem título. Curitiba: acervo pessoal de Mário de Alencar. Colagem sobre papel. 21 cm x 29,7. Cartaz desenvolvido para a apresentação da banda Evil Idols, aproximadamente 1998-2000.

GRIFFIN, Gregory Walter. A *punk* manifest. In: Badreligion.com. Site: [www.badreligion.com/history/unkManifesto.html](http://www.badreligion.com/history/unkManifesto.html). Acessado em 20/12/2008.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO 1º ENCONTRO UNILIBERTÁRIO DE BTHE. Belo Horizonte, aproximadamente segunda metade da década de 1990.

RELATÓRIO DO 1º ENCONTRO ANARCO-UN E ANARQUISTA/SUL. Criciúma, 1998.

RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA REDE ANARCO-UN E ANARQUISTA/SUL. Curitiba, 1999.

RELATÓRIO DO 2º ENCONTRO ANARCO-UN (a nível Nordeste). Fortaleza, 1998.

RELATORIO DO 1º ENCONTRO INTERNACIONAL ANARCO-UN. Montevideo, 1998.

## **Livros**

CURITIBA BRASIL. Curitiba: 2003. Guia Turístico.

FENIANOS, Eduardo. *anual Curitiba: a cidade em suas mãos*. Curitiba: UniverCidade, 2003.

MCNEIL, Legs & MCAIN, Gillian. *ate-me por favor: A História Sem Censura do punk*. Porto Alegre: L&PM, 2004. vol. 1 & 2.

IPPUC. *emória urbana de Curitiba: Depoimentos*. IPPUC: Curitiba, 1990-1992. 5 volumes.

MOZINE, Fabio. *Uma ira em Sudamerica com o conjunto de musica rock erda*. Vitória: Läjä Records, 2009.

O'HARA, Craig. *A Filosofia do punk: Mais que barulho*, São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLIVA, Dago; MONTINI, Mateus. *Fodido e erocado: Por favor, olhe para mim!* São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007.

SINKER, Daniel. *Nós não devemos nada a você*. São Paulo: Edições Ideal, 2009.

## Documentários

□UN□S NA CIDADE. Direção Darwin Dias. Curitiba. 2003. 1 DVD (100 min.). son. color.

BOTINADA: a origem do *punk* no Brasil. Direção Gastão Moreira. São Paulo: ST2, 2006. 1 DVD (70 min.). son. color.

## Imprensa

GAZETA DO POVO. Curitiba, 09/10/1996.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 11/10/1996.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 13/10/1996.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 23/11/1996.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 09/03/1997.

JORNAL DO ESTADO. Curitiba, 2/10/1989.

JORNAL DO ESTADO. Curitiba, 07/09/1996.

JORNAL DO ESTADO. Curitiba, 12/09/1996.

MANCHETE. Nº 1318. Rio de Janeiro: Bloch Editores: Bloch Editores, 1977.

O DIÁRIO. Maringá, 8/10/1996.

O DIÁRIO DO NORTE DO PARANÁ. Maringá, 01/10/1996.

REVISTA POP nº 70. São Paulo: Abril, 1977.

REVISTA POP. São Paulo: Abril, 1978.

## Revistas

ESPAÇO URBANO. Curitiba: IPPUC, 1986. v.1 n.1.

ESPAÇO URBANO. Curitiba: IPPUC, 1988. v.1 n.2.

ESPAÇO URBANO. Curitiba: IPPUC, 2003. n. 3

FILHO, Fernando Souza. *Revista 10 anos de atos de oração*. São Paulo. Valhalla Editora, 2003.

## Entrevistas

Entrevista concedida por Wallace Barreto em 25/11/2009.

Entrevista concedida por Rodrigo Ponce em 15/10/2009 e 17/01/2010.

Entrevista concedida por Mário Alencar em 11/11/2009, 19/11/2009 e 09/01/210.

Entrevista concedida por Mari em 13/12/2009.

## Sites da internet

A HISTÓRIA DO *UN* E SUAS VERTENTES. In: [www.angelfire.com/pe2/sxe](http://www.angelfire.com/pe2/sxe). Acessado em 29/08/2008.

MILLARCH, Aramis. *Tablóide digital IPPUC*. <http://www.millarch.org/>. Acessado em 02/12/2009.

PREFEITURA DE CURITIBA. In: <http://www.fas.curitiba.pr.gov.br/conteudo.aspx?idf=71>. Acessado em 10/11/2009.

UNILIVRE. In:

[http://www.unilivre.org.br/area\\_publica/controles/ScriptPublico.php?cmd=historia](http://www.unilivre.org.br/area_publica/controles/ScriptPublico.php?cmd=historia). Acessado em 02/12/2009.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena Wendel. *Enas Ivenis: Unks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

AGAMBEN, Giorgio.  *homo sacer: O poder soberano e vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.

\_\_\_\_\_. *Que o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Que resta de Auschwitz?* São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nordestino: Uma invenção do falo (uma história do gênero masculino - Nordeste 1920/1940)*. Maceió: Catavento, 2003.

\_\_\_\_\_. *Tempo, a fera que engole tudo: a visão tropicalista do Nordeste*. In: *Nos destinos da fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.

ANSART, Pierre. Hannah Arendt: a obscuridade dos ódios públicos. In: André Duarte *et. ali.* (orgs.). *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.



\_\_\_\_\_. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *emória e Resentimentos: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001.

ANTELO, Raúl. *As imagens como força*. Revista Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

\_\_\_\_\_. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

\_\_\_\_\_. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2003.

ARENDRT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol. 1, nº 21, 1998.

\_\_\_\_\_. Dizer a atualidade: o trabalho de diagnóstico de Michel Foucault. In: GROS, Frédéric (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. O desconhecido da Sorbonne sobre os historiadores e “os anos” . *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol. 21, nº 42, julho-dezembro de 2008.

AVELINO, Nildo. Revolta, ética e subjetividade anarquista. In: *Revista Perceção: um incomodo*. PUC-SP, 2004.

BARTHES, Roland. *Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Um caso de crítica cultural (sobre os *hippies*). In: *Indícios vol política*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

\_\_\_\_\_. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BENJAMIN, Walter. *bras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNATTI, Antonio Paulo. *os jogos que especulam com o acaso: contribuição à história dos jogos de azar no Brasil (1890-1950)*. Tese de doutorado apresentada ao departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2002.

BERGER, John. *odos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. *udo o que sólido desmança no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIVAR, Antonio. *ue punk*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BONI, Maria Igenes Mancini de. “Gilda” vivendo sob o preconceito numa cidade provinciana, um sim a vida. In: Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUÑUEL, Luís. O artista fala da realização do seu filme. In: *pco.org.br*. Disponível em: <http://www.pco.org.br/livraria/programacao/ciclobunuel/bunuefilme.htm?target=>.

CAIAFA, Janice. *ovimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CAMPOS, Emerson César de. *Territórios desliantes: recortes, miscelâneas e exibições na cidade contemporânea - Criciúma (SC) (1980-2002)*. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina. 2003.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Noyal, 1997.

CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CÉSAR, Maria Rita de Assis. *A invenção da “adolescência” no discurso psicopedagógico*. Dissertação apresentada ao mestrado em educação da Universidade Estadual de Campinas, 1998.

CHEREM, Rosângela Miranda. Aparência e aparição, o jogo de transtornos num retrato de Almeida Júnior. In: *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas artes visuais*. Salvador, 2009.

COSTA, Maria Cecília Solheid da; Elizabeth Tassi Teixeira. A cidade e o footing: estudo de um ritual de camadas médias. In: *Nemória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

COSTA, Pere-Oriol; TORNERO, José Manuel; TROPEA, Fabio. *Urbanas: El ansia de identidad entre el culto a la imagen y la autoafirmación através de la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

CRAR, Jonathan. La modernité et la question de l’observateur. In *L’art de l’observateur: vision et modernité au XIX<sup>o</sup> siècle*. Nimes: Jacqueline Chambon, 1994.

CROCETTI, Melissa. *A isualidade do punk rock*. Monografia apresentada ao curso de pós-graduação em Poéticas Contemporâneas no Ensino da Arte da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba: 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *ergsonismo*. São Paulo: editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *onversaç es*, São Paulo: editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *spinosa*: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon*: Lógica da Sensa o. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *roust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *ue   um dispositivo?*. In: Espaço Michel Foucault. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>. Acessado em 10/06/2009.

\_\_\_\_\_ & PARNET, Claire. *i logos*. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_ & GUATTARI, Felix. *afka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIAS, Edson João Liberato. *“Nem foi tempo perdido...”*: Rock nacional e imaginário social na década de 1980. Monografia apresentada   disciplina de Orienta o Monográfica do curso de História da Universidade Tuiuti do Paraná.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte cr tica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_. *ue vemos   ue nos ol a*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DI GONES, Glória. Gangues e polícia: campos comuns de enfrentamentos, estratégias de diferencia o. In: MESSEDER, Carlos Alberto (org.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUARTE, Rodrigo Juste. *Underground*. In: NETO, M. (Org.) A [des]construção da música na cultura paranaense. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004.

EISNER, Will. *Quadernos e arte essencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ESSINGER, Silvio. *Link: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Humanistas, vol. 18, nº35, 1998.

FABRIS, Valério. Nos becos, nos bares: em casa. In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

FERRARA, Lucrecia D'aleccio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Fapesp, 2000.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

FONSECA, Márcio Alves da. Do incomodo das imagens a inquietação do pensamento. In: *Revista Verve n.º 1: um incomodo*, PUC-SP, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro, Graal, 2003. vol. II.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault e a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Estética e sexualidade política: ditos e escritos* vol. 1 Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. O que são as Luzes? In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento: ditos e escritos* Vol. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. Introdução à vida não fascista. In: *Ossê eleito*. [http://br.geocities.com/polis\\_contemp/dossie\\_deleuze\\_textos/foucault\\_anti\\_edipo.pdf](http://br.geocities.com/polis_contemp/dossie_deleuze_textos/foucault_anti_edipo.pdf). Acesso em 20 de mar. 2007.

\_\_\_\_\_. *Trigar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 2008.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha vitória e Freud: o cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. *Per punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Universidade de São Paulo. 2005.

GRADIN, Carla. *Quando o punk virou moda*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2008.

GROS, Frédéric. A parresia em Foucault. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. O cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; NETO, Alfredo Veiga (orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autentica. 2006.

GRUNER, Clóvis. O espetáculo do horror: memória da loucura, testemunhos da clausura em “Diário do hospício” e “Cemitério dos vivos”. In: GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio (Orgs.). *Nas tramas da ficção: História, literatura e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *esign rífico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Rosari, 2008.

GUATTARI, Felix. *aomose: Um novo paradigma estético*, São Paulo: editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *evolução olecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUÉRRON, Rodrigo. *ódio e o medo como dispositivos de controle*. Anais do I encontro Vigilância, Segurança e Controle Social na América Latina, Curitiba: Champagnat, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARA, Tony. *aber noturno: uma antologia de vidas errantes*. Campinas, 2004. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas.

HELLER, Agnes. *Alm da uesta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HOME, Stuart. *Assalto a cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.

HUELSENBECK, Richard. En avant Dada: História do Dadaísmo. In: *teorias da Arte moderna*. In: CHIPP, Herschel B. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HUTCHEON, Linda. *ótica do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *irculando o escoadouro do mprio: pós-colonialismo e pós-modernismo*. In: Site da UFRGS. <http://www.ufrgs.br/cdrom/hutcheon/index.html> p. 48. Acessado em 20/03/2007.

KERSTEN, Maria Sholz de Andrade. *s rituais de tombamento e a escrita da história*. Curitiba Ed. UFPR.

KOPP, Rudinei. *Design gráfico ambiental*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: Daniel Lins & Silvio Gadelha (Orgs.). *Nietzsche e eleuê*: O que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *Pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOBO, Andréa Maria Carneiro. *Esvanecimento político*: outra e ist ncia possível nos te tos de Paulo Lemins i e Ana Cristina César. Dissertação mestrado - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Defesa: Curitiba, 2005.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra: Tragédia nietzscheana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MAFFESOLI, Michel. *Tempo das tribos*: O declínio do individualismo na sociedade da massas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAGALHÃES, Henrique. *Rebulição apaixonante dos fanines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2003.

MAZZA, Luiz Geraldo. Curitiba é ciosa do seu ócio? In: Memória urbana de Curitiba. IPPUC: Curitiba, 1992.

MELO, Érica Isabel de. *Cultura juvenil feminista e o rol em São Paulo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas. 2008.

MELLO, J. M. C. de; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sensibilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. Lilia Moritz Shwarcs (Org.). São Paulo: Companhia das letras, vol. 4, 1998.



MENDONÇA, Maria Luiza Nascimento. O fio da memória. In: *Memória urbana de Curitiba*. IPPUC: Curitiba, 1992.

MIKLOS, Aline Mocó Silva. *□udanças na forma de percepção artística e uma breve análise entre □audelaire e □uc□amp*. Trabalho apresentado no II colóquio de psicologia da arte: a correspondência das artes e a unidade dos sentidos. In: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c36a.pdf>.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines *punk*. In: MUNIZ, Rodrigues Cellina. (Org.). *Fanzines: autoria □ subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: UFC, 2009.

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O Seqüestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *□ revista □rética □ultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *□ultura brasileira: utopia e massificação □□□□□□□□□□*. São Paulo: Contexto, 2006.

NASCIMENTO, Wanderson F. *Nos rastros de Foucault: □tica e subjetivação*. Espaço Michel Foucault. <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>. Acesso em 21 de mar. De 2007.

NETO, Nécio Turra. *□nterrado vivo: Identidade e território punk em Londrina*, São Paulo: Unesp, 2004.

NICOLATTO, Roberto. Em busca de Curitiba perdida: resistência e memória no inventário de Dalton Trevisan. *□ revista Letra* n. 64. Curitiba: UFPR: 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Centauro, 2002.

\_\_\_\_\_. *□ anticristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Al□m do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

OLIVEIRA, Bernardo Carvalho. *A Guerra Desesperada: Nietzsche e a "Grande Política"*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 2007.

OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A simbologia do movimento punk nos subgêneros de rock underground em Fortaleza*. Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, da Universidade de Fortaleza, 2002.

ONFRAY, Michel. *A política do rebelde: Tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

\_\_\_\_\_. *A escultura de si: a moral estética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ORLANDI, Eni. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORLANDI, Luiz. *Combater na imanência*. In: [www.pucsp.br](http://www.pucsp.br). Disponível em: [http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater\\_na\\_imanencia.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf).

ORTEGA, Francisco. *Da ascese à bio-ascese ou do corpo submetido à submissão do corpo*. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz, et. ali (orgs.). *Imagens de Foucault e eleuê: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Amizade e estética de existência em Foucault*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. Das utopias sociais às utopias corporais. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. *□ulturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

\_\_\_\_\_. *□ corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PASSETTI, Edson. *Anar□uismos e □ociedade de □ontrol*. São Paulo: Cortez, 2003.

PELBART, Peter Pál. *□ tempo não□reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. A Potência de não: linguagem e política em Agamben. In: Rizoma.net. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=326&secao=artefato>. Acesso em 29 de mai. de 2006.

\_\_\_\_\_. Nurograma e multidão. In: *□i□oma.net*. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=140&secao=neuropolitica>.

\_\_\_\_\_. *□ida nua□ vida besta□ uma vida*. In: Trópico. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em 20 de mar. de 2006.

PEREIRA, Angélica Silvana. *□omos e□pressão□ não subversão!:* a gurizada *punk* em Porto Alegre. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da UFGRGS. 2006.

RAGO, Margareth. *□ntre a □istória e a liberdade:* Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *□s pra□eres da noite:* prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

ROLNIK, Suely. *□artografia sentimental:* transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

\_\_\_\_\_. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz, et. ali (orgs.). *Imagens de Foucault e "eleu": ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SANTOS, Antonio César de Almeida. *Emórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História-memória-literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SENNETT, Richard. *artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *Declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo; Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Carne e pedra: corpo e cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Revolta e forma-mercadoria. In: Revista Cult n. 96, ano 8. 2005.

SANCHEZ, Fernanda. *Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993.

\_\_\_\_\_. *Idade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos da memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Emória e ressentimentos: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001.

SOUSA, Rafael Lopes de. *unk: cultura e protesto*, São Paulo: Edições Pulsar, 2002.

SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. *Canções de um fim de século: história, música e comportamento na década encontrada (1978-1991)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.

SOUZA, Pedro de. *Michel Foucault: o trajeto da voz na ordem do discurso*. Campinas: Editora RG, 2009.

SOUZA, Pedro de. O sujeito fora de si: movimentos híbridos de subjetivação na escrita foucaultiana. In: RAGO, Margareth Rago; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autentica: 2006.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

TAYLOR, Roger. *Arte inimiga do povo*. São Paulo, Conrad, 2005.

TREVISAN, Dalton. *Em busca da Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

VANEIGEM, Raoul. *De la huelga salvajeal a autogestión generalizada*. Barcelona: Anagrama, 1998.

VARGAS, Christian. Os anjos decaídos: uma arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções do Legião Urbana. In: COSTA, Cléria Botelho da & MACHADO, Maria Salete Kern (Orgs.). *Imagário e História*. São Paulo: Marco Zero, 1999, 161-205.

VIACAVAL, Vanessa Maria Rodrigues. “Em busca da Curitiba perdida” Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. In: *Revista História Agora*.

VILELA, Eugenia. *Corpos inabitáveis. Errância, filosofia e memória*. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Abitantes de Abel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

VITOR, Nestor. *A terra do futuro: impressões do Paraná*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.