DÉBORA GOMES DOS SANTOS

VIVO NA CIDADE

A EXPERIÊNCIA URBANA NA CULTURA PUNK

SÃO CARLOS, 2015

DÉBORA GOMES DOS SANTOS

VIVO NA CIDADE

A EXPERIÊNCIA URBANA NA CULTURA PUNK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

SÃO CARLOS, 2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Contato: deborags@gmail.com

S194v Santos, Débora Gomes dos
Vivo na cidade: a experiência urbana na cultura
punk / Débora Gomes dos Santos; orientador Ruy Sardinha
Lopes. São Carlos, 2015.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em
Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo --
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo, 2015.

1. Punk. 2. Espaço Urbano. 3. Cultura Urbana. I.
Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: Arquiteta Urbanista Débora Gomes dos Santos

Título da dissertação: "Vivo na cidade: a experiência urbana na cultura punk".

Data da defesa: 12/05/2015

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. **Ruy Sardinha Lopes (orientador)**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU/USP)

aprovado

Prof. Dr. **Jorge Bassani**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP)

aprovado

Prof. Dr. **Fábio Lopes de Souza Santos**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP)

aprovado

Presidente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura Urbanismo: Professor Associado **Márcio Minto Fabrício**

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa contou com apoio de bolsa concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela qual agradeço.

Agradeço especialmente ao meu orientador Ruy Sardinha Lopes pelo acolhimento, confiança e amizade fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos professores Jorge Bassani, pelo encorajamento inicial sem o qual este trabalho não existiria; Fábio Lopes de Souza Santos, pelos constantes debates e pela presença, junto ao Jorge, na banca de qualificação; Paula Guerra, pelo apoio e atenção carinhosos; Marco Aurélio Lagonegro, arquiteto-*punk*, pelo testemunho imprescindível; Anja Pratschke e Marcelo Tramontano, pelos importantes primeiros encaminhamentos. Aos professores Luciano Bernardino da Costa e David Moreno Sperling; e a todos os colegas do NEC e do IAU. Ao Beto Ortiz, professor fundamental.

Aos indispensáveis amigos Beatriz Andreotti, Mariana Garotti, Vitor Pereira, Livia Cucatto, Fernando Baroni, Daniel Hayashi, Kaya Lazarini e Marina Varella. Às amigas queridas da Casa Verde, especialmente Mari, Natie, Marília, Maiara, Ingrid, Nathalia e Raíza. Ao Diego Felipe, pela história vivida.

Ao meu pai, por me dar todas as bases necessárias.

À minha mãe, minha grande incentivadora, por estar sempre ao meu lado.

***Don't you wonder sometimes
'Bout sound and vision?***

"Sound and Vision", David Bowie.

RESUMO

SANTOS, D. G. (2015). **Vivo na cidade:** a experiência urbana na cultura *punk*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos.

O advento do *punk* assinalou um ponto de inflexão dentro do universo cultural pop. A música *punk*, elemento centralizador da identidade do movimento, emergiu com a proposta de romper com as tradicionais premissas de aptidão e técnica cada vez mais presentes na música de meados da década de 1970. O retorno a um desenho musical simples e visceral somado à valorização de uma realidade cotidiana ordinária trouxe para o centro da composição tanto sonoridades características das grandes cidades quanto narrativas relativas à vida no âmbito da metrópole, fazendo da música *punk* um potente veículo de absorção e transmissão de experiências urbanas. Assim, este trabalho explora a música como elemento catalisador de formas de apropriação e ação na dimensão da cidade e a música *punk* enquanto lente para a análise do fenômeno urbano, em particular pela observação de quais olhares o *punk* brasileiro lança sobre o espaço urbano no contexto periférico da cidade de São Paulo. Na produção das bandas *punks* que emergiram na cidade no início da década de 1980, período fundamentalmente marcado por um truncado processo de redemocratização, observa-se uma acentuação das questões colocadas pelo *punk* no plano internacional. No contexto brasileiro a linguagem agressiva do *punk* foi superlativada pela ânsia da juventude carente em expressar a própria experiência de crise em meio à particular complexidade da metrópole paulistana. A contundência e a densidade da música *punk* evidenciam, portanto, as tensões e relações tacitamente presentes no espaço da cidade a partir da percepção sensível daqueles que vivenciam seus espaços, de forma a permitir uma investigação mais complexa do fenômeno urbano.

Palavras-chave: *Punk*; Espaço Urbano; Cultura Urbana, Música.

ABSTRACT

SANTOS, D. G. (2015). **Living (alive) in the city:** the urban experience in punk culture. Dissertação (Mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos.

The advent of punk marked a turning point amidst the pop culture universe. Punk music, as the centralizing element of the movement's identity, emerged with the proposal of breaking-up the conventions of musical expertise and technique increasingly present in rock compositions of the early 1970s. The return to a simple and visceral musical form combined with an emphasis on the dynamics of an ordinary everyday reality brought to the composition core both the particular sonorities of the great cities – the general hum of the city – as well as narratives of urban daily life, establishing punk music as a powerful vehicle of transmission of urban experiences. Therefore, this dissertation aims to explore music as a catalyst of different forms of urban appropriations and punk music as a specific lens for the analysis of urban phenomena, particularly by observing which questions Brazilian punk casts over the peripheral urban context of Sao Paulo, Brazil. The Brazilian punk bands that emerged in the early 1980s, a period essentially marked by an inconclusive process of political redemocratization, show a particular accent over the issues raised by international punk scenes. The Brazilian context enhanced the rudeness and aggressiveness of punk language, since it embodied an up until then unprecedented possibility for the deprived urban youth of expressing their experience of crisis amidst the complexity of São Paulo's urban environment. The strength and density of punk music draw attention to the tensions and relations tacitly present in the city as they are perceived and experienced in everyday life, thus allowing a more complex investigation of the urban space.

Keywords: Punk; Urban Space; Urban Culture, Music.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM DA CAPA: São Paulo, Débora Gomes dos Santos, 2009.

IMAGEM 1: cena do longa de animação *Yellow Submarine* (DUNNING, 1968).

IMAGEM 2: capa do álbum *This is the Modern World, The Jam, Polydor*, 1977.

IMAGEM 3: capa do álbum *Road to Ruin, Ramones, Sire Records*, 1978.

IMAGEM 4: capa do álbum *Sweet Revenge, Generation X, Empty Records*, 1998.

IMAGEM 5: contra-capas do álbum *Machine Gun Etiquette, The Damned, Chiswick*, 1979.

IMAGEM 6: “3-String Punk Manifesto”, fanzine inglês *Sideburns* (nº1, janeiro, 1977).

IMAGEM 7: foto da banda *AI-5*, cena do documentário *Botinada* (MOREIRA, 2006).

IMAGEM 8: foto da banda *AI-5*, cena do documentário *Botinada* (MOREIRA, 2006).

IMAGEM 9: foto da banda *AI-5*, cena do documentário *Botinada* (MOREIRA, 2006).

IMAGEM 10: pichação de gangue da Vila Carolina, cena do documentário *Botinada* (MOREIRA, 2006).

IMAGEM 11: bandeira de gangue da Vila Carolina, cena do documentário *Botinada* (MOREIRA, 2006).

IMAGEM 12: capa do álbum *Adeus Carne, Inocentes* (Warner, 1987).

IMAGEM 13: contra-capas do álbum *Adeus Carne, Inocentes* (Warner, 1987).

IMAGEM 14: detalhe do álbum *Adeus Carne, Inocentes* (Warner, 1987).

IMAGEM 15: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô, cena do documentário *Pânico em S.P.* (MORELLI, 1982).

IMAGEM 16: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô, cena do documentário *Pânico em S.P.* (MORELLI, 1982).

IMAGEM 17: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 18: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 19: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 20: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 21: capa do álbum coletânea *Ataque Sonoro (Ataque Frontal, 1985)*.

IMAGEM 22: bandos *punks* se deslocam pelas ruas de São Paulo, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 23: bandos *punks* se deslocam pelas ruas de São Paulo, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 24: *punks* em ônibus, cena do documentário *Botinada* (MOREIRA, 2006).

IMAGEM 25: *punks* carregam equipamentos sonoros pelas ruas do centro de São Paulo, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 26: *punks* carregam equipamentos sonoros pelas ruas do centro de São Paulo, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 27: *punks* em estação do metrô, cena do documentário *Punks* (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 28: capa do álbum *Pânico em S.P., Inocentes* (Warner, 1986).

IMAGEM 29: capa da coletânea *SUB (Ataque Frontal, 1985)*.

IMAGEM 30: capa do álbum *Subterrâneos, Inocentes* (Eldorado, 1994).

IMAGEM 31: capa do álbum *Nobody's Scared/Don't Split It, Subway Sect, Braik, 1978*.

IMAGEM 32: contra-capas do álbum *Thriller, Eddie and The Hot Rods, Island, 1979*.

IMAGEM 33: capa do álbum *Young, Loud and Snotty, Dead Boys, Sire Records, 1977*.

IMAGEM 34: capa do álbum *Subterranean Jungle, Ramones, Sire Records, 1983*.

IMAGEM 35: capa do álbum *Rattus Norvegicus, The Stranglers, United Artists, 1977*.

IMAGEM 36: contra-capas do álbum *Pior que Antes, Garotos Podres, Continental, 1988*.

IMAGEM 37: capa interna do álbum *Descanse em Paz, Ratos de Porão, Baratos Afins, 1986*.

IMAGEM 38: *No Feelings*, colagem, Jamie Reid, 1977. *Isis Gallery, Londres*.

IMAGEM 39: *Contingente de Bromley* (MARKO, 2007, p.16).

IMAGEM 40: capa da compilação *Grito Suburbano (Punk Rock Discos, 1982)*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. OS SONS DA CIDADE	19
CAPÍTULO 2. SÃO PAULO É GIG.....	40
CAPÍTULO 3. GRITO SUBURBANO	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

Vivo na cidade
O ar é negativo
As árvores vão morrendo
Concreto a me cercar
Olho a cidade todas as suas faces
Lixos e pessoas a se misturar
Quero protestar para encontrar
O outro lado desta vida
Vivo na cidade
Olhe as avenidas, gente muita gente
Não expressam nada, correm sem parar
Quero protestar para encontrar
O outro lado desta vida
Vivo na cidade

Vivo na Cidade,
banda *Cólera*, álbum
Pela Paz em Todo
Mundo, Ataque
Frontal, 1986.

INTRODUÇÃO

Na música “*Vivo na Cidade*”, da banda de *punk rock* paulistana *Cólera*, a palavra “vivo” é empregada de forma a carregar uma significativa dualidade: por um lado, indica o viver com o sentido de habitar, fazer morada; por outro, também se refere à própria condição de ter vida, estar atento, ativo e presente. Esta dupla camada semântica permeia e condiciona toda a cultura *punk*, de forma a revelar uma percepção bastante específica sobre a dimensão espacial de suas práticas e relações sociais no âmbito da cidade. Nessa perspectiva, o espaço urbano no *punk* não é, portanto, somente o substrato físico da vida social, dado e estático; mas também a materialização física das relações sociais que são, ao mesmo tempo, impactadas pela materialidade física que as permeia. Dessa forma, apesar da cidade ser apresentada na música do *Cólera* como absolutamente aniquilante e perversa, é nela que se vive e se está vivo — não há outra alternativa senão ocupá-la, apreendê-la e subvertê-la.

Desde o estabelecimento da metrópole como o paradigma espacial da sociedade industrial, a atividade de produção do ambiente urbano foi sempre acompanhada por um intenso exercício de observação e reflexão. Esse olhar crítico sobre o urbanismo esteve, desde seus primórdios, interessado em compreender o fenômeno urbano não apenas como produto material da organização social, em cuja materialidade se inscreve todo o conjunto edificado e sistematizado pela lógica objetiva do plano e do projeto; mas também como mediação espacial da vida social, produto das relações sociais que ao mesmo tempo interfere na produção destas mesmas relações (FREHSE, 2013, p.69).

Mais recentemente, sobretudo a partir da década de 1960, o redimensionamento das relações entre cultura, espaço e sociedade provocou importantes mudanças na agenda teórica dos estudos urbanos. A emergência de perspectivas mais humanistas de apreensão do fenômeno urbano assinalou uma abertura do urbanismo em direção a múltiplos e distintos campos epistemológicos, em busca de novos paradigmas teóricos nos quais se

apoiar para dar conta de sua própria complexidade (NESBITT, 2006, p.15). Josep Maria Montaner (2012) destaca o desenvolvimento de novas teorias que, derivadas de linhas tais como a fenomenologia, o existencialismo e a hermenêutica, partem em “defesa da experiência vital dos sentidos frente não apenas ao domínio da razão instrumental da tecnologia, mas também às imposições da cultura da imagem” (p.11).

Nessa chave, a questão da especificidade da experiência cotidiana de cidade e a potencialidade de tal percepção para o entendimento das dinâmicas do espaço urbano é trabalhada de forma a expor o que a princípio se encontra fora do controle do urbanismo disciplinar (JACQUES, 2012). Tal enfoque procura explorar as formas pelas quais o movimento cotidiano das pessoas no espaço urbano potencializa a produção de novas leituras e narrativas de forma a conferir-lhe significados outros, qualificando-o para além das previsões técnicas do planejamento urbano. Assim, por trás deste urbanismo do cotidiano encontra-se a possibilidade de acesso a um rico conjunto de significâncias urbanas e é precisamente aí que reside a importância de sua exploração (BERKE; HARRIS, 1997; CRAWFORD, 1999).

O interesse dos estudos urbanos pela música estaria, portanto, particularmente associado a uma preocupação quanto à compreensão das dinâmicas urbanas a partir dos vínculos entre a vida social e o espaço da cidade na dimensão da cotidianidade. O emprego de manifestações culturais e artísticas como ferramenta de investigação das transformações do espaço, recorrente em toda a história da arquitetura, consolidou-se e expandiu-se no século XX (MONTANER, 2012, p.121). Entretanto, embora o espaço, o território e a cidade estejam fortemente presentes em diversos elementos da composição musical, ainda há relativa indiferença quanto ao uso específico da música como objeto mediador da investigação do fenômeno urbano (KONG, 1995; CONNEL; GIBSON, 2004).

De forma generalizada, não só a música, mas o próprio sentido da audição tem sido largamente negligenciado enquanto metodologia possível para a análise do espaço urbano, circunstância que se deve à forte ênfase colocada sobre a visão no exame das problemáticas não só urbanas, mas sócio-espaciais em geral (KONG, 1995, p.2; FORTUNA, 1998, p.23). Apesar disso, vem-se reconhecendo cada vez mais que a intensa confluência de estímulos relativa à experiência metropolitana envolve uma complexidade sensorial de ordem tal que não abarca apenas o olhar, de forma a abrir espaço para a discussão do papel social das sonoridades — e da música — na estruturação, configuração e apreensão do espaço urbano.

Nesse sentido, a música popular¹ em particular é uma forma artística potencialmente capaz de ampliar a reverberação das relações exploradas pela experiência cotidiana nos espaços da cidade, através de seus relatos e sonoridades impregnados de atmosfera² ambiental. Simon Frith afirma que a experiência da música popular é “simultaneamente individual e coletiva, pois nós absorvemos a música em nossas próprias vidas e os ritmos em nossos próprios corpos” ao mesmo tempo em que “ouvimos coisas como música porque seus sons obedecem a uma lógica mais ou menos familiar” (FRITH, 2000, p.121, tradução livre). Em comparação com outros tipos e formas de arte, a música popular exige menos predisposição, atenção e repertório por parte tanto daqueles que a consomem quanto por parte daqueles que a produzem e é, por isso, uma linguagem acessível (PANITZ, 2000).

A onipresença da música popular indica a sua potencialidade em capturar características relativas ao espaço e, dessa forma, transmitir imagens de lugares, seja por meio de letras que retratam mais explicitamente localidades específicas; seja através do impacto sensorial causado por seu conjunto instrumental, melódico e rítmico. Segundo a geógrafa Lily Kong, “a comunicação dessas imagens para um público pode ter uma dimensão comportamental. As imagens podem influenciar o conhecimento e a cognição de outros lugares que por sua vez podem ter influência sobre o comportamento” (KONG, 1996, p.1, tradução livre). Dessa forma, a música é também um meio através do qual são transmitidas experiências ambientais específicas, ou seja, por intermédio da forma musical é possível experimentar outros ambientes indiretamente. Além disso, mensagens sociais são transmitidas e

¹ O debate sobre a definição do conceito de música popular é amplo. Theodor Adorno, por exemplo, pioneiro no estudo social da música popular, a considera um mero produto cultural massificado, mercantilizado e padronizado, ou seja, estruturalmente oposto ao que seria a música erudita — “séria”, “de arte” ou “experimental” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Tal definição, no entanto, não é ingênua, pois provém de uma crítica que o autor faz ao que ele mesmo conceitua como indústria cultural. Por outro lado, uma definição mais apropriada às intenções deste estudo é proposta pelo pesquisador em estudos culturais Lawrence Grossberg, segundo a qual a música popular “não pode ser definida recorrendo-se sequer a um paradigma estético objetivo (como se fosse inerentemente diferente de arte), sequer a um padrão social objetivo (como se fosse inerentemente determinado por quem a faz ou para quem ela é feita). Pelo contrário, tem de ser vista como uma esfera na qual as pessoas debatem sobre a realidade e seu lugar nela, uma esfera na qual as pessoas estão continuamente trabalhando com e através de relações existentes de poder, de forma a dar sentido e valorizar suas vidas” (*apud* CONNEL; GIBSON, 2004, p.5, tradução livre).

² A socióloga alemã Martina Löw propõe o conceito de *atmosfera* segundo o qual os lugares possuem certas sintonias ou climas (*spaces are “tuned”*) potencialmente capazes de influenciar, através da percepção, os sentidos e as emoções e, dessa forma, agir sobre a própria constituição dos espaços: “Spaces develop their own potentiality which can influence feelings. This potentiality of spaces I call ‘atmospheres’. [...] Atmospheres are accordingly the external effect of social goods and human beings realized perceptually in their spatial ordering” (2008, p.43).

consumidas pela plataforma musical, determinando-a como um meio pelo qual certos grupos sociais identificam-se e definem-se (KONG, 1996, p.2).

Nesta perspectiva, a contribuição das expressões musicais para o estudo da cidade reside na constituição destas enquanto veículos através dos quais “a identidade sócio-espacial, a experiência e o gosto pelos lugares, as diferenças e semelhanças entre lugares e regiões, assim como o desvelamento da organização sócio-espacial são explicitados em uma linguagem não-científica”, segundo propõe o geógrafo brasileiro Roberto Lobato Corrêa (1998, p.59). Assim, a música revela e evidencia de maneira informal e espontânea as percepções dos sujeitos quanto ao espaço, relacionando a construção de territórios com a de subjetividades, pois “a música constrói nosso senso de identidade por meio das experiências diretas que oferece sobre o corpo, o tempo e a sociabilidade; experiências que permitem nos colocarmos em narrativas culturais imaginativas” (FRITH, 2000, p.124, tradução livre).

Enquanto expressão cultural, portanto, é inerente à música uma dimensão espacial. A linguagem musical é capaz de incorporar e transmitir imaginários espaciais, funcionando ao mesmo tempo como meio e resultado das experiências ambientais, simultaneamente produtora e reprodutora de sistemas sociais (KONG, 1995, p.4). Neste contexto, o *punk rock* apresenta-se como um objeto investigativo que permite abordar de forma contundente o espaço urbano a partir da linguagem musical. Originado nos contextos dos Estados Unidos e da Inglaterra, em torno das cidades de Nova York e Londres, respectivamente, e em meio às profundas crises políticas, econômicas e sociais da década de 1970, o *punk* teve sua emergência atrelada a um sistema em intensa transformação. Ao afastar-se de um posicionamento revolucionário e utópico, o *punk* buscou na realidade imediata do caos urbano as bases para sua constituição.

A despeito das particularidades do contexto cultural brasileiro, esta pesquisa volta-se para a análise de peças musicais das primeiras bandas de São Paulo, cidade onde se originou o *punk* brasileiro, por acreditar que a franca apropriação da estética e da proposta sonora do *punk* no Brasil potencializa as possibilidades de análise do movimento ao permitir o estabelecimento de paralelos entre diferentes realidades urbanas e sociais, assim como o exame de quais olhares são lançados e quais questões são levantadas acerca do espaço urbano da cidade na passagem da década de 1970 para 1980.

Apesar de esta pesquisa ser dedicada essencialmente ao exame da situação paulistana, o primeiro capítulo é inteiramente voltado à análise da musicalidade *punk* em si e, por isso, concentra-se na produção das bandas *punks* seminais do contexto internacional. Partindo

de um exame das particularidades sonoras do espaço urbano, sobretudo na dimensão da metrópole, e de suas transformações até a atualidade, procurou-se entender de que forma o ambiente acústico urbano interfere e influencia o ambiente cultural, sobretudo musical e particularmente no *punk*. Nesse sentido, tomou-se o elemento cultural tanto como determinante das diversas esferas da vida social, quanto como determinado por elas, ou seja, a cultura é apresentada dialeticamente enquanto uma operação cognitiva de atribuição de representações simbólicas às instâncias sociais.

O ferramental metodológico provindo da geografia cultural, sobretudo nos termos de Lily Kong (1995), demonstra uma preocupação com os significados e sentidos embutidos na estrutura musical, assim como as formas pelas quais estes significados são produzidos, comunicados e consumidos (p.7). Dessa forma, a análise gravita em torno de aspectos simbólicos, de significados e valores, ou seja, coloca ênfase na preocupação tanto com o lugar simbólico da música na vida social, quanto com os simbolismos da vida social empregados pela música (p.8). Acima de tudo, a música é considerada segundo a construção social de identidades, na qual há a discussão de diferentes aspectos da produção, manutenção, transformação, negociação e resistência aos significados culturais no âmbito da vida cotidiana, e como neste processo identidades são ao mesmo tempo construídas e desconstruídas:

A música, como uma forma de comunicação cultural, é, portanto, um meio através do qual identidades são (des)construídas, e uma análise do papel da música na (des)construção de identidades destaca providencialmente a ideia de que muitas das categorias que consideramos serem “naturais” e imutáveis são, na verdade o produto de processos incorporados às ações e escolhas humanas (KONG, 1995, p.17, tradução livre).

O tratamento dado por Kong à análise geográfica da música popular conduziu a uma observação da interface entre espaço e música pelo viés dos significados e dos valores simbólicos presentes em elementos da composição musical. Dessa forma, a abordagem de Kong aproxima-se da tendência fenomenológica de apreensão espacial na arquitetura que consiste, segundo Christian Norberg-Schulz, tanto em “fenômenos concretos” quanto em “fenômenos menos tangíveis, como os sentimentos” (*apud* NESBITT, 2006, p.444).

O segundo capítulo já adentra as particularidades da conjuntura brasileira, mais especificamente da cidade de São Paulo no final da década de 1970. Através do exame do contexto histórico, social e político deste momento, são observadas como se dão as dinâmicas de apreensão e apropriação espacial da cidade de São Paulo pelo incipiente

movimento *punk* paulistano e como tais movimentos se evidenciam através das músicas compostas pelas bandas da cidade.

Finalmente, o terceiro capítulo procura entrar numa discussão espacial bastante específica, mas constante nos três recortes analisados: a questão da dualidade centro-margem e a construção de uma cultura do *sub* pelo *punk*. A mitologia do *sub* que perpassa a cultura *punk* desde seus primórdios — sub-humanos, submersos, subterrâneos —, por um lado refletindo um imaginário radical composto por ruínas urbanas da modernidade; por outro, também indicando a condição de estar voluntariamente fora dos circuitos consolidados da indústria cultural, contrapor-se a eles, ressaltando a distinção do conteúdo de sua produção.

Neste contexto é recorrente a alusão ao espaço suburbano e à origem suburbana. Por isso, a compreensão da lógica física e cultural dos subúrbios torna-se chave para o entendimento da própria urbanidade relativa ao *punk*. O subúrbio, portanto, aparece como realidade espacial intermediária entre o urbano e o rural, mesclando as possibilidades de emancipação oferecidas pelo primeiro e o arcaísmo das relações referentes ao último. Através de uma análise histórica e sociológica procurou-se relacionar a apropriação do termo “suburbano” pelo *punk* nestes diferentes padrões de formação dos subúrbios. Dessa forma, pretende-se não só problematizar novas representações de centro e de urbano, como também inverter o código de interpretação do processo histórico de formação das cidades: compreender o centro a partir do subúrbio, analisar o suburbano enquanto agente ativo de construção do urbano.

Com o objetivo de compreender como experiências da vida cotidiana e expressões culturais influenciam-se mutuamente de forma a tornar explícitas determinadas problemáticas urbanas, este trabalho desenvolve um estudo do espaço urbano através da música. Dessa forma, são postos em debate elementos da matriz musical que enfatizam sua potencialidade em revelar diferentes percepções do cotidiano urbano, configurando-a como uma ferramenta de exame da cidade contemporânea.

*Sounds from the street, The Jam,
álbum In the city,
Polydor, 1977.*

*Sounds from the street, sounds so sweet
What's my name? It hurts my brain to think
Sounds from the city, sound so pretty
Young bands playing Young kids digging - And I dig them
The USA's got the sea
Yeah, but the British kid's got the streets
I don't mind, the city's right
Sounds from the street, sounds just fine
I know I come from Woking and you say I'm a fraud
But my heart's in the city, where it belongs
Words from the voices, rock and roll rejoices
It's something new, it's something young for a change
Sounds from the street, they sound so sweet
They gotta take notice
Why should they stop us? We don't need them
We're never gonna change a thing
And the situation's rapidly decreasing
But what can I do? I'm trying to be true*

CAPÍTULO 1.

OS SONS DA CIDADE

Na cidade não há silêncio. Os aglomerados urbanos contemporâneos, sobretudo os grandes centros metropolitanos, são essencial e permanentemente ruidosos. A profusão de novos sons introduzidos primeiramente pela Revolução Industrial e mais tarde pela Revolução Elétrica obscureceu os familiares sons humanos e naturais. Assim, as sonoridades de motores, batidas, sirenes, buzinas ao mesmo tempo se mesclam e se confundem com vozes, ladros, cantos e canções, constituindo um *continuum* sonoro indistinto. Mesmo à noite, quando a bruma sonora se acalma, a cidade é envolvida por harmônicos ressonantes emitidos sem descanso pelos equipamentos de iluminação e sinalização das ruas:

[...] juntos, eles produziam uma tríade de sol sustenido-maior que o apito em fá sustenido dos trens que passavam transformava em um acorde de sétima-dominante. Enquanto eu caminhava pelas ruas nas noites silenciosas, a cidade tocava suas melodias (SCHAFFER, 2001, p.146).

A despeito do que o compositor R. Murray Schafer considera ser a melodia da cidade, este excesso de informação que a paisagem sonora (*soundscape*³) urbana apresenta é usualmente considerado danoso, pois a ele é atribuída grande parte da degradação das condições de reflexão, comunicação e convívio das cidades. Na condição de detrito indesejável, a poluição sonora que envolve e condiciona a vida urbana cotidiana é, portanto, um problema cuja solução invariavelmente é direcionada à limpeza, no caso, ao silêncio.

Com efeito, as ciências dedicadas ao estudo da cidade têm se mostrado largamente insensíveis aos seus sons, uma surdez que o sociólogo Carlos Fortuna atribui às “epistemologias racionalistas (...) com seu calculismo objectivista baseado na análise fria, distanciada e expurgada dos efeitos julgados distorsores das emoções, dos sentimentos e das subjetividades” (1998, p.23). Dessa forma, o componente sonoro e a expressão oral

³ Schafer cunhou o termo *soundscape*, ou paisagem sonora no português, para definir “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudo” (2001, p.366).

foram marginalizados por uma cultura da imagem na qual a visão é privilegiada frente a todos os demais sentidos.

O geógrafo Yi-fu Tuan (1980) argumenta que, enquanto a faculdade auditiva humana é relativamente pouco acurada e precisa, seu sentido de visão é plenamente desenvolvido, fazendo do ser humano mais dependente dele para a construção e conquista do mundo — um ser predominantemente visual, portanto (p.7). Por outro lado, a resposta sensível da audição é profundamente emocional se comparada à racionalidade da visão, afetando e corroborando diretamente na experiência e na percepção espacial alcançada pelo olhar. Tuan assinala que a perda auditiva, por exemplo, envolveria não apenas a eliminação dos sons, mas também o encolhimento da percepção espacial “porque nossa experiência de espaço é aumentada grandemente pelo sentido auditivo, que fornece informações do mundo além do campo visual” (1980, p.11).

Com vistas à riqueza sensorial que a polifonia da vida contemporânea promove — e cujo maior emblema é justamente a metrópole —, Schafer propõe uma abordagem positiva sobre questão sonora, pois que consciente de que “a poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” (2001, p.18). Dessa forma, ele defende que os sons não devem ser negligenciados e o ambiente acústico não deve ser enfrentado em termos de quais sonoridades precisam ser eliminadas, mas quais devem ser preservadas, encorajadas e multiplicadas: “clariaudiência⁴, e não ouvidos amortecidos” (2001, p.18).

Assim, se os sons urbanos podem ser compreendidos como uma melodia incessantemente entoada pela cidade e os músicos como “qualquer um e qualquer coisa que soe” (SCHAFFER, 2001, p.20), então é possível afirmar que música e espaço se influenciam e se produzem mutuamente, uma relação dialética cuja compreensão é fundamental para uma análise mais complexa do espaço construído. A partir da experiência sonora musical, identidades espaciais ao mesmo tempo coletivas e subjetivas são construídas; um processo que Simon Frith entende como nunca estável ou imóvel, mas dinâmico já que “há sempre um excesso na experiência musical, algo irracional, algo que escapa” (2000, p.116). A música estrutura espacialidades e permite acessá-las e compartilhá-las de forma sensível e emocional, estejam estes espaços geográfica ou historicamente distantes, sejam eles

⁴ Termo cunhado por Schafer com o significado literal de audição clara: “O modo como emprego esse termo não é nem um pouco místico; ele simplesmente se refere à excepcional habilidade auditiva, tendo em vista particularmente o som ambiental” (2001, p.363).

familiares ou estranhos. Produzir e consumir música não são, afinal, apenas meios para a expressão de sentimentos, mas formas de efetivamente vivê-los.

Os exemplos de conexões entre espaço e música, particularmente no contexto acústico da metrópole industrial, são inúmeros. Schafer aponta desde tendências negativas datadas do início da era industrial, na passagem do século XVIII para o XIX, cuja celebração fantasiosa e nostálgica da paisagem acústica campestre e natural em vias de extinção de compositores como Händel, Haydn, Vivaldi e Schubert está em clara oposição à cacofonia urbana e, por vezes de forma contraditória, a ela faz referência (2001, p.152-153). Contudo, as mais vigorosas sonoridades da natureza (o trovão, o vendaval, a tempestade), assim como as da fé (em particular os sinos das igrejas), viram-se suplantadas pela intensidade dos mundanos ruídos industriais. Sem potência para sobrepujar as sonoridades humanas, o *ruído sagrado*⁵ passou para o mundo profano tornando-se menos uma questão de “fazer o ruído mais forte” do que de ter “autoridade para poder fazê-lo sem censura” (2001, p.114).

Assim, as ruidosas sonoridades urbanas, sobretudo industriais, adentraram em absoluto as composições musicais do século XIX, influenciando desde a reorganização da orquestra, cujo crescimento em tamanho e intensidade “reflete as mais espessas densidades da vida urbana”, de forma a “competir com os polirruídos da fábrica” (SCHAFFER, 2001, p.157); até experimentos musicais mais explícitos do século XX, orquestrados com ênfase em instrumentos percussivos “produtores de ruído sem altura definida, capazes de ataques contundentes e vitalidade rítmica”, no caso de compositores das mais diversas vertentes modernistas como Russolo, Honegger, Antheil, Prokofiev, Mosolov, entre outros (2001, p.160).

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais; o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. Temos certeza, então, que selecionando, coordenando e dominando todos os ruídos, enriqueceremos a humanidade com uma nova delícia insuspeitada. Embora a característica do ruído seja a de evocar-nos brutalmente a vida, a arte dos ruídos não deve limitar-se a uma reprodução imitativa. Ela atingirá sua maior faculdade de emoção no prazer acústico por ele mesmo, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados (RUSSOLO, 2014).

⁵ Alcinha de Schafer para os fortes ruídos naturais e religiosos que “evocavam o temor e o respeito nos primeiros tempos, e como eles pareciam ser a expressão do poder divino” (2001, p.113).

Tais experimentos sonoros representaram uma mudança paradigmática no curso da história da música. As experiências musicais do início do século XX do futurista Luigi Russolo, particularmente, incluíam não só a incorporação de ruídos mecânicos e eletrônicos na composição, como também a construção de instrumentos musicais emissores de ruídos, os *intonarumori* (entoa-ruídos) presentes em peças como *Serenata* de 1924 (Argan, 2001, p.310); e marcam, segundo Schafer, “uma inversão de figura e fundo, uma substituição da beleza pelo lixo” (2001, p.161). Não é possível afirmar que Russolo tenha influenciado diretamente o *punk rock* da mesma forma que influenciou compositores de vanguarda como Pierre Schaeffer e John Cage, mas é perfeitamente possível traçar uma linha que o conecta às “flores no lixo”⁶ dos *Sex Pistols* — mais ruidosos, estridentes e urbanos do que Russolo jamais poderia prever.

DANÇANDO NAS RUAS

Em meados do século XX, a popularização dos instrumentos elétricos e do amplificador sonoro favoreceria ainda mais a vulgarização do *ruído sagrado* que, ao deixar de ser propriedade exclusiva da natureza, da religião e do industrial, agora garantia a qualquer pessoa ou grupo social domínio ilimitado sobre o espaço acústico. Pequenos grupos de música popular tinham agora poder para extrapolar com esforço mínimo o volume tanto de uma orquestra quanto de uma indústria — enquanto geradores elétricos, oficinas de tecelagem, esmeris de metalurgia e serras de metal emitiam ruídos entre 96 e 110 decibéis e um concerto de Stravinsky alcançava picos de 108 decibéis; uma banda de *rock* chegava facilmente a níveis da ordem de 115 decibéis. Se a afirmação de Schafer de que “um rápido exame da potência sonora de qualquer seleção representativa das máquinas modernas é suficiente para indicar onde estão os centros de poder da vida moderna” (2001, p.114), então eles definitivamente estavam na balbúrdia da juventude roqueira.

Para Carlos Fortuna, se por um lado, essa revolução tecnológica providenciou certa acessibilidade social à música; por outro, a massificou excessivamente, de forma a torná-la mero componente da bruma sonora urbana e tão perturbadora quanto o ruído dela (1998, p.28). Dessa forma, a ampla valorização do silêncio na sociedade contemporânea é em grande medida um corolário da popularização da propriedade sonora; e sua mais perfeita

⁶ *When there's no future/ How can there be sin/ We're the flowers in the dustbin/ We're the poison in your human machine/ We're the future, your future – God Save the Queen, Sex Pistols, álbum Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols, Virgin/Warner, 1977.*

expressão espacial é o subúrbio residencial, que se alastrou enormemente a partir do segundo pós-guerra, sobretudo nos contextos da Inglaterra e Estados Unidos.

[...] ouça os sons do subúrbio. O gemido de um avião voando baixo, o estouro regular de uma aeronave a caminho de Heathrow com destino ao leste, o zumbido do tráfego distante e o ocasional chocalhar de um trem de passageiros — os ruídos de deslocamento — criam uma espécie de *passacaglia* com os pardais, os pombos, os melros e com as vozes das crianças e dos vizinhos (SILVERSTONE, 2007, p.2, tradução livre).

A garantia e a preservação destes oásis de tranquilidade em toda a sua essência dependiam, no entanto, de ações de repressão e desencorajamento de qualquer forma de excesso; fazendo do subúrbio um espaço absolutamente conservador e controlado, o que para a juventude significou monotonia e alienação: o espaço suburbano — nem urbano, nem não-urbano — “não oferece ritmos atraentes dos quais se tirar partido” (MEDHURST, 2007, p.241). Nesse sentido, a atmosfera dinâmica do espaço urbano com suas promessas ilimitadas de glamour, liberdade e excitação, aparece, como se verá com maior profundidade no terceiro capítulo, enquanto contraponto à tediosa realidade suburbana. Dessa forma, a paisagem sonora urbana tem sua relevância renovada dentro da música, sobretudo a partir de meados da década de 1950 com a estridente musicalidade do *rock and roll*.

É evidente que a atmosfera dinâmica das grandes cidades nunca deixou de estar presente em gêneros musicais populares como, por exemplo, o *jazz* e o *blues* — que estão inclusive nas raízes do *rock* — mas não com o mesmo vigor, intensidade e abrangência. Exemplo disso, segundo o historiador Eric Hobsbawn, é o fato do *jazz* nunca ter sido uma música padronizada ou produzida em série, tendo não necessariamente a ver com o advento da indústria moderna e da vida urbana (2012, p.36). Por outro lado, o ritmo insistente, pulsante e repetitivo relativo às grandes cidades está presente em toda a estrutura musical do *rock*, fazendo dele um gênero imediatamente identificável; facilmente transponível em termos de variantes regionais; e acessível inclusive a públicos não-falantes da língua cantada — não há muito o que entender no *rock*, apenas o que sentir.

Com suas canções frenéticas, os *rock’n’rollers* propunham um universo sonoro aberto para a vida, com cheiro e cor, transformando a música folclórica e os blues negros com a nova tecnologia dos meios de comunicação e das guitarras elétricas, projetando o antigo lamento rural no cenário nervoso dos centros urbanos. Às canções banais que os antecederam (...), os cantores e compositores do *rock’n’roll* respondiam com a realidade física: ruas cheias de carros, gente se acotovelando, se amando e se odiando, sapatos de camurça pisando no asfalto, hotéis, motéis, viadutos, lanchonetes, bombas de gasolina (MUGGIATI, 1984, p.11).

A atmosfera dinâmica do espaço metropolitano com suas promessas de liberdade, estímulo e imprevisibilidade foi celebrada sem reservas pelo *rock* que não só incorporou e refletiu a vitalidade e a intensidade das grandes cidades, como também contribuiu para a construção e a consolidação da urbanidade como paradigma espacial, sobretudo, da juventude. Da mesma forma que o ritmo da vida urbana, o ritmo do *rock* evoca movimento constante, não há tempo para reflexão, apenas ação. Assim, seja pela reprodução rítmica e melódica dos vibrantes e repetitivos ruídos urbano, seja pela enunciação discursiva — *Callin' out around the world / are you ready for a brand new beat? / Summer's here and the time is right / for dancin' in the street* (*Dancing in the Streets*, Martha & The Vandellas) — ou mesmo onomatopaica — “*A whop bop-a-lu a whop bam boom*” (*Tutti Frutti*, Little Richard); a cidade ocupa no *rock* o centro da composição.

REDUTORES SONOROS

*People out on the streets
They don't know who I am
I watch them from my room
They all just pass me by
But I'm not just anyone
Said I'm not just anyone
I got my devil machine
Got my electronic dream
Sonic reducer
Ain't no loser
I'm a sonic reducer
Ain't no loser*

Sonic Reducer, *Dead Boys*, álbum *Young, Loud and Snotty*, Sire, 1977.

Autores diversos como Hugo Santos apontam o *punk* como uma “retomada do significado e da função original do *rock'n'roll*” (1985, p.23). De fato, a música *punk* operou um retorno à rebeldia inata dos primórdios do *rock and roll*, adicionando à sua estrutura simples, circular e recursiva elementos de referências tão diversas quanto a música de vanguarda, o *reggae*, o *glam*; porém delas extraindo sempre o que há de mais vigoroso, mais subversivo, mais irreverente e mais violento. Bandas consideradas *próto-punks*, sobretudo atreladas à cena alternativa nova-iorquina como *Velvet Underground*, *New York Dolls*, *Iggy and The Stooges*, *MC5*, entre outras, já carregavam diversas dessas propriedades, mas nunca simultaneamente e de forma tão intensa quanto no *punk*.

Mais do que mero retorno ao básico, portanto, o *punk* foi responsável por radicalizar todos os princípios do *rock*, levando cada um de seus elementos, da instrumentação ao discurso, passando pelo comportamento e pelo estilo, a níveis extremos. Da estrutura musical basilar

do rock, a melodia foi fortemente diminuída e os solos de guitarra praticamente excluídos, restando um conjunto basicamente de harmonia e ritmo, uma massa sonora ruidosa, contínua, violenta e acelerada muito parecida com a bruma sonora metropolitana.

Na era mecânica e — se falarmos dos ruídos das grandes cidades — com a invenção do automóvel, os ruídos tornaram-se mais contínuos e os sons de baixa frequência aumentaram (o profundo rumor do tráfego urbano, o ruído constante de carros passando, o amplo espectro e o extenso âmbito de chegada e partida de aviões). O ruído do ambiente moderno poderia ser brevemente caracterizado como contínuo e pesado, com poucas flutuações, difíceis de identificar e localizar, pois esse tipo de ruído tende a nos envolver (PHILIPPOT *apud* SCHAFER, 2001, p.169).

A diminuição da expressividade melódica indicou uma resposta aumentada do baixo na música *punk*, maior do que a já recorrente ênfase nos efeitos de graves da música popular contemporânea que, segundo Schafer, “tem seu paralelo nos sons ambientais de baixa frequência, e talvez tenha mesmo recebido estímulo do aumento generalizado desses sons” (2001, p.168). Ao contrário de movimentos de épocas anteriores, como a música de câmara de Bach e Mozart, cuja busca por clareza e foco musical levava à ênfase de sons com frequências mais altas; a música popular, sobretudo a partir de meados do século XX, passou a dar cada vez mais destaque para as baixas alturas, algo que o *punk* radicalizou.

Ademais, a significativa ênfase dos graves na música favorece a sensação física de imersão musical, pois “as ondas mais longas dos sons de baixa frequência têm maior poder de penetração (...), e, como são menos influenciadas pela defração, conseguem transpor os obstáculos que estão à volta e preencher mais completamente o espaço” (SCHAFER, 2001, p.168). Dessa forma, a música literalmente toca as pessoas, sente-se vibrar em conjunto com o ritmo que, quando enfatizado como no caso do *punk*, se traduz numa experiência sensorial muito mais ampla do que a mera audição:

[...] os Ramones entraram no palco, e foi uma cena espantosa. Quatro caras completamente furiosos de jaqueta de couro preta. Foi como se a Gestapo tivesse entrado na sala. Aqueles caras definitivamente não eram *hippies*. Daí fizeram a contagem pra uma canção — “UM, DOIS, TRÊS, QUATRO!” — e a gente foi atingido por aquela rajada de barulho, você recuava fisicamente com o choque, como numa ventania, e, antes que você sequer pudesse entrar no embalo, eles paravam (MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.268).

No cenário musical da década de 1970, a música *punk* se mostrava notadamente contrastante, sobretudo com a música altamente intelectualizada do *rock progressivo*, proeminente na Inglaterra. Apesar da ascendência popular, por constituir-se como subgênero do *rock*, o *prog*, como ficou conhecido, possuía diversas correspondências com

a música clássica. Qualidade técnica e virtuosismo musical, em grande parte refletidos justamente na construção de solos instrumentais intrincados, principalmente de sintetizadores e guitarras, em composições muito longas, algumas ocupando todo o lado de um disco de vinil, eram extremamente valorizados e requisitados. As muitas camadas e técnicas de produção geralmente davam ambiência a letras de conteúdo esotérico, mítico ou espiritual, como na música *Wonderous Stories*, da banda Yes, lançada no auge do *punk*, em 1977:

*I awoke this morning
Love laid me down by the river
Drifting I turned on up stream
Bound for my forgiver
In the giving of my eyes to see your face
Sound did silence me
Leaving no trace
I beg to leave, to hear your wonderous stories
Beg to hear your wonderous stories*

Wonderous Stories, Yes, álbum *Going for the One*, Atlantic, 1977.

Além disso, se assemelhava ao clássico também na resposta comportamental da audiência que era de distanciamento reverencial, de concentração e de manutenção do silêncio, este último absolutamente necessário pra a completa apreciação da experiência musical. Segundo Martin Belmont, guitarrista da banda de *pub rock*⁷ *Ducks Deluxe*, o problema “não era só a música que as pessoas tocavam, mas a reação da audiência que era de se sentar no chão, com os olhos fechados e ouvir essa música extraordinariamente complicada. Era algo muito, muito distante do *rock and roll*” (DUNN, 2012a, tradução livre).

O panorama do *rock* deste período ostentava, ainda, influências provindas do *rock psicodélico* associado ao movimento *hippie* surgido em meados da década de 1960 na costa oeste dos Estados Unidos. A contracultura *hippie* apresentava uma essência libertária e pacífica que via na filosofia do *drop out* (“cair fora” em tradução livre) uma forma de fuga possível às amarras sociais figuradas, sobretudo, pelo espaço da cidade, para ela palco das limitações da sociedade industrial. A retirada para o espaço rural e para a vida em comunidade, ou, ainda, a recriação do estilo de vida comunitário e campestre no espaço da cidade, é um dos grandes eixos estruturais do movimento *hippie*, significando a fuga da máquina e a volta à natureza, à organização comunal, ao trabalho artesanal (ABRAMO, H., 1994, p.20).

⁷ Movimento musical inglês imediatamente anterior e que abriu caminho ao surgimento do *punk* na Inglaterra.

A música *psicodélica* procurava realçar as alterações perceptivas e sensoriais providenciadas pelo uso de drogas alucinógenas, especialmente o LSD. A expansão da mente provocada pela droga era ressaltada pela complexidade das estruturas musicais e pelo uso de novos efeitos sonoros eletrônicos, pelos solos estendidos e improvisados e também pela introdução de instrumentos exóticos, particularmente a cítara indiana⁸, que conferia uma atmosfera mística e esotérica à música. As letras construíam espacialidades surreais e fantásticas, mundos criados por viagens e alucinações induzidas pelas drogas.

*When logic and proportion
Have fallen sloppy dead
And the White Knight is talking backwards
And the Red Queen's off with her head
Remember what the dormouse said
Feed your head
Feed your head*

White Rabbit, Jefferson Airplane, álbum Surrealistic Pillow, RCA Victor, 1967.

*In another land where the breeze and the
Trees and flowers were blue
I stood and held your hand.
And the grass grew high and the feathers floated by
I stood and held your hand.*

In Another Land, Rolling Stones, álbum Their Satanic Majesties Request, Decca Records, 1967.

*So we sailed up to the sun
Till we found the sea of green
And we lived beneath the waves
In our yellow submarine.*

Yellow Submarine, The Beatles, álbum Yellow Submarine, Apple 1969.

A imagem de encapsulamento representada por um submarino amarelo que “navega em direção ao sol”, passando distante por sobre o frio e inóspito espaço da cidade [IMAGEM 1], é exemplar do tipo de relação que esses gêneros musicais mantêm com a realidade da vida metropolitana. No *punk*, por outro lado, a voracidade e brutalidade do urbano são inescapáveis e até mesmo desejadas. Na iconografia *punk*, sobretudo no que diz respeito ao conjunto imagético que acompanha e dá suporte às músicas como, e principalmente, as capas dos discos; o cenário escolhido para emoldurar as bandas é a própria cidade [IMAGENS 2, 3, 4 e 5].

⁸ George Harrison, guitarrista dos *Beatles*, foi um importante precursor na incorporação da cítara em arranjos de *rock*, logo seguido por grandes bandas como *Yardbirds* e *Rolling Stones*.

IMAGEM 1: cena da animação *Yellow Submarine* (DUNNING, 1968).

IMAGEM 2: capa do álbum *This is the Modern World*, The Jam, Polydor, 1977.

IMAGEM 3: capa do
álbum *Road to Ruin*,
Ramones, Sire
Records, 1978.

IMAGEM 4: capa do
álbum *Sweet Revenge*,
Generation X, Empty
Records, 1998
(gravação original de
1978).

IMAGEM 5: contra-capa
do álbum *Machine Gun
Etiquette*, *The
Damned*, Chiswick,
1979.

Assim, exatos dez anos depois do *Verão do Amor* no qual a paz, a harmonia e o altruísmo foram celebrados em comunhão com a natureza pela juventude; em 1977, a geração *punk* em seu auge enaltecia outros princípios, diametralmente opostos: o caos, a perversão, a cidade. Em meio a um cenário de crise profunda e completa reconfiguração dos sistemas sociais, o *punk* afastou-se do modelo ideal de comportamento juvenil fixado nos movimentos da década de 1960, ancorado na ideia de uma revolução libertária utópica (ABRAMO, H., 1994, p. XIII), e assumiu uma postura de ruptura e reestruturação das formas de ação da década de 1960, ancorado na ideia de uma revolução libertária utópica (ABRAMO, H., 1994, p.XIII), e assumiu uma postura de ruptura e reestruturação das formas de ação juvenil: "... era 1975, e a ideia de tomar ácido e largar tudo era tão tola — uns dez anos atrasada" (MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.264).

Além disso, num mundo em constante processo de urbanização — em 1975 a taxa de urbanização atingiu 38,5% da população mundial e o número de cidades com mais de cinco milhões de habitantes, Londres, Nova York e São Paulo inclusas, mais do que triplicou — a própria dicotomia campo-cidade se enfraqueceu, fazendo da fuga não mais uma opção (BENFATTI; SCHICCHI, 2004, p.9-11). Dessa forma, o mito do paraíso de *paz e amor* construído a partir de uma sociedade autossustentável, igualitária e sem fronteiras passou a soar absolutamente anacrônico (SOUZA, 2002, p.17).

O problema com os hippies foi que se desenvolveu uma hostilidade dentro da contracultura entre aqueles que tinham o equivalente a um fundo de crédito — uma espécie de poupança familiar — e aqueles que tinham que se virar sozinhos. É verdade, por exemplo, que os negros já estavam um pouco ressentidos com os hippies lá pelo Verão do Amor, em 1967, porque, pela ótica deles, aqueles garotos estavam desenhando figuras espirais nos seus blocos, queimando incenso e tomando ácido, mas poderiam cair fora a hora que quisessem. Eles podiam voltar pra casa. Podiam ligar pra mamãe e dizer: 'Me tira daqui'. Ao passo que alguém criado num conjunto habitacional da Rua Columbia e que estava se arrastando em volta da Tompkins Square Park não podia escapar. Aqueles garotos não têm pra onde ir. Não podem voltar pra Caipirolândia, não podem voltar pra Connecticut. Não podem voltar pro internato em Baltimore. Estão encurralados. Assim, ali surgiu um outro tipo de hippie lúmpen, que vinha de uma verdadeira infância de maus-tratos — com pais que o odiavam, pais que o haviam rejeitado. A garota talvez viesse de uma família religiosa que a chamava de vagabunda ou dizia: 'Você fez um aborto, vá embora daqui', ou: 'Encontrei pílulas anticoncepcionais na sua bolsa, saia daqui, vá embora'. E esses garotos se transformaram num tipo hostil de gente de rua. Tipos *punks* (SANDERS *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.37).

Evidentemente, esta proposta de ruptura consistia, acima de tudo, numa estratégia de destaque e promoção do *punk*, pois ao se distinguir de todas as formas anteriores de

manifestação cultural juvenil, ele conseguiu articular uma nova identidade com a qual a nova geração poderia finalmente se reconhecer e se situar. John Cooper Clarke, poeta envolvido na cena *punk* inglesa, afirma que “todos gostavam dessas pessoas [as grandes bandas], na verdade. Nunca conheci ninguém que não gostasse dos *Stones*. Se você não gosta dos *Stones*, o que está fazendo no *rock*?”; enquanto Mark Perry, criador do primeiro fanzine inglês, o *Sniffin’ Glue*, observa que “nós não estávamos conscientemente mentindo sobre a questão da rejeição, ela era importante para definir o que era o *punk*, para efetivamente começar a diferenciar, a definir a identidade *punk* para um público maior” (DUNN, 2012b, tradução livre).

Era mais sobre um ideal, [a música] “1977” não deve ser tomada literalmente. Eu adorava *Beatles*, mas eu também adorava *Rolling Stones* e *Kinks*. A linha de *rock’n’roll* que volta diretamente para o Elvis. Quando Elvis surgiu pela primeira vez, não se parecia com nada do que já tinha sido visto antes. Quando o *Pistols* surgiu, não se parecia com nada do que já tinha sido visto antes da mesma forma (Mick Jones *apud* DUNN, 2012b, tradução livre).

*In 1977, I hope I go to heaven
Cos I been too long on the dole
And I can't work at all
Danger stranger
You better paint your face
No Elvis, Beatles, or The Rolling Stones
In 1977, knives in West 11
Ain't so lucky to be rich
Sten guns in Knightsbridge
Danger stranger
You better paint your face
No Elvis, Beatles, or The Rolling Stones
1977, The Clash, 7" EP White Riot, CBS, 1977.*

Dessa forma, a postura de ruptura total do *punk* ia ao encontro da necessidade da juventude por um novo movimento cultural com o qual se identificar; algo possível dentro das circunstâncias do final da década de 1970. Por isso, a rejeição do *punk* era, antes de qualquer outra coisa, em relação à grandiosidade do *rock* — a música complexa que exigia horas de estúdio, profissionais extremamente qualificados de engenharia sonora e instrumentos específicos e por vezes exóticos; apresentações e shows super-produzidos para milhares de pessoas; além do estilo de vida de celebridade — que o tornava inacessível e afastava as esferas da música e da vida cotidiana: “Eu desprezo esses caras. Os *Stones* deviam ter desistido em 1965. Você nunca vê nenhum desses babacas andando nas ruas” (Sid Vicious *apud* SANTOS, H., 1985, p.42).

É importante salientar que a geração do *punk* cresceu em uma atmosfera densamente permeada pelo *rock*; eram crianças na década de 1960, momento em que o *rock* passa a centralizar todo o universo juvenil e a constituir-se enquanto importante perspectiva de transformação social. “E quando era pra ser a nossa vez, tivemos um sentimento de que tínhamos meio que perdido a festa. Tínhamos crescido tarde demais para ser parte daquilo” (Tony Parsons *apud* DUNN, 2012a, tradução livre).

Assim, para uma geração nascida em uma sociedade plenamente fundamentada pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa, bem como por uma multiplicidade cada vez maior de mercadorias e de bens de entretenimento (ABRAMO, H., 1994, p.28-29), mas desprovida de qualquer forma de acesso econômico e social tanto ao consumo quanto à produção destes itens; vislumbrar um horizonte de possibilidades que giravam em torno da cultura como um artigo de luxo se tornou frustrante, angustiante e revoltante. Para Malcolm McLaren, empresário da banda *Sex Pistols*, grande parte da força do *punk* vinha da “raiva [que] era simplesmente por causa do dinheiro, porque a cultura tinha se tornado corporativa, porque a gente não a possuía mais, e todo mundo estava desesperado pra tê-la de volta. Essa era uma geração tentando fazer isso” (*apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007b, p.29).

EVENTOS EXTRAORDINÁRIOS DA VIDA REAL

Era como se algo de verdade estivesse acontecendo no palco. Era como se eles estivessem vivenciando uma coisa muito excitante. Me senti tipo: “Oh, meu, isso é um evento extraordinário da vida real!” (Mary Harron *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007b, p.29).

O amplo ciclo de transformações estruturais da sociedade industrial protagonizado pela revisão de todo o conjunto de práticas e formas de controle das relações de trabalho, da produção industrial, dos hábitos de consumo, das tecnologias e das configurações gerais de poder político-econômico iniciado na década de 1960, detonou um profundo e generalizado estado de crise. A partir da década de 1970, esta nova conjuntura passou a se apresentar através de fenômenos sociais cada vez mais heterogêneos e caóticos, deflagrando processos culturais inéditos, sobretudo no que diz respeito às percepções do homem em relação ao seu ambiente. A musicalidade *punk* é, segundo Fredric Jameson, muito própria deste momento em que os parâmetros mais tradicionais da música estão desgastados e seus limites, difusos (1997, p.27).

No contexto das grandes metrópoles, esta profunda crise econômica transformou decisivamente os processos de produção industrial, levando à desindustrialização de grandes extensões de área urbana consolidada, sobretudo em cidades industriais pioneiras como Nova York e Londres. Desemprego, inflação, fuga de capital e esvaziamento das propriedades industriais foram algumas das principais consequências (VIVANT, 2012, p.9).

Na Inglaterra, a este quadro somava-se o colapso do partido trabalhista que não conseguia mais garantir um estado de bem-estar social. Em Londres, especificamente, as inúmeras greves de servidores públicos praticamente paralisaram a cidade, a exemplo da coleta de lixo e do transporte público, além do fechamento de hospitais e aeroportos. Em suma, a cidade se tornou intolerável e absolutamente caótica. Em Nova York, a situação era ainda pior, pois a cidade, que chegou a contar com um dos maiores orçamentos públicos do mundo, decretou oficialmente falência técnica em 1975. A manchete do jornal *New York Daily News* de trinta de outubro daquele ano ilustra a seriedade e a dimensão deste colapso: “[Presidente] Ford à cidade: caia morta!” (TAYLOR, 2006, p.19).

Seria possível presumir que a paisagem sonora dos distritos industriais transformados em vazios de fábricas e equipamentos ociosos tenha mudado consideravelmente. A tomada desses espaços por usos novos e distintos dos anteriores teria tornado a rotina de ocupação e fruição das ruas menos comandada pelo ritmo da produção industrial e mais dominada pela variedade sonora da “fala dos movimentos” da cidade — “as lâmpadas de rua fazendo um zumbido, o metrô rangendo lá embaixo”, como registraram os *Ramones*:

*Watch the watch the way I walk
Can't you think my movements talk
See me silently quietly creep
I am too amped to sleep
Lamp rays shining down
Street lamps make the buzzing sound
Subway creaking down below
Garbage piled up and ready to go
All's Quiet on the Eastern Front, Ramones, álbum Pleasant Dreams, Sire,
1981.*

“O tipo de estilo de vida corajoso, ameaçador” onde “os tambores do Juízo Final (...) estão sempre ao fundo, rufando”, conforme descreve Ed Sanders, adentra as novas composições — “só que você não sabe se são os tambores do Juízo Final ou a música de alguém” (*apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.37). À diferença de compositores minimalistas como John Cage e La Monte Young ou ainda Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, no entanto, o interesse das bandas *punks* por estas novas sonoridades não era necessariamente consciente em termos artísticos, apenas parte de um cotidiano latente e do qual era impossível fugir. Os

integrantes dos *Ramones*, uma das primeiras bandas efetivamente *punks*, descrevem inúmeras dessas experiências sonoras que mais tarde estariam de alguma forma presentes nas músicas da banda:

Depois que a gente cheirava cola, discava uns números de telefone. A gente sabia uns números onde se ouvia uns sons estranhos. A gente ligava, e eles faziam: “Beep-beep-beep-beep-beep”. A gente ouvia aquilo por horas. Daí cheirava mais um pouco de cola (Dee Dee Ramone *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.232).

Às vezes ele [Joey Ramone] me fazia bater a bola de basquete por meia hora e gravava. E depois escutava aquilo o dia todo, deslumbrado (Dee Dee Ramone *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.234).

A música *punk* era em geral composta por poucos acordes como ilustra o *3-String Punk Manifesto* (manifesto *punk* dos três acordes) publicado pelo fanzine inglês *Sideburns*, no começo do ano de 1977 [IMAGEM 6]; na maioria das vezes construídos em *power chords*⁹ e tocados em níveis máximos de saturação, volume e velocidade. As faixas tinham curtíssima duração e as letras de conteúdo franco e direto se mostraram extraordinariamente impactantes. Esta estrutura não permite nenhuma forma de viagem ou delírio musical: a música é rápida e contundente, muitas tem no máximo dois minutos, direcionando o ouvinte sempre para o aqui e para o agora, nunca permitindo que ele saia da realidade e adentre um mundo de fantasia. Através desta sonoridade simples, autêntica, vigorosa e ainda assim de fácil apreensão e apropriação, o *punk* conseguiu criar um novo estilo de música, de atitude, de postura, de vestuário, de valores, enfim, uma nova identidade construída do nada — ou do lixo que se amontoava pelas ruas — para a expressão dos talentos e das potencialidades da juventude (ABRAMO, H., 1994, p.12).

Assim, por mais rudimentares que fossem as habilidades técnicas do candidato a músico, o *punk* era ainda assim um canal possível, pois exigia muito pouco em face de uma perspectiva de desenvolvimento tão intensa. Em geral, a proposta era *Do It Yourself*¹⁰, ou seja, faça você mesmo, sem o intermédio do circuito comercial. Este lema se tornaria o principal pilar de

⁹ O *power chord* é uma técnica de construção de acordes herdada do blues e do advento da guitarra elétrica. Consiste na supressão da terça nota da escala harmônica de um acorde, restando apenas a tônica e a quinta, o que permite aumentar os efeitos de saturação e distorção sem causar dissonâncias. A técnica ganhou popularidade por simplificar o desenho dos acordes e, portanto, a prática musical; sem, no entanto, implicar em perda de intensidade sonora.

¹⁰ O *punk* se apropriou do conceito DIY (*Do-it-yourself* / Faça-você-mesmo), que significa a realização de algo sem a intermediação de um profissional da área ou de conhecimento técnico prévio. Esse mecanismo garante a independência em relação aos circuitos comerciais e midiáticos.

PLAY'IN IN THE BAND...FIRST AND LAST IN A SERIES.....

THIS IS A CHORD

THIS IS ANOTHER

THIS IS A THIRD

NOW FORM A BAND

IMAGEM 6: 3-String Punk Manifesto, fanzine inglês Sideburns (nº1, janeiro, 1977).

estruturação de toda a cultura *punk*: faça suas próprias músicas, grave seu próprio disco, organize sua própria apresentação, afinal, é fácil e barato — “*It was easy, it was cheap/ Go and do it!*” (*Desperate Bicycles*, EP 7” *The Medium was Tedium*, Gravadora Independente *Refill Records RR2*, 1977). O *punk* implica, portanto, numa forma de pensar e fazer música menos apoiada em técnica e arte, e mais direcionada à expressão pura e simples da experiência cotidiana da vida nas grandes metrópoles em crise. A música *53rd and 3rd* dos Ramones, cujo título indica não só um endereço em Nova York, mas eventos verdadeiros decorridos em uma localidade real, corrobora o processo criativo descrito por Joey Ramone:

53rd and 3rd, Standing on the street
53rd and 3rd, I'm tryin' to turn a trick
53rd and 3rd, You're the one they never pick
53rd and 3rd, Don't it make you feel sick?
53rd & 3rd, Ramones, álbum Ramones, Sire, 1976.

Vinha caminhando pela rua, por aquele lugar chamado Thorny Croft. Era um prédio de apartamentos onde todos os garotos da vizinhança ficavam curtindo e bebendo no telhado. E lembro de estar caminhando por lá e fazer o primeiro verso. Depois estava em outra rua, e surgiu o segundo verso (Joey Ramone *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.239).

As músicas *punks* são, portanto, intuitivas, viscerais, quase catárticas; compostas por um desenho musical simples cuja variação e brilho vêm em grande parte das letras, mais faladas do que propriamente cantadas. O jornalista Simon Reynolds propõe que o radicalismo do *punk* é manifestado igualmente tanto em termos de sons como de letras, ou seja, as propriedades estéticas da sonoridade *punk* são tão importantes quanto a qualidade textual da mensagem que as músicas carregam (2005, p.XXIII). De fato, estas camadas complementam-se e enfatizam-se mutuamente, de maneira que a intensidade do som, presente também na forma gritada do vocal, dá destaque à contundência da mensagem, e vice-versa: “mais do que os palavrões em si, contudo, foi a veemência e a virulência da entrega de Rotten [vocalista dos *Sex Pistols*] — aqueles *fucks* percussivos, o regozijo demoníaco dos erres sequenciados em *brrrrrrat*”¹¹ (2005, p.XXIII, tradução livre).

Assim, a característica percussiva da paisagem sonora urbana não estaria presente apenas no conjunto instrumental, como também na própria entonação das palavras. Segundo propõe Janice Caiafa, “não é o canto harmônico da melodia, a letra está colocada no ritmo, ela é falada e gritada, ligeiramente cantada, e é preciso que o vocal tenha uma aspereza

¹¹ *Fuck this and fuck that/ Fuck it all and fuck a fucking brat – Bodies, Sex Pistols, álbum Never Mind the Bollocks: Here's the Sex Pistols, Virgin/Warner, 1977.*

que faça frente (fisicamente mesmo) ao peso que é um som baseado no atrito de baixo e bateria” (1985, p.28).

Dessa forma, mesmo o vocal é renovado pelo *punk*; classificações e técnicas regulares de canto, como afinação e tom, são revistos e novos métodos e procedimentos vocais são desenvolvidos, sobretudo em função de dar destaque às letras, frequentemente compostas por comentários sociais de teor irônico e sarcástico, ou então acusativo e por vezes até panfletário. Sempre apoiadas na realidade imediata, são comentários e impressões de fatos e problemas reais da vida cotidiana urbana. Por isso, as letras podem ser tomadas como relatos autênticos da experiência espacial urbana, uma espécie de etnografia do outro sobre a metrópole.

Ao tratar da cidade, o *punk* o faz com outra dimensão, extraordinariamente mais profunda e contundente do que qualquer outro movimento musical anterior a ele. A apropriação que o *punk* faz dos aspectos mais degradantes da vida metropolitana, presentes em toda a sua estética — da música à vestimenta, passando pelo comportamento impregnado de negatividade — é um recurso estilístico cujo objetivo é precisamente destacar a realidade da vida que acontece nas entranhas da cidade. Segundo Mark Perry, editor do fanzine *Sniffing Glue*, “ninguém pode definir o *punk rock*; é *rock* na sua forma mais baixa — a nível de rua [sic.]” (*apud* BIVAR, 2001, p.51).

RUÍDOS EXTREMOS

O NÃO, O NÃO, O NÃO, O NÃO
Quando uma pessoa com a cabeça engomada
Insiste em dizer estar do outro lado
Aqui não é Londres para eu entender inglês
Também não é CCAA para me ensinar O NÃO
O NÃO, O NÃO, O NÃO, O NÃO
É quando o louco da cabeça sai e vem me perturbar
Não entendo este careta quer me ajudar
A explicar a badalar a turma desta
Avenida agitada perturbada O NÃO
O NÃO, O NÃO, O NÃO, O NÃO
E de que adianta um cara deste viver?

Punk Inglês, Fogo Cruzado, coletânea SUB, Ataque Frontal, 1985.

Na dimensão urbana da metrópole com suas *avenidas agitadas e perturbadas*, diferentes contextos sociais se aproximam, assemelhando-se não só estruturalmente, mas também sensorialmente. Em termos sonoros, apesar de todas as diferenças e particularidades de cada contexto e cultura, em geral, as sonoridades urbanas são sempre semelhantes — o ambiente metropolitano é aquele da baixa fidelidade sonora, onde motores, buzinas e

vozes se misturam e se complementam produzindo uma bruma sonora bastante peculiar e ao mesmo tempo cosmopolita. Nesse sentido, a experiência de viver na metrópole aproxima e torna familiar realidades muito distantes, relatos muito díspares, sonoridades diferentes: A questão aqui não é apenas a conhecida tese pós-moderna de que vivemos na era da pilhagem (*plunder*) na qual músicas realizadas em um lugar por uma razão podem ser imediatamente apropriadas em outro lugar por outra razão diferente, mas também que enquanto a música pode ser moldada por aqueles que primeiro a produzem e usufruem, enquanto experiência ela tem vida própria (FRITH, 1996, p.109, tradução livre)

Assim, para além das familiaridades socioeconômicas que aproximam as realidades nova-iorquina, londrina e paulistana; é o próprio ambiente urbano que aproxima tudo o que se desenvolve nestas distantes e diferentes localidades. O *punk*, como produto da “mundialidade do urbano” no mais alto grau, nos termos do geógrafo Nécio Turra Neto (2004, p.72), logo se insurgiu no contexto brasileiro, na metrópole incompleta de São Paulo (M. SANTOS, 1982). Nesse sentido, a observação da eclosão do movimento *punk* na conjuntura periférica brasileira possibilita não só o estabelecimento de um diálogo entre estas diferentes conjunturas, como também a observação de quais considerações sobre a metrópole estas distintas configurações revelam.

*São Paulo é Gig,
Cólera, álbum Deixe a
Terra em Paz!, Devil
Discos, 2004.*

CAPÍTULO 2.

São Paulo tem becos, tem construções
Tem punks moicanos, moicanos ou não
Tem gente louca falando à toa
São Paulo é frio com sol ou garoa
Andando pelo centro, pelo formigueiro
Moicanos protestando, o povo passa olhando
Tem todo tipo de visual
Mas o que importa é o conteúdo geral
São Paulo é gigante, é grande o underground

SÃO PAULO É GIG

Assim como na Inglaterra e nos Estados Unidos, o ambiente social brasileiro no qual nasceu “uma das cenas *punks* mais representativas fora da língua inglesa” (ALEXANDRE, 2004, p.62) era certamente tenso. Um tipo diferente de tensão, contudo, bastante específica e distinta daquela existente nos países dos *Sex Pistols* e dos *Ramones*. As especificidades do panorama brasileiro deste momento, marcadas por um cenário de ditadura militar, dependência econômica e desigualdade social, resultaram em uma apropriação muito peculiar da linguagem, da estética e da postura *punk* na expressão dos embates da vida urbana cotidiana da juventude carente brasileira.

Ao final da década de 1970, após ter sua população duplicada em menos de duas décadas, chegando a 8,5 milhões de habitantes¹², São Paulo tornou-se, então, o maior aglomerado urbano não só do Brasil, mas de todo continente sul-americano. Esta vertiginosa metropolização recente, advinda de uma intensificação do processo de industrialização pelo qual a cidade passou a partir de meados do século XX (ROLNIK, 2003, p.43), reconfigurou não só o ambiente sociocultural paulistano como a própria percepção dos habitantes sobre o espaço da cidade.

A cidade deste momento é resultado de um exaustivo processo de reconstrução sobre si mesma operada desde o início do século XX, tal como um “palimpsesto — um imenso pergaminho cuja escrita é raspada de tempos em tempos, para receber outra nova, de qualidade literária inferior, no geral”, na tese de Benedito Lima de Toledo (2007, p.77). Neste percurso, São Paulo deixa de ter a configuração heterogênea e concentrada que a caracterizou no início da era industrial, na qual diferentes classes sociais viviam relativamente próximas umas das outras na diminuta área urbanizada da cidade, segregando-se mais em termos de tipos e padrões construtivos de suas residências do que

¹² Fonte: http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_1950_10552.html (último acesso: 12/05/2014).

no sentido das espacialidades de convívio no âmbito do espaço público; para assumir um caráter de fato inferior, pois que disperso, fisicamente segregado e profundamente alienante quanto às desigualdades sociais — “no novo arranjo, pobres e ricos viveriam separados: distância, crescimento econômico e repressão política permitiriam uma peculiar desatenção de um em relação ao outro” (CALDEIRA, 2003, p.218).

Segundo Nabil Bonduki, a configuração da cidade de São Paulo começou a mudar em função de um novo modelo de gestão urbana de nível nacional, o *central-desenvolvimentismo*; concebido durante o regime autoritário da era Vargas, entre as décadas de 1930 e 1940, e consolidado durante o regime militar que governou o Brasil entre os anos de 1964 e 1985 (2000, p.19). Em São Paulo este novo modelo veio no bojo de um vertiginoso desenvolvimento industrial e correspondente explosão demográfica, incentivando o estabelecimento de um padrão *extensivo* de segregação, no qual a cidade é constituída por um anel central de classe média e alta circunscrito a outro anel composto por periferias carentes (KOWARICK, ROLNIK, SOMEKH, 1999, p.13).

Em 1977, o ano da explosão do *punk* na Inglaterra, São Paulo era, portanto, uma cidade essencialmente dividida. Um estudo realizado pela Seplan (Secretaria de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo) naquele mesmo ano, ilustra como a segregação e a desigualdade social ganharam vigor naquele momento. Ao subdividir a cidade em oito áreas de características sociais e urbanas similares, o estudo evidenciou que as regiões centrais eram aquelas mais ricas e bem-equipadas, enquanto as regiões distantes do centro eram as mais pobres e menos providas em infraestrutura urbana (*apud* CALDEIRA, 2003, p.230).

Nos limites da enorme mancha urbana paulistana, que já transbordam para além do território político da cidade, acumulam-se fatores de exclusão tais como educação precária, altos níveis de desemprego, serviços urbanos deficientes, além de “radicalmente fora dos locais onde circulam as oportunidades” (ROLNIK, 2003, p.51). No bojo do *milagre econômico* brasileiro que sucedeu o golpe militar, no qual o país como um todo adentra um novo ciclo de expansão capitalista e a região metropolitana de São Paulo, em específico, se torna alvo de importantes investimentos tanto públicos como privados, de forma a consolidar-se enquanto centro dinâmico do estado mais rico do país; este processo de periferização se mostra ainda mais algoz, pois “se justapõem e se superpõem traços de opulência, devidos à pujança da vida econômica e suas expressões materiais, e sinais de falecimento, graças ao atraso das estruturas sociais e políticas” (SANTOS, M., 1990, p.13).

A chegada do *punk* a São Paulo está objetivamente vinculada a esta conjuntura de crescimento intenso, desorganizado e desigual da cidade de São Paulo. O trabalho seminal

do escritor e jornalista Antonio Bivar sobre o *punk* brasileiro, o livro “O que é *Punk*?” de 1982, realizado a partir da experiência do autor junto a algumas das primeiras bandas de São Paulo, parte exatamente desta conjuntura para dar início sua análise: “No ano 2000, dizem os peritos em demografia, São Paulo será A MAIOR cidade do planeta. Evidente que não a melhor, mas... a maior” (2007, p.93, grifos no original). Na música que intitula este capítulo, *São Paulo é Gig* da banda *Cólera*, esta problemática está enunciada na dualidade do termo “gig”, que pode ser entendido tanto como uma abreviatura para gigante, de forma a fazer alusão à dimensão da cidade de São Paulo, quanto pode remeter à gíria *gig* que na língua inglesa significa festa, show, apresentação¹³. Nesse sentido, o gigantismo que caracteriza a cidade de São Paulo implicaria numa confluência tal de informações, comunicações e signos, que acabaria por transformá-la num fenômeno comunicativo urbano em si e que, por sua vez, dá especial reverberação e profundidade ao que nela é criado, dito e produzido — a cidade grande é uma festa.

As contradições evidenciadas pelas condições econômicas, políticas e sociais da “grande” São Paulo, perpassadas pela experiência de repressão e controle da ditadura militar, fizeram com que o sentimento geral de otimismo relacionado à imensidão e à urgência da cidade “que não pode parar”¹⁴, fosse arrefecendo; culminando, ao final da década de 1970, num cenário sociocultural conduzido por outro lema, antagônico ao anterior: “São Paulo precisa parar”¹⁵ — certamente mais polêmico e impopular que seu precedente. Este estado generalizado de crise que assola São Paulo está no cerne da emergência do *punk* paulistano, que a retrata justamente como um ser anômalo devorador de vidas, a cidade-pesadelo:

*Aqui na cidade você pode ver
Um monte de lixo, um monte de lixo
E pelas esquinas vai encontrar
Muitos mendigos, muitos mendigos
C.D.M.P. (Cidade dos Meus Pesadelos), Cólera, álbum Tente Mudar o
Amanhã, Ataque Frontal, 1984.*

*Tenho pesadelos até acordado
Onde a cidade me devora*

¹³ Termo cunhado dentro dos circuitos de *jazz* do início do século XX e mais tarde incorporado pelo vocabulário *punk*.

¹⁴ Jargão popularizado por Ademar de Barros, prefeito da cidade de São Paulo entre os anos de 1957 e 1961 (ROLNIK, 2003, p.48).

¹⁵ Revisão do jargão anterior, cunhado por José Carlos de Figueiredo Ferraz, prefeito de São Paulo entre os anos de 1971 e 1973 (FERRAZ, 1976, p.4).

*Deixando apenas pedaços
Entre seus dentes longos e afiados
Feitos de concreto, feitos de aço
Em Pedaços, Inocentes, álbum Adeus Carne, Warner, 1987.*

Assim, a juventude *punk* responde não só à sua incapacidade de vislumbrar perspectivas razoáveis de futuro; mas, sobretudo, à condição de marginalidade e de invisibilidade sócio-espacial a qual foi historicamente submetida. Nesse sentido, ela luta pelo direito de partilhar das oportunidades de desenvolvimento humano mais imediatamente possíveis nas áreas centrais da cidade, sobretudo nas imediações do centro histórico e do centro expandido; ao mesmo tempo em que se propõe a dignificar sua origem marginal.

NÃO ACORDEM A CIDADE

*De noite quando a cidade dorme
Anjos negros de asas sujas e escuras saem de suas tocas
E tomam conta das ruas
São os reis da diversão, do ódio e da solidão
Não têm esperança
Nem de viver, nem de vingança
Não acordem a cidade!
Não acordem a cidade!
Em cada esquina que você passar
Em cada beco que você olhar
Não se espante, eles vão estar lá
Não Acordem a Cidade, Inocentes, álbum Pânico em S.P., Warner, 1986.*

O *punk* nasceu no Brasil associado às gangues de adolescentes dos bairros afastados do centro da cidade de São Paulo. Estes “anjos negros de asas sujas e escuras” são, então, personagens de um novo cenário juvenil fortemente marcado pela completa falta de perspectivas que caracterizava o país na virada da década de 1970 para 1980. Segundo Helena Abramo (1994), a discussão sobre a necessidade de se renovar as formas de atuação social da juventude, sobretudo em função das profundas transformações sociais, econômicas e políticas em escala mundial, em curso no cenário internacional desde o final da década de 1960, não teve a necessária repercussão no Brasil sob o acirrado controle da ditadura militar. Por isso, apesar do lento processo de abertura política da chamada distensão iniciado a partir do final da década de 1970, particularmente a partir da revogação do Ato Institucional nº 5 em 1978, o discurso oposicionista sustentava-se ainda em utopias de transformação integral da ordem social. Contudo, no cotidiano da juventude de classe baixa tal modelo não obteve ressonância, instaurando-se, portanto, uma crise que se traduziu numa série de novas práticas juvenis articuladas à necessidade de construção identitária em meio à intensa

complexidade e fragmentação da vida no ambiente urbano.

Para essa geração jovem, nascida e criada no seio de uma sociedade dominada pela mídia, pelo consumo e pelo autoritarismo; os espaços criados em torno de atividades de lazer e diversão se tornaram essenciais para o desenvolvimento de laços sociais e para a estruturação de novas referências e identidades individuais e coletivas distintas das formas tradicionais de manifestação e resistência juvenis, ainda bastante enviesadas pelo ideal comportamental dos movimentos estudantis e artísticos intelectualizados, pacifistas e utópicos da geração anterior. “O lazer se constitui também como um campo onde o jovem pode expressar suas aspirações e desejos e projetar um outro modo de vida. Podemos dizer, assim, que é uma das dimensões mais significativas da vivência juvenil” (ABRAMO, H., 1994, p.62). Por isso, a chegada do *punk*¹⁶ com sua linguagem musical simples e vigorosa sinalizou uma abertura à juventude brasileira marginalizada, funcionando ao mesmo tempo como fonte de intensidade, fator de identidade e meio de expressão e ação na cidade.

A entrada do *punk* no Brasil se deu pelos canais tradicionais da grande mídia, como a televisão, as revistas e os jornais. Na esteira das escandalosas aparições *punks* na Inglaterra; o *punk* foi retratado no contexto nacional como um movimento sem grande profundidade e convencionado como mero estilo de música e vestuário, quase como um fato curioso do cenário internacional. A princípio, o estilo *punk* protagonizou matérias e reportagens jornalísticas, ensaios fotográficos, editoriais e até coleções de moda; chegando a inspirar grupos já atuantes no cenário artístico paulistano, como as bandas *Joelho de Porco* e *Made in Brazil*, a introduzirem elementos da estética *punk* na sua atitude e, principalmente, no seu visual. Nenhuma destas propostas, entretanto, incorporava a cultura *punk* com completude e legitimidade.

Em agosto de 1977, grupos precursores como *Ramones*, *Sex Pistols*, *The Jam*, *London*, *Eddie & The Hot Rods*, entre outros, tiveram algumas de suas músicas selecionadas e reunidas no disco *A Revista Pop apresenta o Punk Rock*, organizado pela *Revista Pop*, um dos principais veículos de cultura juvenil brasileira da época, marcando o primeiro registro fonográfico oficial do *punk* no Brasil. Este disco foi o “marco real de esclarecimento” sobre o *punk* no Brasil, nas palavras de Ricardo Alexandre (2004, p.64). Mais do que qualquer outra

¹⁶ Na esteira do *punk* surgiram sem tardar diversos outros grupos juvenis articulados pelo o que Helena Abramo denomina “estilo espetaculares”, tais como os metaleiros, carecas (skinheads), darks, rastafáris, rappers, entre outros (1994, p. XI)

coisa, portanto, teria sido a música *punk* o elemento definitivamente detonador do interesse dos jovens paulistanos pela cultura *punk*.

Nesse sentido, teria sido o contato com a música *punk*, mais do que com qualquer outra coisa, a circunstância efetivamente detonadora do interesse dos jovens paulistanos pela cultura *punk*. Sendo a música um elemento de absoluta importância para a constituição das identidades juvenis, centralizando praticamente todas as atividades da juventude, conforme afirma Helena Abramo — “[a música] está presente e acompanha quase todos os momentos de lazer: o tempo em que se fica sozinho em casa, o encontro com os amigos, as festas e, principalmente, os bailes. Às vezes, a música também acompanha o tempo de trabalho” (1994, p.66) — a música *punk* funcionou definitivamente como um aglutinador, dando sentido às esparsas e desconexas informações disponibilizadas pela mídia.

Assim como no plano internacional, o *punk* brasileiro se apresentou enquanto uma alternativa à cena musical do momento. Esta contraposição, contudo, não se direcionava necessariamente às formas de *rock* produzidas no Brasil, já que, quando muito, estas se constituíam, segundo Ricardo Alexandre, por “pobres diabos esforçados, tocando em pequenos teatros em horários ‘malditos’, carregando a bandeira do ‘rock’ para 200 pessoas por noite, sem hits, sem dinheiro, sem instrumentos decentes, sem prestígio” (2004, p.62). Se havia alguma oposição mais clara, ela acontecia em direção à MPB e suas linhas temáticas e melódicas demasiadamente “distantes da realidade *punk* e do clima subtropical da cidade onde o movimento vive” (BIVAR, 2001, p.101); e também à música *pop* comercial em geral, particularmente à *disco music* e ao suntuoso e virtualmente inatingível *rock* consagrado: “tudo que antes dera a impressão de espontâneo, tribalista — uma festa da qual todos participavam, todos faziam parte — agora era superproduzido, caro, bombástico e presunçoso” (BIVAR, 2001, p.101).

No contexto periférico brasileiro de modernização truncada, polivalente e caótica, o *punk* assumiu contornos mais radicais, críticos e violentos. A incompletude e o atraso que caracterizam a urbanidade brasileira vão estar presentes na música *punk* paulistana sob a forma de um acento bastante peculiar, marcado pela incorporação máxima da distorção e do chiado que, apesar de certamente atribuídos à péssima qualidade dos instrumentos e equipamentos empregados na produção musical, simbolizam a paisagem sonora saturada da cidade de São Paulo, densamente povoada pelos ruídos estridentes dos equipamentos urbanos de tecnologia atrasada. As letras, proferidas em forma de grito de tom muito grave e profundo, se concentram em temáticas de denúncia em diversos níveis, do vazio que domina a vida da periferia, à opressão, a falta de liberdade, a exploração, o desemprego, a miséria e a necessidade de impor-se contra toda esta conjuntura:

*Tampem os seus ouvidos
Se não quiserem escutar
Dê o fora daqui
Agora eu vou tocar*

Dê o Fora, Cólera, EP 7" Dê o fora, Hageland Records, 1986.

Para além de constituir uma nova cena musical, a música *punk* se apresentou como um canal eficaz e poderoso de comunicação e expressão dos embates diários da juventude carente. Através da música *punk*, os jovens canalizavam suas angústias, desejos e incertezas, ao mesmo tempo abstraindo e combatendo sua condição de invisibilidade tanto social quanto física na dimensão da cidade, de forma a atender sua “legítima e incondicional vontade de se expressar por meio da música” (ALEXANDRE, 2004, p.65).

As primeiras bandas surgiram a partir da necessidade de você falar... Você ouvia um som dos Sex Pistols falando “Anarchy in UK” ou “estava na rua em Londres” e faltava quem falasse da quebrada da Carolina, do que tava acontecendo com você, falasse de você, do que tava acontecendo na sua realidade (Clemente¹⁷ *apud* MOREIRA, 2006).

Na segmentada megametrópole paulistana, onde se partilha de formas cada vez mais restritas de interação social; a geração de jovens *punks* tomará a cidade, portanto, na sua condição de mediação intensificadora de relações, encontros e oportunidades. Dessa forma, ambas as dimensões pragmática e simbólica da vida cotidiana são exploradas com a finalidade de evidenciar oposições, conflitos e contradições, “a parte interna e a parte externa, o centro e a periferia, o integrado à sociedade urbana e o não integrado” (LEFEBVRE, 1969, p.63). Nesse sentido, o *punk* não se utiliza do espaço urbano na qualidade de cenário, mas, segundo o antropólogo José Guilherme Cantor Magnani, “como produto da prática social acumulada desses agentes, e também como fator de determinação de suas práticas, constituindo, assim, a garantia (visível, pública) de sua inserção no espaço” (2005, p.177).

Essa noção de espaço urbano está presente, portanto, nas diferentes estratégias de exploração da cidade pelo *punk*, seja na esfera do bairro ou da vizinhança, onde concentram-se os espaços da casa, da família, da escola e onde se formam os primeiros laços de amizade e identidade; seja na esfera da vida pública em espaços menos protegidos como o do trabalho e do lazer; ou ainda, e sobretudo, no âmbito dos percursos e circulações entre estas e outras espacialidades. Cada uma destas instâncias e formas de apropriação

¹⁷ Clemente Tadeu Nascimento, *punk* paulistano que pertenceu às bandas *Restos de Nada*, *Condutores de Cadáver*, *Inocentes* e *Plebe Rude*.

espacial perpassa a constituição individual e coletiva da identidade — e da música — *punk* paulistana, no sentido de que o *punk* se estabelece e se determina através destas constantes operações de permanência e deslocamento no contexto da cidade, ao mesmo tempo em que a intensidade de sua vivência qualifica e radicaliza o próprio espaço urbano.

A música pode nascer no metrô, num bar, nos ensaios, nas garagens, no momento em que recebo meu holerite e vejo o quanto eu fui garfado pelo INPS, ou mesmo até durante uma crise de mau-humor do meu chefe, me dando mil ordens (Sé, Neuróticos *apud* ESSINGER, 1999, p. 116).

ABRO A JANELA

*Acordo em meu quarto ainda escuro, mas prefiro não acender a luz
A garrafa vazia de vinho esta no mesmo lugar em que pus
Fico olhando as figuras na parede elas também estão a me observar
Abro a janela e deixo a luz do dia entrar: não sei quem sou
Olho as pessoas que vem e que vão, elas não vão pra lugar nenhum
Fecho a janela, deito na cama e espero a noite chegar.
Não sei quem sou, Inocentes, álbum Adeus Carne, Warner, 1987.*

Na vastidão da cidade de São Paulo, a incorporação dos espaços e dos âmbitos imediatamente familiares da adolescência tais como a casa da família, as casas dos amigos, as ruas do bairro, a escola e os pontos mais próximos de encontro e lazer, é fundamental para a consolidação da dinâmica do *punk*, uma vez que estes funcionam como bastidores para uma atuação social mais ampla, prevista para ser realizada mais tarde na esfera das espacialidades públicas onde é possível “firmar uma existência para além da invisibilidade e negação” (ABRAMO, H., 1994, p.106).

No conforto da previsibilidade do espaço conformado pelo círculo familiar, dos amigos e da vizinhança, denominado por Magnani como o “pedaço”, ou seja, o “espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla do que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável do que as relações formais impostas pela sociedade” (2005, p.178); é possível elaborar e testar estratégias e táticas de choque, ensaiar tipos comportamentais e de conduta, além de construir uma base visual e sonora, sempre antecipando respostas às possíveis formas de repressão que podem ocorrer nos espaços além-bairro, como ilustra as imagens da banda *AI-5* [IMAGENS 7, 8 E 9], um dos primeiros grupos *punks* brasileiros, nas quais o que aparenta ser um espaço residencial banal da periferia é utilizado como cenário para imagens onde os garotos carregados no visual *punk* interagem com algazarra, e apresentam uma atitude de provocação e afronta.

IMAGENS 7, 8 E 9: Banda AI-5 (MOREIRA, 2006).

Nesse sentido, as movimentações *punks* pelos bairros residenciais periféricos da cidade de São Paulo se assemelham às dinâmicas assumidas pelo *punk* nos subúrbios ingleses, como se discutirá com maior profundidade no capítulo três, algo que Simon Frith chama de “boemia no quarto”, ou seja, um “estilo de vida alternativo praticado em casa e apresentado como uma espécie de arte performática em pontos de ônibus e estações de trem, em seletas salas de fundo de clubes e em festas dadas quando os pais estão fora pelo fim-de-semana” (FRITH, 2007, p.272, tradução livre). No âmbito familiar, as resistências, desaprovações e considerações sobre as diferentes formas de atitude, comportamento e vestimenta são mais facilmente negociáveis do que no âmbito da cena pública:

Eu achava uma coisa muito ridícula, entende? Porque ele [seu filho *punk*] passava tingindo as roupas a noite, escondido de mim. Botando tachas nas roupas, saindo aloucado com aquele cabelão arrepiado todo, né. E muita gente achando bonito e tirando as minhas razões. Então eu achava, digo, será que sou eu que estou errada? (Adir, mãe do *punk* Vitor “Morto”, da banda *Al-5*, *apud* MOREIRA, 2006).

O movimento *punk* eu acho que é (...) um movimento que luta por um ideal, sabe. Um ideal que talvez jamais eles conseguirão alcançar, esse ideal. Mas eu apoio o ideal deles (Flora, mãe da *punk* Tina, *apud* GIECO; YAKHNI, 1984).

A conformação das gangues e das bandas é condicionada, portanto, tanto por laços culturais e sociais, ao suscitarem a construção de identidades determinadas por questões de gosto e de circunstância, como por laços territoriais, sobretudo na dinâmica das espacialidades entre casa e rua. Assim, inúmeros grupos *punks* começaram a aparecer nos bairros periféricos de São Paulo no final da década de 1970, dentre os quais se destaca a Vila Carolina, localizada na Zona Norte da cidade, entre os bairros do Limão e da Freguesia do Ó, lar da gangue *Carolina Punk*, mais tarde denominada *Carolina da Morte* [IMAGENS 10 E 11], e principal incubadora do movimento, segundo aponta grande parte da literatura brasileira sobre o *punk* (BIVAR, 2007; ALEXANDRE, 2004; ESSINGER, 1999). De fato, bandas pioneiras como a já citada *Al-5* e também *Restos de Nada* e *Condutores de Cadáver*, nasceram dentro da cena roqueira da Vila Carolina; enquanto outras surgiram atreladas a ela apesar de seus membros residirem em outras regiões da cidade, como a banda *Cólera*, original do Capão Redondo. “A gente se encontrava, eu e o Valson que era do [grupo] *Al-5*, e a gente ia pra Carolina. E aí encontrava todo mundo”, comenta Kid Vinil, que na época morava no Jardim Colorado, na Zona Leste (MOREIRA, 2006).

10.

11.

IMAGENS 10 E 11:
pichação e bandeira
de gangues da Vila
Carolina (MOREIRA,
2006).

É importante compreender que na categoria de *pedaço*, a região que qualifica territorialmente as gangues e as bandas é mais ou menos flexível, no sentido de que depende mais dos atores sociais envolvidos na sua construção do que das espacialidades, dos lugares e dos pontos de encontro em si. Magnani afirma que “a qualquer momento os membros de um *pedaço* podem eleger outro espaço como ponto de referência e lugar de encontro” (2005, p. 178). Por isso, aos poucos foram sendo incorporados ao *pedaço* da Carolina tanto localidades alheias ao bairro, como espaços disponíveis para apresentações e shows como um porão de padaria no Jardim Colorado, na Zona Leste, ou um salão de uma associação de amigos do bairro da Vila Mazzei, na Zona Norte (MOREIRA, 2006); como indivíduos que não necessariamente vivem na região — que por sua vez também extrapolam seu próprio *pedaço* original.

O próprio bairro nosso também tinha aqueles *discoteque* da época, né, bailinho de final de semana. E a gente ia, os *punks* iam, porque não podiam sair do bairro, não tinham grana. A gente ia lá com uma cassetinha e dava pro cara lá no meio das [músicas] lentas, no meio dos funks. E o cara rolava um Sex Pistols lá pros *punks* baterem as jaquetas no chão (Português¹⁸ *apud* MOREIRA, 2006).

“Do lado errado do rio”, nas palavras de Ariel Invasor Uliana (2011), das bandas *Restos de Nada*, *Condutores de Cadáver* e *Inocentes*, entretanto, as estratégias de agressão real e simbólica articuladas pelo *punk* possuem impacto limitado. Já no espaço público e multicultural do centro da cidade, a presença desafiadora e espetacular do *punk* se faz efetiva. É, portanto, na tensão entre o próximo e o distante, entre os bastidores e o palco, que o *punk* se localiza. Por um lado, rejeita a invisibilidade e a marginalidade características das regiões além-centro, no sentido de estarem excluídas das dinâmicas sociais somente possíveis nas regiões centrais. Por outro, em suas incursões urbanas o *punk* reveste-se exatamente desta condição, de forma a produzir uma intervenção crítica no espaço da cidade.

ENCOSTADO NA ESQUINA

*Mais um outro dia em vão encostado na esquina
Vendo gente passar, um cigarro pra fumar
Numa noite muito fria, as sirenes a gritar
Violências nas esquinas e barulho em todo lugar
Ooh! Ooh! Ooh! Cidade! Ooh! Ooh! Ooh! Cidade!
Mais um outro dia em vão encostado na estação*

¹⁸ Banda *Garotos Podres*.

*Vendo o ódio das pessoas, toda hora brigam à toa...
A violência da polícia, puta-merda que vergonha
Quando isso vai mudar? Puta merda de lugar...
Ooh! Ooh! Ooh! Cidade! Ooh! Ooh! Ooh! Cidade!
Quando isso vai mudar? Puta merda de lugar...*

São Paulo, Cólera, álbum Tente mudar o amanhã, Ataque Frontal, 1984.

A linguagem mais especificamente cosmopolita, metropolitana, industrial — urbana, afinal — que distingue a cultura paulistana das outras regionalidades culturais brasileiras, teve sempre forte referência no centro da cidade de São Paulo. Heitor Frúgoli Júnior atesta este fato ao frisar que “na São Paulo provinciana, o centro também era conhecido por cidade, ou seja, a cidade era o centro” (1995, p.21). O conjunto de intervenções públicas de planejamento urbano, operado desde o final do século XIX, foi responsável pelo estabelecimento deste padrão espacial hierárquico que marcou fortemente a cidade de São Paulo até pelo menos meados da década de 1980.

É sintomático o fato de que as leis urbanas do início do século XX, responsáveis por dividir a cidade segundo níveis de urbanidade (zonas central, urbana, suburbana e rural), fossem aplicadas com maior ênfase no perímetro urbano central, território das classes mais altas; enquanto o restante da cidade, menos urbanizado e ocupado pelas classes mais baixas da população, era relativamente não legislado. Teresa Caldeira aponta que “muitas das novas ruas, especialmente nas zonas suburbana e rural, eram por princípio ou irregulares ou ilegais, e assim sendo careciam de infra-estrutura urbana” (2003, p.216). Está no próprio cerne do planejamento urbano de São Paulo, portanto, tanto o caráter de marginalidade e ilegalidade que caracterizam seus bairros suburbanos e periféricos, quanto de oportunidade e visibilidade relativo ao seu centro. É justamente esta a dualidade que está na essência da identidade, do discurso e, sobretudo, da forma como o *punk* ao mesmo tempo se apropria e compreende a cidade de São Paulo.

A região central da cidade configura-se, portanto, como espaço primordial de atuação do *punk*, sobretudo o distrito da Sé — cuja catedral, o marco zero de todo o estado de São Paulo, por exemplo, é cenário das imagens que ilustram o álbum *Adeus Carne* da banda *Inocentes* [IMAGENS 12, 13 E 14] — e seus principais vetores de crescimento como a região da Avenida Paulista e a região de Pinheiros. O caráter público dessas regiões, no sentido de possibilitar o contato com grupos maiores e mais diversificados de pessoas, reveste-se de importância enquanto ambiente possível de encenação da atitude *punk* que “consiste, então, em invadir e conquistar espaços para sua diversão e manifestação, e em arrancar a atenção, à força, sobre suas figuras. (...) Afirmando sua presença, sua identidade *punk*, na cidade, obriga a sociedade a vê-los e ouvi-los” (ABRAMO, H., 1994, p.106).

IMAGENS 12, 13 E 14: capa, contra-capa e detalhe do álbum *Adeus Carne, Inocentes* (Warner, 1987).

Na perspectiva de Magnani, a ocupação do centro da cidade pelos *punks* possui duas motivações mais amplas. A primeira, mais pragmática, diz respeito ao centro como “resultado da relação que diversos estabelecimentos e equipamentos guardam entre si, e que é motivo da afluência de seu público, está mais ancorada na paisagem do que nos eventuais frequentadores” (2005, p.178). Nesse sentido, o centro é o espaço do trabalho, atividade fundamental que garante a inserção desses jovens ao universo do consumo, em grande parte pautado pela indústria cultural. Antonio Bivar atesta este fato ao apontar que “a maioria dos *punks* trabalha. (...) Os que não trabalham é porque realmente emprego não está fácil. Todos querem trabalhar” (2007, p.97).

Assim, grande parte dos *punks* de São Paulo exerce ocupações de baixo nível de escolaridade e remuneração no setor terciário. A banda satírica *Língua de Trapo* chegou a cantar “Como é bom ser punk, só uma coisa me dói / É esperar o apocalipse tendo que ser office-boy” (Como é bom ser punk, álbum *Como é bom ser punk*, 1985), tamanha a quantidade de *punks office-boys*, auxiliares de escritórios, balconistas e recepcionistas em locais como bancos, escritórios, empresas e estabelecimentos comerciais em geral, todos localizados na região central da cidade.

Além de espaço formal do trabalho, mas ainda assim determinado por esta função, a segunda motivação da incursão do *punk* ao centro é o encontro, o lazer e a diversão. Assim, nos intervalos para o almoço ou depois do expediente, os *punks* frequentemente se encontravam em lojas de discos como a *Wop Bop* e a *Punk Rock* — esta última localizada no edifício *Grandes Galerias*, mais tarde conhecida como “Galeria do Rock”, em função da enorme concentração de *punks* e apreciadores de *rock* em geral no local — onde tinham contato com os últimos lançamentos; compartilhavam fitas, discos e fanzines; marcavam shows ou combinavam de ir a alguma apresentação já agendada.

Eram pessoas diferentes, com cadeado no nariz, cabelos coloridos e roupas esquisitas, que ficavam o dia inteiro amontoadas numa casa de disco, no primeiro andar. Uma tarde chegamos a contar, eram 150 (Manoel Camassa¹⁹ *apud* FRÚGOLI JR., 1995, p.65).

Outro importante ponto de encontro dos *punks* se situava na estação São Bento do metrô, onde costumavam se encontrar nos arredores e nas escadarias de acesso à estação, espaço sujeito a um enorme fluxo de pessoas, uma multidão de escala até então inédita no âmbito da cidade de São Paulo [IMAGENS 15 A 20]. Inaugurada em setembro de 1975 como parte da Linha 1-Azul do metrô, a primeira da cidade, a estação São Bento foi durante algum

¹⁹ Síndico do edifício *Grandes Galerias* em 1983.

tempo a mais central da cidade, uma vez que a estação da Sé — a de fato maior e mais central da cidade até os dias de hoje — só seria entregue três anos depois. Esta condição de centralidade fez florescer em seus arredores espaços públicos em potencial, arenas de encontro, aglomeração e acontecimento que até então virtualmente não existiam.

“Você vai pra São Bento?” “Amanhã eu tô lá na São Bento!” O pessoal que trabalhava no centro da cidade, de office-boy e tal, na hora do almoço se encontrava na São Bento e ia pra *Punk Rock* (Vitor Morto *apud* MOREIRA, 2006).

O centro potencializa as características de incerteza e de eventualidade relativos ao espaço urbano, pois que mais aberto à vastidão e à diversificação da multidão urbana do que outras regiões da cidade. Dessa forma, apresenta “não um acolhimento de pertencimento, mas (...) uma possibilidade de encontro, acenando, em vez da certeza, com o imprevisto: não se sabe ao certo o que ou quem se vai encontrar” (MAGNANI, 2005, p.178); e, neste sentido, configura para o *punk* o espaço por excelência de sua encenação. A presença agressiva e desafiadora do *punk* no espaço público do centro da cidade introduz um novo repertório de atuação e manifestação juvenil centrada no que Helena Abramo irá denominar “estilo espetacular” (1994, p.99) que tem por objetivo chamar a atenção para sua própria condição através de um *aparecimento*²⁰ (1994, p.105): “Não quero ser mais um na multidão” é o apelo do Inocentes (*Mais um na multidão*, álbum *Miséria e Fome*, Devil Discos, 1988²¹).

Dessa forma, é chamada atenção da sociedade em relação a questões que de outra forma estariam submersas, invisíveis. O carregado visual *punk* — garotos dramaticamente angulosos na magreza de seus corpos, no geometrismo dos cortes de cabelos e das roupas negras cobertas por tachas afiadas — é, portanto, uma encenação, “é um fazer expressivo que está na composição de uma máscara, no estilo de aparecimento, na produção de uma música, no próprio movimento de deslocamento pelas ruas em bandos nervosos e assustadores, na deflagração de interferência (...) na produção de um choque” (1994, p.105).

Você nota uma pessoa pela roupa. Então, você agredindo visualmente, você chama atenção pra você, né; pra um problema seu (Meire²² *apud* MOREIRA, 2006).

²⁰ Por *aparecimento*, Helena Abramo (1994) entende a ostentação pública de signos de choque e provocação, cuja intenção é afirmar, pela própria presença, a existência e a necessidade de atenção em relação a determinadas problemáticas sociais.

²¹ Reedição do EP *Miséria e Fome* de 1983 que inclui as faixas que haviam sido censuradas.

²² Meire L. M. Rocha, *punk* que participou ativamente da formação do movimento em São Paulo.

IMAGENS 15 E 16: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô (MORELLI, 1982).

IMAGENS 17, 18, 19 E 20: *punks* nos espaços da Estação São Bento do metrô (GIECO; YAKHNI, 1984).

Se você é um *office-boy*, você tá fodido. Aí, se você vira *punk*, você é alguém; todo mundo vai te identificar. Se alguém olha pra você, já sabe o que você acha da sociedade, você não precisa falar mais nada. Você encontra uma identidade — você fica orgulhoso: sou *punk*. Era um barato, as pessoas ficavam assustadas (*Ex-punk apud* ABRAMO, H., 1994, p.103).

*Você de roupa preta
Que anda pelas ruas
Que não carrega armas
Mas estão na captura
Te impedem de andar
Você não é ladrão
Não dá pra caminhar
Pois lá vem o camburão
Te põem a te levar
Após te ofender
Você não é marginal
Não tem nada a temer*

Punk!, *Lixomania*, álbum *O Começo do Fim do Mundo*, SESC/Decontrol, 1983.

É preciso ressaltar que o modelo de segregação centro-periferia que conforma a cidade de São Paulo neste momento, condiciona o que Teresa Caldeira coloca como uma “relativa desatenção às diferenças de classes” (2003, p.230). É exatamente em face desta alienação mútua entre os diferentes extratos sociais, corroboradas pela dinâmica espacial da cidade, que o *punk* encena seu espetáculo. Assim, é exatamente em função deste silêncio interpretado por muitos “como um sinal de paz social” , segundo Caldeira (*idem, ibidem*), que decorre o enorme impacto do *punk*.

Através do aparecimento do *punk* na cena pública do centro da cidade é possível diagnosticar que, ao contrário do que em geral se acreditava, o enorme crescimento econômico da década de 1970, os anos do “milagre”, não havia atingido todas as camadas da população. Além disso, esta forma de manifestação demonstrou que a juventude, de certa forma excluída dos canais formais de organização popular, como os sindicatos e as organizações político-partidárias; conseguia se articular sozinha por meio da arte e da cultura — a música e a forma de atuação *punks* são propostos como armas cujo alvo é a própria cidade, imagem que ilustra umas das mais importantes gravações *punks* brasileiras, o álbum coletivo sugestivamente intitulado *Ataque Sonoro* [IMAGEM 21].

IMAGEM 21: capa do álbum coletânea *Ataque Sonoro* (*Ataque Frontal*, 1985).

Finalmente, é importante observar que a partir do final da década de 1970 o regime militar brasileiro começou a mostrar sinais de arrefecimento, sobretudo a partir de 1979 com a posse de João Figueiredo na presidência da república, mandato este que se estendeu até a abertura política em 1985, promovendo gradativamente abertura à organização política, social e cultural das massas populares. É precisamente neste momento também que as classes mais altas da sociedade passam a habitar e frequentar cada vez menos as regiões centrais da cidade para alojar-se em enclaves fortificados tanto residenciais como empresariais em regiões mais afastadas e suburbanas, segregando-se, portanto, menos em termos de distância do que de barreiras físicas e tecnológicas como muros, câmeras e equipes de segurança.

Por isso, a valorização do centro pelo *punk* é antes de tudo simbólica. Apesar de cada vez mais deterioradas e decadentes, as regiões centrais ainda conservam o charme da estética arquitetônica e urbana de tempos idos, além de uma rede coesa e abundante de equipamentos culturais e sociais que faltam às novas polaridades em formação. Além disso, resiste nas regiões centrais uma qualidade midiática forte que possibilita, mais do que em outros lugares, encontros sociais de naturezas múltiplas.

Dessa forma, verifica-se o *punk* tornando-se assunto recorrente da mídia, sendo os jovens *punks* entrevistados, fotografados e analisados em canais de televisão, jornais, revistas, rádios e cinema. Somente entre os anos de 1982 e 1984 foram produzidos três documentários sobre o *punk* paulistano: *Pânico em S.P.* de Cláudio Morelli, *Garotos do Subúrbio* de Fernando Meirelles, e *Punks* de Sarah Yakhni e Alberto Gieco. Estas obras capturam o cotidiano dos *punks* na cidade de São Paulo, registrando o ritual de montagem do *visual punk*, a rotina de trabalho no centro da cidade, o encontro com os colegas para conversar, ensaiar e divertir-se; todas estas atividades entremeadas por ações de deslocamento e aparecimento pelo território da cidade.

VAGANDO PELAS RUAS

*Vagando pelas ruas tentam esquecer
Tudo que os oprime e os impedem de viver
Será que esquecer seria a solução
Pra dissolver o ódio que eles têm no coração
Vontade de gritar sufocada no ar
O medo causado pela repressão
Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir
Garotos do Subúrbio, Inocentes, compilação Grito Suburbano, Punk Rock
Discos, 1982 – regravação no álbum Inocentes, Warner, 1989.*

O deslocamento é, no *punk*, uma necessidade não apenas pragmática no sentido do percurso diário da casa ao trabalho e vice-versa; sua importância se revela quando compreendida como experiência especulativa e subjetiva da cidade. Suas excursões pelos meandros, becos e *quebradas* da metrópole integram uma estratégia muito particular de apropriação, encenação e aparecimento na dimensão do espaço público. Existe uma avidez em percorrer novos lugares, transpor novas barreiras, sejam elas físicas ou simbólicas. A agilidade e a inquietude das ações do *punk* é a velocidade, o ritmo acelerado e a pressa dos acontecimentos urbanos, sempre novos, sempre fugazes. Para Janice Caiafa, o *punk* é quase impossível de se acompanhar e capturar; numa imagem captada por ela em vídeo, por exemplo, “o *punk* aparecia na ausência, num vulto que passava, num risco impressionista, e acabamos por filmar o espaço entre eles” (1985, p.16).

No âmbito do deslocamento, o *punk* é em si acontecimento: o trajeto em si não importa, mas sim a experiência compartilhada no movimento (CAIAFA, 1986 p.69). Esta ideia está presente, por exemplo, no relato de Luiz Ratinho, integrante da extinta banda *Punk SP*: “eu andava talvez até uns catorze, quinze quilômetros pra chegar nesse salão [Construção] e o mais gostoso era a volta, vinha uma galera!” (MOREIRA, 2006). Sempre em bandos, os *punks* passavam montados na exuberância do visual composto não apenas pelas roupas pretas, pelo couro, pelas taxas aplicadas, pelo cabelo eriçado, mas também pela rudeza do comportamento, pelo barulho das conversas e algazarra das brincadeiras, pelo passo rápido e firme, pelo semblante soturno.

Com efeito, nos documentários e reportagens que registraram as atividades dos primeiros agrupamentos *punks* paulistanos, esta dinâmica de constante deslocamento praticamente centraliza as narrativas. Nestes registros, as movimentações impetuosas e nervosas dos grupos que por vezes somam dezenas de *punks*, a maioria garotos, são impressionantes: em pleno sol causticante, todos vestem negro e, mesmo as garotas, ostentam cabelos curtos e espetados; ruidosa e apressadamente, caminham dominando ruas e calçadas [IMAGENS 22 E 23]; com estardalhaço, sobem e descem dos ônibus [IMAGEM 24]; desajeitados, carregam enormes equipamentos sonoros pelas ruas [IMAGENS 25 E 26]; amontoados e hostis, percorrem os espaços das estações de metrô [IMAGEM 27]. As imagens mostram que o exercício de captura de Caiafa citado anteriormente, se verifica de fato difícil: nelas os *punks* se reduzem a silhuetas de pouca definição.

E os *punks* vão indo, em duplas, trios, bandos, parecendo guerreiros depois da batalha, todos em uniforme negro, a pé, da PUC, nas Perdizes, até o largo de São Bento, passando pelas avenidas Francisco Matarazzo e São João. Uns 200 *punks* [...], um espetáculo teatral impressionante. [...] E a passeata *punk* continua. São cinco horas da madrugada de sábado para

IMAGENS 22 E 23: bandos *punks* se deslocam pelas ruas de São Paulo (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 24: *punks* em ônibus (MOREIRA, 2006).

IMAGENS 25 E 26: *punks* carregam equipamentos sonoros pelas ruas do centro de São Paulo (GIECO; YAKHNI, 1984).

IMAGEM 27: *punks* em estação do metrô (GIECO; YAKHNI, 1984).

domingo. Os *punks* agora estão passando pela esquina da Ipiranga com a São João [...]. Mais um pouco e eles passam pelo largo do Paissandu, dobram, atravessam o viaduto Santa Ifigênia e ganham o largo de São Bento. Exaustos mas vivos. Alguns caem nos bancos e dormem, outros caem com suas meninas, abraçadinhos; um vai dormir na porta do colégio [...]. E enquanto esperam o primeiro Metrô, eles conversam, comentam o show e os lances acontecidos. [...] Amanhece, É domingo. Um a um, todos tomando o rumo de suas casas. Todos são ainda pouco mais que crianças e, embora já trabalhem, continuam morando na casa dos pais. Mas, como é domingo, depois do almoço os *punks* estarão de volta ao largo (BIVAR, 2001, p.112-114).

Esta movimentação em função do exame e do reconhecimento das espacialidades urbanas foi fortemente influenciada pela indústria cultural da época, cujos materiais ajudaram na construção de um imaginário de “heróis que se destacavam pela violência circulando nas ruas das metrópoles tidas como decadentes e repletas de gangues”, segundo aponta Márcia Regina da Costa (2001, p.50). Filmes como *Laranja Mecânica* (KUBRICK, 1971) e *Warriors* (HILL, 1979) se tornaram referenciais para a estruturação do repertório *punk*, pois apresentam as gangues juvenis como agentes sociais ativos no cenário da cidade, mesmo que através de atos de contravenção e violência (BIVAR, 2007, p.102; MOREIRA, 2006). No caso específico de *Warriors*, a rede nova-iorquina de trens metropolitanos centraliza a ação desses agrupamentos juvenis tanto por definir os territórios das gangues em termos de linhas e estações, como por facilitar e permitir a fuga e o deslocamento pelas entranhas da cidade. Nesse sentido, a inauguração em São Paulo de equipamentos urbanos tais como o sistema de transporte metroferroviário, o metrô, é marcada por uma apropriação dotada de teor nostálgico: uma nostalgia, entretanto, de algo que não se viveu diretamente, mas indiretamente através destes produtos culturais mais próximos da realidade imediata da juventude, marcada por uma urbanidade de “qualidade narcótica” (CONLEY, 2002, p.81).

A partir de meados da década de 1970, portanto, a juventude periférica não mais se restringe aos bairros de origem, preferindo antes transitar por entre a multiplicidade das multidões onde ao mesmo tempo se camufla e se destaca. Dessa forma, o deslocamento rápido e o acesso a múltiplos lugares permitidos pelo metrô promoveram a dissolução das territorialidades imediatas, tornando a cidade mais permeável e acessível; passa-se a enxergar novas possibilidades de ação dentro da dinâmica do urbano — dos espaços de aglomeração aos vazios e ruínas [IMAGEM 28]. O incessante estado de fluxo que marca a dinâmica do *punk* na cidade de São Paulo está presente no ritmo superacelerado e na curtíssima duração de suas músicas. Nas apresentações, as bandas enfatizam ainda mais estas características, mal se identifica uma música e ela já chega ao fim, sendo logo substituída por outra que invariavelmente também passará ao largo da compreensão.

IMAGEM 28: capa do álbum *Pânico em S.P., Inocentes* (Warner, 1986).

HABITANTES SUBTERRÂNEOS

Animal urbano
Habitante subterrâneo
Entre escombros e ruínas
Sua alma está faminta
Ela uiva por você

Animal Urbano, Inocentes, álbum *Inocentes*, Warner, 1989.

O caráter fluído que assumem as formas de sociabilidade do *punk*, sobretudo no contexto da cidade de São Paulo onde as exigências de modernização ligadas ao fluxo são particularmente imperativas e urgentes, dá a tônica da sua produção cultural e, especialmente, musical. “Habitantes da velocidade urbana”, nas palavras de Janice Caiafa (1986, p.37), os *punks* assumem o arquétipo do nômade nos termos de Michel Maffesoli (1987), compartilhados também por Carles Feixa (1999), e ostentam características de vitalismo e rebeldia que na dinâmica urbana de São Paulo tornam-se ainda mais pungentes. Por isso, apesar das letras das músicas das bandas *punks* paulistanas apresentarem um retrato impiedoso do que seriam as péssimas condições de sua vida cotidiana, como antecipam títulos como *Cidade Chumbo*, do *Inocentes*; e *C.D.M.P. (Cidade dos Meus Pesadelos)*, do *Cólera*, o dinamismo da cidade está presente sob a forma de um arranjo instrumental igualmente enérgico, além de denso, grave e profundo.

Nesse sentido, a combinação de vitalidade e peso do *punk* como um todo e com ainda maior vigor no contexto paulistano se alimentaria do que Costa descreve como uma “potente, violenta e indomada energia subterrânea” (2001, p.54) que Caiafa, por sua vez, entende como uma metáfora para a “potência [do *punk*] de surgir do nada, ou de um breu tão profundo que a escuridão os dissimula pelos contornos dos becos. Na penumbra, à distância das negociações mais óbvias, seu aparecimento resplende, por isso, de uma luz bem mais intensa” (CAIAFA, 1985, p.9). Assim, o imaginário construído pelo *punk* é, portanto, do subterrâneo, do submundo — *SUB* [IMAGEM 21].

Por um lado existe aí uma identificação com a decadência dos cenários que povoam o imaginário do *punk*: destroços, escombros, falência: “um lugar subterrâneo é também um lugar à parte, em oposição ao plano normal da cidade, e adotando-o, esses jovens querem proclamar a sua diferença” (ABRAMO, H., 1994, p.146). Por outro lado, a adoção da condição de ser *sub* não indica distanciamento, mas uma estratégia de produção de destaque e evidência sobre a realidade. Num sentido espacial mais amplo, a atuação do *punk* se faz propriamente no deslocamento entre a incompletude do subúrbio — subterrâneo em sua distância — e a plenitude urbana do centro, fazendo do movimento entre margem e centro uma forma de intervenção crítica no espaço da cidade.

IMAGEM 29: capa da coletânea *SUB* (*Ataque Frontal*, 1985).

*Sub-Mission, Sex
Pistols, álbum Never
Mind the Bollocks:
Here's the Sex Pistols,
Virgin Records, 1977.*

*I'm on a submarine mission for you baby
I feel the way you were going
I picked you up on my TV screen
I feel your undercurrent flowing
Submission - Going down, down, dragging me down
Submission - I can't tell ya what I've found
You've got me pretty deep baby
I can't figure out your watery love
I gotta solve your mystery
You're sitting it out in heaven above
Submission - Going down, down, dragging me down
Submission - I can't tell you what I've found
For there's a mystery
Under the sea in the water
Come and share it*

CAPÍTULO 3.

GRITO SUBURBANO

Submersão, submundo, subterrâneo: o prefixo *sub* é indicativo de uma construção semântica espacialmente qualificada por inferioridade, é algo que está embaixo, abaixo. Por outro lado, ele igualmente sugere uma mudança em iminência, o que está por baixo pode eventualmente emergir, subir. É precisamente desta dialética que se origina a qualidade tensa da subversão, ou seja, da possibilidade do desvio tornar-se o modelo, de forma a desestabilizar os conceitos correntes de normalidade e normatividade. O próprio termo *punk* guarda este sentido de incômodo diante do defeituoso, do dissonante, do heterogêneo: “a palavra guardaria o gosto de sordidez incontornável que lhe confere esse poder de desconforto quando pronunciada” (CAIAFA, 1985, p.10).

Desde suas formas mais seminais, o *punk* se apropriou deste tensionamento para desenvolver sua identidade. Na linguagem *punk* é recorrente o emprego do *sub* em justaposições simples e diretas — sub-humano, sub-nação. Dentre o pequeno, mas estrondoso conjunto de músicas rápidas e enérgicas dos *Sex Pistols*, *Sub-mission* se destaca pelo ritmo mais vagaroso e pelo tom mais inebriante. Apesar de supostamente se tratar de práticas de *bondage*, sadomasoquismo e dominação, em referência à loja *SEX* de Malcom McLaren (SAVAGE, 2010); a hifenização do título que separa as palavras *sub* e *mission* dá abertura a uma segunda interpretação. Assim, esta separação indicaria uma missão *sub*, ou seja, uma missão articulada pelo estado e a experiência de ser *sub*. Neste sentido, os *Pistols* se aproveitam da ideia de que o submetido pode reunir elementos e energia a partir de sua condição de submisso e, como resultado, subverter seu próprio estado de submissão. A música propõe que esta estratégia não está em ação, mas está pronta para ser detonada a qualquer momento, provocando um estado agudo de tensão: “não posso dizer o que encontrei”, mas certamente encontrei algo.

Não há, portanto, ignorância ou inocência na opção por este tipo descomplicado de colagem, pois ela coloca a ênfase na negação da circunstância antes da circunstância em si. Esta operação confere força ao discurso do *punk*: no lugar de morte, um estado de não-vida, sub-vida. Esta projeção negativa de si tem o intuito de produzir uma acusação contundente acerca de todas as limitações apresentadas pela imediata realidade social.

A experiência da cidade no *punk* é fortemente determinada por esta dialética. Na cultura *punk*, o espaço urbano guarda certa essência paradoxal, algo que Marshall Berman classifica como próprio ao moderno, pois, ao mesmo tempo em que “anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia”, está em estado “permanente [de] desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Dessa forma, é “um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (2007, p.24). Nesse sentido, apresentar uma negação destas promessas é tornar explícito o caráter destrutivo da sociedade.

Por trás de todo o aparato simbólico do *punk* existe a compreensão de que somente por meio “da exploração dos rasgos e fissuras onde a experiência humana, os eventos reais da vida cotidiana” acontecem, é possível “minar as estruturas normativas e opressivas da sociedade” (TAYLOR, 2006, p.22). Logo, as possibilidades de transformação e emancipação se encontram na exposição e na apropriação do que acontece nos meandros da sociedade — e da cidade. Esta inversão de parâmetros proclama resistência, distinção e autenticidade, ao mesmo tempo em que dá visibilidade a todo um conjunto de práticas marginalizadas, de forma a provocar reflexões sobre essas problemáticas. Assim, a imagem do subterrâneo sugere que aquele espaço abaixo da superfície e para além do alcance do olhar é potencialmente rico em acontecimentos [IMAGEM 30].

A construção da própria imagem com sinais negativos é tomada como instrumentos de afirmação a partir da reinversão dos valores atribuídos a esses sinais. O feio passa a constituir um ideal estético, a ser base para a beleza; a indigência é tomada como matéria de criação; a ausência de conhecimento e virtuosismo musical como possibilidade de criação de uma música genuína e autêntica. Ou seja, o lixo, a falta e a indigência são as bases sobre as quais se cria um estilo capaz de compor uma identidade e afirmar uma imagem positiva para si (ABRAMO, H., 1994, p. 103).

IMAGEM 30: capa do álbum *Subterrâneos, Inocentes* (Eldorado, 1994).

Ocupar o subterrâneo é, portanto, uma escolha ao mesmo tempo estética e política. A sedutora imagem de um subterrâneo de veludo, por exemplo, proposta pela banda nova-iorquina *Velvet Underground* já em meados dos anos 1960, é ilustrativa disso, pois propõe uma oposição ao plano regular da cidade e procura ressaltar tudo o que a princípio se encontra fora ou à margem, aquilo que é propriamente superficial. Por um lado existe aí uma identificação com a decadência dos cenários que povoam o imaginário *punk*: destroços, escombros, falência: “um lugar subterrâneo é também um lugar à parte, em oposição ao plano normal da cidade, e adotando-o, esses jovens querem proclamar a sua diferença” (ABRAMO, H., 1994, p.146).

A identidade *punk* é, então, completamente apoiada no imaginário constituído pelo *sub*. Ele está explicitamente presente nas expressões que dão nome a bandas — *Subhumans*, *Subjects*, *Submerged Tenth*, *Subway Sect*, *U.K. Subs*, *The Subs*, *Suburban Studs*, *Tubeway Army*, *Submundo*, *Suburbanos* — assim como em imagens de divulgação e promoção, ilustrando capas de discos, flyers e fanzines, usualmente ambientadas em espaços residuais, meandros, ruínas, túneis.

Nesse sentido, a importância simbólica do metrô, já abordada no segundo capítulo, ganha aqui um novo sentido, pois sua estrutura geralmente enterrada se torna uma metáfora das “energias vitais, fecundas e subterrâneas” que alimentam as formas de sociabilidade *punks* (COSTA, 2001, p.56). O *subway* — o caminho por baixo da terra, espaço absoluto do artifício, da negação completa do natural, produto por excelência da metrópole — torna-se uma escolha cenográfica recorrente no *punk* para ilustrar e afirmar sua condição: “sim, somos pobres, feios, sem chance, perigosos” (ABRAMO, H., 1994, p.100).

Das bandas *Subway Sect*, algo como “legião subterrânea” em tradução livre, que enfrentam sem medo os trilhos de uma estação de trem, fazendo deles seu espaço de permanência [IMAGEM 31]; e *Eddie and The Hot Rods*, na imagem de vultos assombrosos na penumbra do que parecem ser túneis subterrâneos [IMAGEM 32]; passando pelos *Dead Boys*, garotos magros, pálidos e angulosos, mortos ressurgidos da escuridão de antros profundos [IMAGEM 33]; à selva subterrânea dos *Ramones* [IMAGEM 34]. A metáfora do subterrâneo foi também incorporada no Brasil, a exemplo da banda *Garotos Podres* que incorpora a perspectiva das galerias de esgoto para olhar a cidade [IMAGEM 36]; e da banda *Ratos de Porão* numa estreita passagem subterrânea [IMAGEM 37]. De fato, a imagem de ratos é recorrente e compõe o imaginário simbólico *punk*, colocando-os enquanto seres indesejados, peçonhentos e assustadores. *Ratos de Porão* e *Boomtown Rats*, além do álbum *Rattus Norvegicus*, da banda *The Stranglers* [IMAGEM 35], são exemplos disso.

IMAGEM 31: capa do álbum *Nobody's Scared/Don't Split It*, Subway Sect, Braik, 1978.

IMAGEM 32: contra-capa do álbum *Thriller*, Eddie and The Hot Rods, Island, 1979.

IMAGEM 33: capa do álbum *Young, Loud and Snotty*, Dead Boys, Sire Records, 1977.

IMAGEM 34: capa do álbum *Subterranean Jungle*, Ramones, Sire Records, 1983.

IMAGEM 35: capa do álbum *Rattus Norvegicus*, The Stranglers, United Artists, 1977.

IMAGEM 36: contra-
capa do álbum *Pior
que Antes, Garotos
Podres, Continental*,
1988.

IMAGEM 37: capa
interna do álbum
Descanse em Paz,
Ratos de Porão,
Baratos Afins, 1986.

Para Helena Abramo, “o subterrâneo está ao mesmo tempo no centro da cidade” (1994, p. 147), uma ambivalência que reflete, portanto, a valorização do centro como espaço de circulação e encontro. A atmosfera de elegância e decadência das estruturas arquitetônicas e urbanas dos centros antigos é apropriada à ideologia *punk* de oposição e resistência à voracidade do mercado. Para o *punk*, “estar no subterrâneo no centro da cidade é estar no âmago da tempestade, no vértice do furacão, no coração do inferno” (*ibidem*).

Por outro lado, esta apropriação física e simbólica da área central em sua mais plena urbanidade metropolitana esbarra no discurso *punk* de pertencimento suburbano, particularmente no contexto da cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo em que se verifica a busca pela centralidade, há também a afirmação da própria condição de marginalidade. Observa-se novamente nesta construção a exaltação de uma condição de inferioridade, os *punks* “fazem questão de afirmar que são do subúrbio, que estão por baixo, que estão nas camadas intestinas da sociedade, nos níveis inferiores de todas as escalas hierárquicas” (ABRAMO, H., 1994, p.101).

No Brasil, a condição de invisibilidade sócio-espacial da população de baixa-renda, sobretudo no tenso panorama de controle, repressão e censura configurado pela ditadura militar, significou uma dificuldade dos jovens de famílias trabalhadoras e operárias em partilhar das oportunidades de desenvolvimento humano e social oferecidas, sobretudo, nas zonas mais centralizadas da cidade. Dessa forma, a exposição espetacular do *punk* no espaço público do centro da cidade carrega “a ideia de encenação, como atuação para levantar problematizações e provocar reações” (ABRAMO, H., 1994, p.148); é a presença invasiva, chocante e desafiadora do subúrbio no centro — “a invasão dos bandos *sub*” de que trata Janice Caiafa (1985).

Esta sensibilidade suburbana não é, contudo, uma particularidade da conjuntura paulistana; ela está fortemente presente não só no *punk*, mas na cultura *pop* dos Estados Unidos e da Inglaterra como um todo, carregando características e apresentando questões muito específicas de cada um dos contextos. Por isso, a compreensão da lógica física e cultural dos subúrbios torna-se chave para o entendimento da própria urbanidade relativa ao *punk*. Assim, o subúrbio aparece como realidade espacial intermediária entre o urbano e o rural, mesclando as possibilidades de emancipação oferecidas pelo primeiro e o arcaísmo das relações referentes ao último.

No intuito de tensionar estas dualidades tão significativas para a cultura *punk* (centro/margem; urbano/suburbano), serão observados os distintos contextos das cidades de Londres, Inglaterra; e São Paulo, Brasil; do final da década de 1970 a meados de 1980.

Através de uma análise histórica e sociológica serão relacionadas as apropriações do termo *suburbano* pelo *punk* nestes diferentes padrões de formação dos subúrbios. Dessa forma, pretende-se não só problematizar novas representações de centro e de urbano, como também inverter o código de interpretação do processo histórico de formação das cidades: compreender o centro a partir do subúrbio, analisar o suburbano enquanto agente ativo de construção do urbano. Nas palavras do sociólogo brasileiro José de Souza Martins, reconhecer “a beleza do insignificante” (2008, p.44) — ou do *punk*.

SUBURBAN STUDS

BILL GRUNDY: Vocês têm mais cinco segundos. Digam alguma coisa ultrajante.

SEX PISTOLS: Seu bastardo sujo.

BILL GRUNDY: Vá em frente, de novo.

SEX PISTOLS: Seu filho da puta sujo.

BILL GRUNDY: Que menino inteligente.

SEX PISTOLS: Seu canalha do caralho.

BILL GRUNDY: [Se vira para a câmera] Bom, é isso por hoje. O outro roqueiro, Eamonn, não estou dizendo nada sobre ele, estará de volta amanhã. Nos vemos em breve. [Se vira para a banda] Espero não vê-los novamente. De minha parte, porém, boa noite.

(GRAHAM, 2009, p.77, tradução livre).

Em dezembro de 1976, o apresentador de televisão britânico Bill Grundy entrevistou o grupo Sex Pistols em seu programa *Today Show*, episódio que inadvertidamente acabou entrando para a história do *punk*. Os eventos ocorridos como a mútua postura ultrajante e, sobretudo, o uso de palavras obscenas por parte dos *Pistols*, tiveram consequências imensas para todos os envolvidos. Para a banda, esta seria a primeira e última aparição ao vivo na televisão britânica; para o apresentador, este seria o início do fim de sua carreira televisiva.

Apesar do conteúdo ofensivo, o diálogo de pouco menos de dois minutos entre Bill Grundy e os integrantes do *Sex Pistols* poderia ter sido perfeitamente ignorado e esquecido pelo grande público não fosse pela audiência familiar e suburbana para a qual o programa se dirigia: “um tabu moderno elementar havia sido violado. Profanações haviam sido indiscriminadamente televisionadas. Ainda pior, elas foram pronunciadas em uma hora — a hora do chá²³ — quando crianças inocentes poderiam muito bem estar ouvindo” (MILLER, 1999, p.330, tradução livre).

²³ Tradicionalmente entre cinco e sete horas da noite.

A partir deste momento os *Sex Pistols* — e o próprio *punk* — que até então configuravam apenas uma pequena cena cultural local, ganharam uma dimensão de afronta nacional, tornando-se inimigos da tradição, da educação e da moral: "de repente, milhões de telespectadores, sentando-se para seus jantares em frente à TV, foram confrontados por algo um pouco inesperado. Proferir palavrões no horário nobre da televisão simplesmente não acontecia em 1976" (DUNN, 2012b). A conservadora população suburbana, habituada a seus programas de entretenimento leves, agradáveis e pacatos que invariavelmente versavam sobre a própria experiência de vida nos subúrbios, (CLAPSON, 1998, p.10), encarou a visão de terríveis delinquentes desbocados como uma afronta imperdoável. *Punks*: retrato da sujeira e da fúria urbanas é, ao mesmo tempo, produto da igualmente suja e furiosa existência suburbana.

*London's burning! London's burning!
All across the town, all across the night
Everybody's driving with full headlights
Black or white turn it on, face the new religion
Everybody's sitting 'round watching television!
London's burning with boredom now
London's burning dial 99999
London's Burning, The Clash, álbum "The Clash", CBS, 1977.*

A energia lancinante do *punk* faz clara referência à colérica polifonia metropolitana, enxerga o ambiente urbano como seu espaço de identidade e plataforma de ação. Sua força, contudo, não reside apenas nesta circunstância isolada. Sua potência avassaladora só pode ser apreendida por completo se observada através da lente do subúrbio, ou seja, enquanto contraposição ao torpor, ao conservadorismo e à tradição suburbanos. O ritmo furioso, o ruído sujo e o canto gritado do *punk* encontra uma ressonância sem igual dentre as letárgicas sonoridades tipicamente suburbanas. Ao irromper por entre este murmúrio indistinto, a música *punk* opera como uma máquina sonora demolidora, a destruir violentamente a pacata e estável existência suburbana. Ela arrasa barreiras, invade casas e expõe famílias; ela denuncia a omissão e as incongruências escondidas por trás das fachadas, ao mesmo tempo em que torna obrigatório o olhar sobre a deplorável realidade da vida do centro.

Era horrível. As principais cores [no subúrbio] eram laranja, marrom e mostarda (John Cooper Clarke *apud* DUNN, 2012b, tradução livre).

O subúrbio inglês é resultado de um longo percurso que se inicia entre meados do século XIX e os primeiros anos do século XX, quando o urbanismo começa a delinear-se enquanto disciplina autônoma focada na organização e no controle do crescimento das cidades

industriais que, ao final do período, já abrigava a maioria da população europeia. A degradação da vida urbana, condicionada pela situação de superlotação, insalubridade e falta de condições higiênico-sanitárias principalmente dos bairros operários, além do aumento do trânsito e da piora na qualidade do ar e da água, fez da cidade um “mal”, uma doença a ser diagnosticada e tratada (CALABI, 2012, p.14)

Precursora do desenvolvimento do processo industrial, a Inglaterra foi igualmente pioneira quanto ao pensamento acerca das transformações sem precedentes pelas quais o espaço urbano sofreu em função da industrialização. A primeira escola de planejamento urbano do mundo, o *Department of Civic Design*, foi implantado na Universidade de Liverpool em 1909; seguida dois anos depois pelo *Town and Country Planning Act*, de Birmingham (CALABI, 2012, p.7). Nestes e em tantos outros núcleos, as pesquisas eram dedicadas, por um lado, ao estabelecimento de parâmetros para regulamentação da malha urbana consolidada e, por outro, à elaboração de planos de ampliação do núcleo urbano que, por não encontrar-se mais limitado por perímetros definidos, como as muralhas medievais, expande-se em todas as direções, “dilatam-se e atenuam-se as relações centro-periferia” (*ibidem*, p.16).

Uma das alternativas desenvolvidas para a questão da ampliação das cidades foi o modelo de ocupação de baixa densidade na forma de cidades-satélites, um incentivo à descentralização da metrópole. A tipologia da cidade-jardim, concebida pelo pré-urbanista inglês Ebenezer Howard no final do século XIX, tornou-se importante referência para as experiências de crescimento ordenado realizadas a partir de então. A proposta de implantação de novos agrupamentos urbanos fora do núcleo metropolitano, à maneira de burgos semiautônomos, apresentava não só certa essência utópica de transformação da ordem social urbana como, sobretudo, uma potencialidade especulativa que, como tal, definitivamente tornaria a cidade-jardim um conceito chave para o desenvolvimento urbano do século XX.

A matriz suburbana do urbanismo inglês possui suas raízes, portanto, numa dicotomia entre a utopia e o pragmatismo presentes no modelo howardiano. Contudo, “o que se assiste são, principalmente, realizações parciais do conceito suburbano derivadas da cidade-jardim”, aponta Calabi (2012, p.143). Dessa forma, os planos de expansão baseados na construção de subúrbios foram constantemente acompanhados de grande hostilidade por parte de críticos sociais e comentadores culturais (CLAPSON, 1998, p.1). Para Roger Silverstone, por exemplo, o subúrbio é em essência um sistema caracterizado fundamentalmente por paradoxos e contradições: é ao mesmo tempo um produto e uma fuga da metrópole; se propõe autônomo em relação ao centro, apesar de permanecer econômica e culturalmente

dependente: “Público. Privado. Paraíso. Prisão. O perigo palpável foi substituído pelo temor escondido” (2007, p.5, tradução livre).

Porém, dentre as problemáticas mais recorrentes, é possível destacar um estado generalizado de desassociação e alienação do subúrbio em relação ao núcleo urbano central; seja em termos operacionais, uma vez que o desenvolvimento destes aglomerados extraurbanos se torna mero instrumento de produção de renda fundiária não necessariamente atrelado a um efetivo plano de melhoramento do espaço urbano como um todo (CALABI, 2012, p.204), seja em termos sociais, posto que distante da convivência direta e cotidiana com as precárias condições físicas e morais as quais estão submetidos os habitantes do centro da cidade (*ibidem*, p.58).

Esta distância provoca um encapsulamento bastante determinante dos valores, das práticas, das imagens e das ideias associadas ao subúrbio, ou seja, de um modo de vida suburbano em geral. O subúrbio é, nesse sentido, o espaço por excelência da imobilidade, da segurança e da austeridade e, assim, é também a antítese da vitalidade e da alteridade presentes na dinâmica urbana metropolitana. Para Marshall Berman, o espaço da metrópole, mais do que qualquer outro tipo de assentamento humano, é aquele que torna possível a existência das mais básicas prerrogativas modernas tais como “falar, reunir-se, discutir, manifestar as suas necessidades” (2007, p.14). O subúrbio, por outro lado, segundo propõe Roger Silverstone, “permanece curiosamente invisível nas contas da modernidade. O suburbano é visto, se visto e na melhor das hipóteses, como uma consequência, uma excrescência, um fungo canceroso, sugando a energia da cidade, dependente, inerte e em última instância autodestrutivo” (2007, p.4, tradução livre).

Nesse sentido, o *punk* é resultado de uma cultura suburbana em erupção. Ao reconhecer o subúrbio em toda a sua essência reacionária, o *punk* investe na mais potente arma à sua disposição: a própria urbanidade em sua capacidade idiossincrática de tensionar valores — antigo e novo; criação e destruição; ordem e desordem; segurança e ameaça. Por isso, segundo Jon Savage, “a retórica do *pop* (e do *rock*) é a da cidade grande, porém arranhe a superfície dos maiores artistas do *pop* inglês e irá encontrar um garoto ou uma garota do subúrbio, nariz pressionado contra a janela, sonhando com fuga, com transformação” (*apud* FRITH, 2007, p.271, tradução livre).

Assim como grande parte da música *pop* britânica, portanto, o *punk* inglês foi construído por jovens suburbanos reagindo à própria experiência de crescer e viver no subúrbio; experiência esta caracterizada fundamentalmente por sentimentos de tédio, claustrofobia e aprisionamento como ilustra a colagem do artista gráfico Jamie Reid [IMAGEM 38],

responsável pela construção da linguagem visual dos materiais da banda *Sex Pistols*, na qual uma garota *punk*²⁴ encontra-se completamente atada em meio a um cenário pautado por vazio, monotonia e repetição, e que provocaria, segundo o texto que acompanha e intitula a imagem, “nenhum sentimento”. Neste momento, portanto, os subúrbios se tornam espaços de concentração e efervescência de uma nova cultura jovem, desejosa por escapar da enfadonha realidade suburbana e ao mesmo tempo expô-la em toda a sua loucura e perversidade (LEBEAU *apud* CONNELL; GIBSON, 2003, p.78).

Eu estava sempre fugindo dos subúrbios e gravitando em direção ao centro de Londres. Se você é criado nos subúrbios, com todo o ultraconservadorismo que se passa por lá, há muito contra o que lutar (Siouxsie Sioux²⁵ *apud* DUNN, 2012a, tradução livre).

A região de Bromley, a cerca de vinte minutos de trem do centro de Londres, é possivelmente o mais paradigmático contexto suburbano da história do *punk*. De Bromley originaram-se importantes anti-heróis da cultura britânica, tanto reais quanto fictícios, tais como o escritor H. G. Wells e seu personagem *Mr. Polly*²⁶ já em meados do século XIX; e mais recentemente, o escritor Hanif Kureishi e seu personagem *Karim*²⁷; além de David Bowie e, por que não, seu *alter ego* alienígena *Ziggy Stardust*²⁸. As vidas e obras destas personalidades “envolviam gestos estéticos autoconscientes, estilizados menos por suas qualidades artísticas intrínsecas do que enquanto símbolo de distinção social — esta era uma arte usada para irritar filisteus e preocupar conformistas” (FRITH, 2007, p.271, tradução livre). Logo, Bromley carrega uma herança histórica de batalha entre austeridade e rebeldia que foi canalizada de forma radical pelo *punk*.

Hugo Santos aponta que “em Bromley foram vistas as primeiras pessoas vestindo, entre outras coisas, sacos plásticos pretos de lixo e cabelos espetados” (1985, p.8); muitas delas pertencentes ao grupo que ficou conhecido como o Contingente de Bromley (*The Bromley*

²⁴ Trata-se de Debbie Juvenile, integrante do Contingente de Bromley e atendente da loja *Seditionaries* de Vivienne Westwood e Malcom McLaren, este último empresário da banda *Sex Pistols*.

²⁵ Integrante da banda *Siouxsie & The Banshees*.

²⁶ Protagonista da obra literária *The History of Mr. Polly*.

²⁷ Protagonista da obra literária *The Buddha of Suburbia*.

²⁸ Misto de personagem e alter ego de David Bowie entre os anos de 1972 e 1973, mais especificamente entre os álbuns *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*, *Aladdin Sane* e *Pink and Frost*.

Contingent), séquito de fãs radicais da banda *Sex Pistols* do qual despontariam importantes ícones e grupos *punks* e *pós-punks* como Siouxsie Sioux e Steven Severin, da banda *Siouxsie & The Banshees*; Billy Idol, da banda *Generation X*; Adam Ant, da banda *Adam & The Ants*; além de Sid Vicious, segundo baixista dos *Sex Pistols* e o mais absoluto arquétipo do *punk*. O Contingente de Bromley ostentava o visual desafiador e chocante que viria a definir a estética do *anormal* da cultura *punk* [IMAGEM 39].

O estilo *punk* foi inteiramente construído com base em comportamentos desviantes e socialmente reprimíveis como a insanidade presente no olhar vidrado e nos cabelos curtos e espetados, o penteado de eletrochoque²⁹; a promiscuidade com a exibição do corpo e a alusão a práticas de sadomasoquismo das roupas de couro, grande parte delas confeccionadas pela estilista Vivienne Westwood; e a violência na incorporação de símbolos tais como suásticas e palavras de ordem como “destruir”; além de toda sorte de correntes, taxas, rasgos, pregos e alfinetes. A ostentação destes símbolos permite escancarar a demência, a perversão e todos os comportamentos digressivos que são reprimidos no subúrbio e ostentá-los no espaço de liberdade da cidade, trazendo à tona o submundo suburbano por meio de uma linguagem urbana. A experiência de Bromley suscitou o aparecimento de agrupamentos jovens parecidos em outros contextos suburbanos da região de Londres, como o *East End* e o *West End* (SANTOS, H., 1985, p.9).

Eu achava que Londres era o centro de tudo. Não havia uma cena musical em Woking. (...) Eu li uma resenha no NME sobre os *Pistols* e pensei que tínhamos que ver aquela banda. Nós viajamos pra lá e fomos numa festa que durava a noite inteira, onde tomamos *speed* [anfetamina] pela primeira vez. O efeito das pílulas junto com a banda foi tipo, "Uau! É isso, este é o nosso momento" (Paul Weller³⁰ *apud* DUNN, 2012b, tradução livre).

Havia essa sensação de que alguma coisa estava acontecendo em Londres. Tinham saído algumas resenhas sobre os *Sex Pistols* nas revistas de música e pensamos "Isso parece bom!". Então, você via esta foto de Rotten [John Lydon] simplesmente incrível, malvado e desagradável. Finalmente alguém que parecia diferente e desafiador. Parecia como a gente se sentia. Eu acho que tentar montar uma banda de *punk* em Torquay naqueles tempos nunca daria certo (TV Smith³¹ *apud* DUNN, 2012b, tradução livre).

²⁹ *ECT Haircut* (MCKAY, 2013).

³⁰ *The Jam*.

³¹ *The Adverts*.

IMAGEM 38: *No Feelings*, Jamie Reid, 1977. *Isis Gallery*, Londres.

IMAGEM 39: integrantes do *Contingente de Bromley* (MARKO, 2007, p.16).

Estar em Londres tornou-se, então, fundamental para esta parcela da juventude ao mesmo tempo insatisfeita e destemida, desejosa por sair de sua situação de marginalidade tanto geográfica quanto, e sobretudo, cultural. Londres oferecia não só promessas sedutoras de “sexo, drogas e *rock’n’roll*”, como parecia possuir o poder de transformar qualquer tipo de manifestação local em um fenômeno comunicativo urbano de larga escala, primeiramente nacional e logo global. Para estes jovens, estar em Londres era, portanto, estar no centro do mundo; um mundo que, não obstante, encontrava-se ao final da linha ferroviária local e por isso acessível, possível.

Assim, o imaginário de ruas conturbadas e dinâmicas da metrópole londrina protagoniza a produção *punk* inglesa: da banda propriamente nomeada *London*, às inúmeras referências a cidade em músicas como *London Girl* e *London Traffic* do *The Jam*; *Red London* do *Sham* 69; e *London's Burning* do *The Clash*. Acontecimentos ou eventos em localidades específicas também ganham destaque como nas músicas *'A' Bomb in Wardour Street* e *Carnaby Street* do *The Jam*; *Guns of Brixton* do *The Clash*; *Piccadilly Circus* do *Stiff Little Fingers*. A força de atração de Londres é medida por sua vitalidade: ela é “a babilônia em chamas”³² (*Babylon's Burning* do *The Ruts*) que dá lugar aos “milhares de semblantes reluzentes, rostos dourados com menos de vinte e cinco anos”³³ (*In the City* do *The Jam*). Dessa forma, apesar da origem suburbana, é na cidade que se sente o poder de mudança da juventude: “eu sei que venho de Woking e você diz que sou uma fraude, mas meu coração está na cidade, onde ele pertence”³⁴ (*Sounds from the Street* do *The Jam*). Londres, portanto, convoca a juventude das “cidades distantes” e do “submundo” a “se libertarem”:

*London calling to the faraway towns
Now war is declared and battle come down
London calling to the underworld
Come out of the cupboard, you boys and girls
London calling now don't look to us
Phony Beatlemania has bitten the dust
London calling see we ain't got no swing
'Cept for the ring of that truncheon thing
The ice age is coming, the sun is zooming in
Meltdown expected and the wheat is growing thin
Engines stop running but I have no fear
London is drowning and I live by the river*

³² *Babylon's Burning / You're burning the street / You're burning your houses / With anxiety*

³³ *In the city there's a thousand faces all shining bright / And those golden faces are under twenty five*

³⁴ *I know I come from Woking and you say I'm a fraud / But my heart's in the city, where it belongs*

*London calling to the imitation zone
 Forget it, brother, you can go it alone
 London calling upon the zombies of death
 Quit holding out and draw another breath
 London calling and I don't wanna shout
 But when we were talking I saw you nodding out
 London calling see we ain't got no highs
 Except for that one with the yellowy eyes
 The ice age is coming, the sun is zooming in
 Engines stop running and the wheat is growing thin
 A nuclear error but I have no fear
 London is drowning and I, I live by the river
 Now get this
 London calling yes I was there too
 An' you know what they said? Well some of it was true
 London calling at the top of the dial
 And after all this, won't you give me a smile?
 I never felt so much a'like, a'like, a'like
 "London Calling", The Clash, álbum "London Calling", CBS, 1979.*

Logo, estar na metrópole é absolutamente mandatário, pois somente nela uma experiência genuína de urbano é possível, ou seja, uma experiência de tudo aquilo que o subúrbio não oferece: excitação, dinamismo, surpresa. E apesar dos problemas, das contradições e das desigualdades presentes na cidade não serem negados pelo *punk*, eles são sempre de alguma forma enviezados por certo olhar suburbano de deslumbramento, o urbano é sempre um promessa sedutora, uma perspectiva fascinante. Nesse sentido, a metrópole é menos um espaço para ser vivido do que para ser visitado “rotineiramente, nos finais de semana, para uma ocasião, em grupo” (FRITH, 2007, p.272) — “faça algo construtivo com o seu final-de-semana” é a mensagem da banda *The Jam* na música *Here comes the Weekend*:

*If we tell you that you've got two days to live
 Then don't complain,
 'Cos that's one more than you'd get in Zaire
 So don't hang around and be foolish
 Do something constructive with your weekend
 From Monday morning I work for Friday night's
 Collect my wages, then try to paint on the smell of soap
 'Cause tonight I get ready early
 Score what I need and go pick a girl up
 It seems like ages since we had some fun
 Here comes the weekend, I get to see the girls
 Long live the weekend, the weekend is here
 Everything feels right now
 I know why I'm alive now
 Everything else is a lie now
 Now I know why I'm here*

*Here comes the weekend, I'm gonna do my head
Long live the weekend, the weekend is dead*
“Here Comes the Weekend”, *The Jam*, álbum “*This is the Modern World*”,
Polydor, 1977.

Por isso os deslocamentos são tão fundamentais para a cultura *punk*. São, sobretudo, nos trajetos entre subúrbio e metrópole que o estilo alternativo construído e ensaiado na esfera segura da casa, a “cultura de quarto” (*bedroom culture*) de Angela McRobbie (1978), pode ser exibido de modo performático, pois é neste percurso que o “estilo espetacular” do *punk* de que trata Helena Abramo (1994) encontra um número maior e mais diversificados de pessoas para chocar. Steven Severin, membro do Contingente de Bromley, assinala que “a moda era muito importante. Ela dava um senso de pertencimento, de estar fora de tudo e ao mesmo tempo de estar com a sua gangue”; enquanto Siouxsie Sioux complementa: “eu gostava de ter pessoas me encarando para então virar meu nariz para elas” (PAYTRESS, 2003, p.28).

As pessoas dizem que o subúrbio é sufocante, mas nós achávamos que o que estávamos fazendo era incrível. Era todo o resto que era um pouco chato. E nós estávamos tão perto de Londres, a vinte minutos de trem, então nós íamos a todos os grandes shows. Não era grande coisa. Bromley é um subúrbio de classe média, e por mais que sofressemos um pouco de abuso das pessoas, não posso dizer que me sentia intimidado. Nós só fizemos o que queríamos fazer. Quando você está vivendo em Bromley, não é tão difícil sair dele. Não era um conjunto habitacional em Hull [norte da Inglaterra]. Nós vimos o [grupo] *New York Dolls* na [loja de departamentos] *Biba*: nós não teríamos sido capazes de fazer isso se não víssemos perto de Londres (BARKER *apud* PAYTRESS, 2003, p.28, tradução livre).

O *punk* investiu fortemente na rejeição das tradições associadas às suas origens suburbanas, de modo a tomar a metrópole como símbolo e *locus* de sua transformação e reinvenção socioculturais. Simon Frith afirma que “o *pop* britânico se baseia nas ironias e nos desejos secretos da literatura suburbana, mas lhes dá um ambiente mais grandioso usando o *rock*, uma forma musical que é, afinal, o som da metrópole”. Contudo, complementa Frith, a sensibilidade suburbana articula no *punk* uma “encenação de fuga, no lugar da fuga em si”, e por isso, sugere o autor, opera mais uma suburbanização da metrópole do que o contrário (FRITH, 2007, p.271).

EXTREMOS PERIGOSOS

Nunca tinha visto pessoas ficarem tão enlouquecidas — a música levava as pessoas àqueles extremos perigosos. Foi quando me dei conta: “É exatamente isso que quero fazer” (Ron Ashton *apud* McCain; McNeil, 2007, p.51).

“Arquitetura da maioria silenciosa branca”: é desta forma que Denise Scott Brown, Steven Izenour, e Robert Venturi definem os subúrbios dos Estados Unidos em *Aprendendo com Las Vegas*, cânone da literatura arquitetônica pós-moderna (2003, p.197). Os subúrbios norte-americanos eram, portanto, redutos de classe média branca com sonhos de estabilidade, segurança, conforto, modernidade e individualismo. Nesse sentido, está alinhado ao conceito inglês de subúrbio, ou seja, o espaço suburbano enquanto “união entre campo e cidade, (...) a criação, para classes médias, de culturas médias em espaços médios num Estados Unidos, Inglaterra ou Austrália médio” (2007, p.4).

De fato, muitas das questões apresentadas pelo *punk* inglês estavam sendo igualmente articuladas pelo *punk* no contexto dos Estados Unidos, com destaque para a falta de identificação da nova geração jovem com a cena musical em curso naquele momento: “eu odiava quase tudo de *rock’n’roll* porque era sobre aquelas tolices *hippies*, e não havia ninguém que estivesse descrevendo nossas vidas — que era *McDonald’s*, cerveja e reprises na tevê” (MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.264). Por isso, as primeiras bandas que começaram a falar sobre o vazio e o tédio da experiência suburbana nos Estados Unidos, já no final da década de 1960, viriam a influenciar determinantemente o *punk*, como, por exemplo, a *proto-punk* *Iggy & The Stooges*, proveniente da pequena cidade de Ann Arbor, Michigan, mas consolidada na cena musical nova-iorquina; em músicas como *No Fun* (mais tarde regravada pelos *Sex Pistols*) e 1969:

*Well it's 1969 ok
All across the US
It's another year for me and you
Another year with nothing to do
It's another year for me and you
Another year with nothing to do
Last year I was 21
I didn't have a lot of fun
And now I'm gonna be 22
I say oh my and a boo-hoo
It's 1969 ok
All across the USA
It's another year for me and you
Another year with nothing to do
Another year with nothing to do*

It's 1969

"1969", The Stooges, álbum "The Stooges", Elektra Records, 1969.

A música se arrasta por pouco mais de quatro minutos durante os quais a mesma base de baixo e bateria sustenta uma guitarra distorcida e intensa, formando uma espécie de "zumbido hipnótico" nas palavras de John Sinclair³⁵ (*apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.59). Não há um refrão muito bem definido, a letra é desestruturada. A música não incita transformação, é apenas um canal de expressão de uma situação e, nesse sentido, é bastante niilista. Mesmo após uma década e já no contexto do *punk*, o tema do tédio e da falta de perspectiva persistiria no repertório de Iggy Pop, na música *I'm Bored* que diz: "Estou entediado/ Sou o presidente do tédio/ Sou um monólogo demorado"³⁶.

A música dos *Stooges* teve grande influência sobre a nova geração de "garotos que o mundo esqueceu"³⁷: "nossos fãs eram simplesmente uns trastes (...) gente com problemas de pele, problemas sexuais, problemas de peso, problema de emprego, problemas mentais, tudo que é coisa" (Iggy Pop *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.94). Garotos desajustados, perdidos em meio à maçante vida dos subúrbios e das cidades menores, e "que cresceram acreditando só nos *Três Patetas*. Garotos que faziam festas quando os pais não estavam e destruíam a casa. (...) Garotos que roubavam carros pra se divertir" (MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.266). Em suma, uma juventude sem o vislumbre de um tipo de vida diferente da dos seus pais, sem idealismo ou perspectiva de mudança e talvez, como se confirmaria mais tarde com a instalação de um estado real de crise econômica e política, sem mesmo quaisquer perspectivas de futuro.

A formação dos *Ramones*, considerada a primeira banda legitimamente *punk*, em meados da década de 1970 tem como base o gosto pela música dos *Stooges* e a identificação com o quadro de delinquência juvenil embutido nela. Originários de Forest Hills no Queens, distrito suburbano da cidade de Nova York, "uma zona de classe média cheia de gente rica metida a besta e seus pirralhos berrões" (Joey Ramone *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007a, p.239), a banda foi responsável pela promoção de um novo tipo de música: suja, rápida e honesta. Uma música desenhada como resposta ao vazio da vida cotidiana — "se uma música

³⁵ Empresário da banda MC5.

³⁶ *I'm bored/ I'm the chairman of the bored/ I'm a lengthy monologue/ I'm livin' like a dog/ I'm bored* ("*I'm Bored*", Iggy Pop, álbum *New Values*, Arista Records, 1979).

³⁷ *I am a world's forgotten boy/ The one who searches and destroys* (*Search and Destroy*, Iggy & The Stooges, álbum *Raw Power*, Columbia Records, 1973).

parece entediante, às vezes aumentar o volume ajuda”, conclui o filósofo Lars Svendsen (2006, p.28).

Dessa forma, grande parte das canções dos *Ramones* trata de uma espécie de desligamento dos eventos ordinários e previsíveis do cotidiano, tanto em termos sonoros — simplicidade, repetição — como em letras que tratam das drogas como fuga:

*Now I wanna sniff some glue
Now I wanna have somethin' to do
All the kids wanna sniff some glue
All the kids want somethin' to do*
“*Now I Wanna Sniff Some Glue*”, *Ramones*, álbum “*Ramones*”, *Sire Records*, 1976.

Conectado ou não com as drogas, “ter alguma coisa pra fazer” é, portanto, um tema constante na música dos *Ramones*:

*Hanging out of Second Avenue
Eating chicken vindaloo
I just want to be with you
I just want to have something to do
Tonight, tonight, tonight, tonight, tonight, tonight
Hanging out all by myself
Cause I don't want to be with anybody else
I just want to be with you
I just want to have something to do
Tonight*
“*I Just Want To Have Something To Do*”, *Ramones*, álbum “*Road to Ruin*”, *Sire Records*, 1978.

Contudo, a maior crítica do grupo à vida suburbana é direcionada ao elemento estruturador do próprio conceito de subúrbio: a instituição familiar tradicional, ou seja, a ideologia de família como ordem social estável, hierarquizada e patriarcal — “o casamento, a casa própria e a noção de uma vida familiar íntegra eram valores tradicionais que se consolidaram como ideais universais e constantes” (CHAMBERS, 2007, p.87). Ao se apropriarem de um mesmo sobrenome, a banda sugere a si mesma como um núcleo familiar subvertido: os desajustados, delinquentes e insanos *irmãos Ramone* — especialmente se contrastados com os comportados grupos musicais familiares de então, como *Jackson 5* e *The Bee Gees*.

Suas vidas pessoais marcadas por envolvimento com prostituição, desequilíbrio psicológico e drogas foram exploradas de forma franca nas músicas da banda, desafiando e expondo o lado obscuro da respeitada e veementemente cultivada família de classe média branca suburbana. Músicas como *I Wanna Be Sedated*, *Teenage Lobotomy* e *Gimme Gimme*

Shock Treatment falam sobre experiências de internação em hospitais psiquiátricos vividas por Joey Ramone; enquanto *53rd & 3rd* relata um episódio vivido Dee Dee Ramone no encontro da Rua 53 com a 3ª Avenida de Nova York, ponto no qual trabalhou como michê: “a canção ‘53rd & 3rd’ fala por si. Tudo o que escrevi é autobiográfico e muito real. Não sei escrever de outro jeito” (Dee Dee Ramone *apud* MCCAIN; MCNEIL, 2007, p.228). Contudo, é em *We’re a Happy Family* que a ideia do núcleo familiar tradicional é mais obviamente criticada: nela conta-se a história de uma família “de revista”, “eu, mamãe e papai” reunidos na mesa do jantar “comendo feijão refrito” [IMAGEM 40] e ao mesmo tempo ignorando que o “papai gosta de homens” e a “mamãe toma remédios” enquanto o “bebê engole moscas”.

We're a happy family
We're a happy family
We're a happy family
Me, mom and daddy
Sitting here in Queens
Eating refried beans
We're in all the magazines
Gulpin' down thorazines
We ain't got no friends
Our troubles never end
No Christmas cards to send
Daddy likes men
Daddy's telling lies
Baby's eating flies
Mommy's on pills
Baby's got the chills

“*We're A Happy Family*”, Ramones, álbum *Rocket to Russia*, Sire, 1977.

Em contraste com a conformidade e o moralismo da vida suburbana, “a cidade era uma promessa de coisas ilegais e proibidas em outros lugares, de drogas e ofertas e vínculos desconhecidos, um lugar de emoção e perigo, de decadência e diferença, mas não um lugar de tédio e tranquilidade” (CONNEL; GIBSON, 2004, p.74). Por isso, ao adotar uma urbanidade cosmopolita exagerada e até certo ponto romântica como atmosfera para seu discurso de resistência à monotonia e à alienação, de frustração diante da falta de perspectivas e de oportunidades e pelo direito de expressão; o *punk* tornou-se incontestavelmente uma linguagem internacional, pois, independentemente do contexto, é sempre possível encontrar um jovem em situação de marginalidade, frustração e desesperança, ávido por expressar o seu ponto de vista sobre sua própria condição, no único espaço possível para fazê-lo: na metrópole.

GAROTOS DO SUBÚRBIO

Garotos do subúrbio, garotos do subúrbio

Vocês, vocês, vocês não podem desistir de viver

“Garotos do Subúrbio”, *Inocentes*, compilação “Grito Suburbano”, *Punk Rock Discos*, 1982 – regravada no álbum “*Inocentes*”, *Warner*, 1989.

Ao final da década de 1970 verificou-se no Brasil grande identificação dos jovens com o *punk*, particularmente numa metrópole complexa como São Paulo. Depois de passado o primeiro momento no qual o *punk* foi interpretado como um estilo ou modismo passageiro; a linguagem e a forma de conduta *punks* mostraram-se efetivamente sólidas tanto estética quanto ideologicamente para canalizar a manifestação de insatisfação e descrença da juventude carente. Diante do ambiente desolador gerado pelas altas taxas de inflação e desemprego, pelas constantes greves e, sobretudo, pela rígida repressão da ditadura militar o *punk* se revelou propício à expressão da juventude frustrada e desesperançosa, conforme atesta Calegari da banda *Inocentes*: “encontramos no *punk* o meio de dizer tudo o que queríamos, era algo que se encaixou como uma luva” (*apud* ALEXANDRE, 2004, p.62). Para além destas questões centrais, no entanto, a negatividade e a marginalidade inerentes à cultura *punk* são fundamentais para a compreensão de sua adoção no Brasil.

Assim como nos contextos inglês e norte-americano, em São Paulo o elemento marginal está presente não apenas numa atitude agressiva e combativa, mas também na condição de marginalidade territorial e social que define a juventude paulistana das classes mais baixas. Nesse sentido, é significativo que o primeiro registro do *punk* nacional seja o disco *Grito Suburbano* [IMAGEM 40], um título que carrega a mensagem de que através da música *punk* a juventude carente brasileira finalmente consegue articular-se cultural e ideologicamente sem a necessidade de legitimação de quaisquer canais tradicionais de cultura (ABRAMO, H., 1994, p.84; ALEXANDRE, 2004, p.62). São os “garotos do subúrbio” que agora gritam: “queremos o direito de falar, queremos uma sociedade melhor, e usamos a música para transmitir nossa mensagem” (Clemente *apud* ESSINGER, 1999, p.115). O subúrbio apresentado pelo *punk* de São Paulo, contudo, não possui a mesma configuração de subúrbio do qual trata tanto o *punk* nos contextos da Inglaterra e Estados Unidos, o que implica em importantes diferenciações, sobretudo em termos do olhar lançado sobre a própria experiência de vida na metrópole.

IMAGEM 40: capa da compilação *Grito Suburbano* (Punk Rock Discos, 1982).

Segundo o sociólogo José de Souza Martins, “na Europa e nos Estados Unidos, a sociologia utilizou a concepção de subúrbio para definir os espaços residenciais de alto nível ao redor das grandes cidades, algo no limite entre o rural e o urbano, ou o lado ‘bom’ do urbano”. Martins afirma, ainda, que a cidade nestes contextos é o espaço do trabalhar, enquanto o subúrbio é o espaço do morar, e existe nessa separação de funcionalidades uma “crítica ao urbano como lugar de viver” (2008, p.48). No Brasil da década de 1970, este conceito de subúrbio não se aplica, pois no contexto brasileiro “o trabalhar e o morar disputam os mesmos espaços em áreas supervalorizadas pelas funções rentistas do ganhar” (*idem*, 2008, p.49). Além disso, é exatamente a partir da década de 1960 que o conceito de subúrbio brasileiro passa a ser confundido e mesmo substituído pela “concepção ideológica de periferia” (*idem*, 2008, p.50). Esta confusão aparece com frequência na literatura tanto jornalística quanto acadêmica sobre o *punk* de São Paulo que ora é classificado como um movimento de subúrbio, ora de periferia.

Antonio Bivar, escritor e jornalista que esteve envolvido com o *punk* no começo dos anos 80, inclusive co-organizando o festival *O Começo do Fim do Mundo* de 1982, foi o primeiro a dedicar-se a elaboração de um estudo sobre o assunto, o livro *O que é Punk* (2007). Nele, Bivar trabalha com o termo *subúrbio* — “Depois que a imprensa parou de noticiar e que o *punk* deixou de ter o charme do modismo, o movimento foi crescendo naturalmente, nos subúrbios” (p.94). Já Ricardo Alexandre, no livro *Punk* (2004), de aspiração igualmente genealógica, emprega o termo *periferia* — “[...] o movimento brasileiro foi criado nas periferias das grandes cidades, principalmente em São Paulo” (p.62). Silvio Essinger, no livro *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira* (1999), também utiliza o termo *periferia*, apesar de vez ou outra classificar o movimento como *suburbano* — “Mil novecentos e setenta e sete, Brasil. Mais especificamente, periferia de São Paulo” (p.97); “Gavião, Machado, Anjos do ABC, TNT (de Tremembé), Os Jacos Pretos e Lambreteiros eram algumas das facções rebeldes daqueles garotos suburbanos” (p.98). Helena Abramo, no livro *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano* (1994), emprega, justapostos, ambos os termos *subúrbio* e *periferia*, sem no entanto discriminá-los — “esses garotos são, na sua grande maioria, moradores dos subúrbios e periferias” (p.92). Mais recentemente, no dossiê *São Paulo: metrópole em trânsito* (2004), mais especificamente no capítulo *Música em trânsito: a circulação do pop*, a jornalista Bia Abramo retrata os *punks* como “adolescentes dos bairros ‘do outro lado’ do Tietê” (p.194), ou seja, com ainda maior indistinção.

Se por parte da literatura que aborda o *punk* paulistano existe certa indiscriminação em relação a origem geográfica de seus membros, o mesmo não pode ser dito sobre a forma

como os próprios *punks* se definem: suburbanos. Dentre a produção dos primeiros anos do *punk* paulistano, a única música que trata de periferia é a homônima *Periferia* do grupo *Ratos de Porão*, enquanto o restante traz o subúrbio como realidade espacial a ser debatida. São diversos os títulos como *Garotos do Subúrbio* do *Inocentes*, *Subúrbio Geral* do *Cólera* e *Buracos Suburbanos* do *Psykóse*. Em geral, o subúrbio é retratado não só como um espaço essencialmente carente, como também de solidão em seu descolamento da cidade “real”, como retrata o grupo *Suburbanos*:

*Noite escura, luz apagada
Solidão e muita fumaça
Na quebrada ta clareando
To danado, to quebrado
Êra, êra, êra suburbanos.
Meia noite atirado no chão,
Devassado a todos que passam.
Não tenho dinheiro, não tenho emprego,
Não tenho casa, não tenho amigos.
Êra, êra, êra suburbanos.
Vivo numa solidão imensa
Não espero nada da vida
Vida para mim não tem sentido,
Vida para mim não tem sentido
Êra, êra, êra suburbanos.
Êra Suburbanos, Suburbanos, Grito Suburbano, Punk Rock Discos, 1982.*

A compreensão das relações do *punk* com a cidade de São Paulo envolve, portanto, o exame das particularidades conceituais e sociológicas do subúrbio tal como desenvolvido no contexto paulistano, assim como sua distinção em relação à periferia — ou indistinção, no sentido de que ambos os termos se confundem —, conceito criado e consolidado em meados da década de 1970; um processo que se deu de forma concomitante, portanto, à própria eclosão do *punk* em São Paulo.

Segundo Martins (2008), pioneiro na consideração da vida cotidiana suburbana como agente fundamental para o entendimento de dinâmicas urbanas mais complexas, o primeiro registro do emprego da palavra subúrbio para designar os “confins da cidade de São Paulo” se deu em meados do século XVIII, num documento oficial de levantamento da população da cidade e da região (p.43). Neste momento, acontece também um movimento de emancipação de São Paulo, que até então estruturava-se apenas enquanto Vila, uma designação portuguesa para povoamentos diminutos e sem governo local. Dessa forma, é somente no século XVIII que São Paulo começa a ganhar equipamentos públicos como câmara municipal e pelourinho, diferenciando-se politicamente das fazendas e sítios que rodeavam a colina histórica entre os rios Tamanduateí e Anhangabaú e que mais tarde

teriam seus terrenos loteados para a construção dos primeiros bairros da cidade de São Paulo. Até o século XIX, portanto, São Paulo era praticamente rural. Martins chama atenção para o fato de que é exatamente no seio do desenvolvimento urbano de São Paulo que surge a noção de subúrbio paulistano. Assim, com a multiplicação de suas funções “a cidade começa a deixar de ser apêndice do campo e o campo começa se tornar apêndice da cidade” (2008, p.44).

Segundo Benedito Lima de Toledo (2007), até pelo menos a Segunda Guerra Mundial no final da década de 1930, toda a rede de comércio e serviços tanto públicos como privados ainda se restringiam à região do triângulo histórico de São Paulo, conformado pelas ruas Direita, São Bento e Quinze de Novembro. Ao longo das estradas e caminhos que iam em direção à colina, localizavam-se uma infinidade de propriedades como sítios e chácaras que, “apesar da denominação, (...) não tinham preponderantemente funções agrárias; eram, antes, moradias desafogadas e implantadas em meio a pomares e denso arvoredo. Uma forma de viver, nem urbana nem rural, ou conciliadora de ambas” (p.10). Esta indistinção — nem urbano, nem rural e tampouco cidade³⁸ — condicionou, portanto, a formação do subúrbio paulistano, mas, em contraste com o planejado subúrbio inglês, aqui este foi um processo informal e que acompanhou à distância todo o curso de desenvolvimento da própria cidade.

O termo subúrbio é usado, então, para distinguir o que é cidade e o que é o resto, ou seja, o que não é cidade é subúrbio. O conceito de subúrbio no contexto paulistano se forma, portanto, em torno de uma negação: o subúrbio é propriamente o não-urbano. Uma dicotomia é então estabelecida, segundo a qual a cidade é uma espacialidade bem definida e dotada de poder, sendo, nesse sentido, o espaço do *mandar*, enquanto o subúrbio é um espaço indeterminado e subordinado, o espaço do *trabalhar*. A escolha das franjas da cidade para a instalação dos parques industriais ao longo de todo o século vinte reforça essa concepção dual. É a partir do ponto de vista do núcleo urbano central, portanto, que o subúrbio será constantemente interpretado: “Até aqui a história de São Paulo tem sido escrita do centro para a periferia: a perspectiva elitista do centro domina a concepção que se tem do que foi o subúrbio no passado” (1992, p.9).

O lugar da história reconhecível é a cidade e nela o centro. Além do mais, no subúrbio a história não ganha visibilidade como história e sim como crônica, como sucessão de episódios desconectados, como circunstância

³⁸ Até pelo menos a década de 1980, era bastante comum entre os moradores dos bairros mais afastados a denominação do centro como “cidade”. “Ir à cidade” tinha o significado de “ir ao centro”, daí a conclusão de que o espaço da morada não é propriamente “cidade”, mas uma espacialidade de natureza outra.

da História. A cidade privou os suburbanos do direito e da possibilidade de se reconhecerem como agentes ativos do processo histórico. Essa privação é parte da História e como tal deve ser compreendida (MARTINS, 2008, p.57).

Martins afirma, portanto, que a história do subúrbio é tomada como uma história circunstancial e coadjuvante. Por isso, sua proposta é exatamente operar uma inversão no código de interpretação do processo histórico, de modo a buscar uma compreensão das dinâmicas urbanas do ponto de vista do subúrbio, ou seja, olhar para o centro com o ponto de vista da margem (2008, p.55). Tensionamento parecido é igualmente operado pelo *punk*, sobretudo por oferecer um canal à expressão de um importante personagem marginal: o jovem suburbano. Nesse sentido, existe no *punk* um desejo por legitimação dentro de um processo histórico obtuso que o desclassifica como componente ativo da produção da sociedade e mesmo da cidade. Por isso, a atuação do *punk* em seus trajetos pela cidade opera uma forma de espetáculo: é a encenação chocante da margem a invadir o centro, são os “restos de nada” a se destacar no espaço do tudo — é desta lógica que surgem bandas como *Restos de Nada*, *Garotos Podres*, *Ratos de Porão*, *Lixomania*, *N.A.I. (Nós Acorrentados no Inferno)*, *Condutores de Cadáver*, *Indigentes*, *Negligentes*, *Saturados*, *Anonimato*, *Skizitas*, entre inúmeras outras. Diversas músicas vão, então, falar sobre essa necessidade dos jovens *punks* expressarem-se culturalmente seja em termos de uma inquietação, seja através de uma atitude determinada e combativa:

*Eu não sei, eu não sei
Eu não sei se não posso
Se eu posso
Conquistar o mundo
Não sei, não sei
Eu não sei, eu não sei
Não sei o que se eu posso
Conquistar
Você, não sei, não sei
Eu não sei, eu não sei
Sem cigarro eu não fico
Vai por mim
Já caí do que, do que
Do cavalo, do cavalo*

“Eu Não Sei”, Olho Seco, compilação Grito Suburbano, *Punk Rock Discos*, 1982 / álbum “Os Primeiros Dias”, *New Face Records*, 1989.

*Falando muito baixo não vai adiantar
Porque para vencer nós temos que gritar
Gritar com forças pra ganhar
Muitos temem a hora de falar*

*Mas se não há jeito
Nós temos que gritar!*

“Gritar!”, Cólera, compilação Grito Suburbano, *Punk Rock Discos*, 1982.

O centro da cidade de São Paulo se torna, portanto, espaço fundamental de atuação do *punk* paulistano. Aproveitando-se de sua necessária incursão diária em função do trabalho, a experiência *punk* de cidade se torna intensa e muito diferente da sua experiência de subúrbio. Assim, o *punk* paulistano procura em sua vivência cotidiana no centro da cidade usufruir das oportunidades de visibilidade possíveis nessa espacialidade, operando pelo contraste de sua própria marginalidade. Dessa forma, ele também destaca o próprio subúrbio não só em termos de suas carências e demandas, mas também enquanto seio de uma cultura rica, diversificada e pungente, mas ocultada por um processo histórico contundente de invisibilidade sócio-cultural:

Somos o lixo, o que sobrou da sociedade, mas não aceitamos viver na sujeira (Calegari *apud* ESSINGER, 1999, p.116).

Dessa forma, o centro é para o *punk* suburbano um importante espaço de adensamento cultural, condição que “possibilitaria a um periférico fazer a crítica social e política de seu periferismo”, nas palavras de Martins (2008, p.55). Dessa forma, para o *punk* paulistano, estar no centro não é uma opção, mas uma necessidade, uma urgência; e é justamente esta condição que o diferencia do *punk* nos contextos europeu e norte-americano. O jovem dos subúrbios de São Paulo combate não só o tédio e a monotonia de um espaço suburbano controlado, mas sua própria condição historicamente determinada de personagem “insignificante” que olha “aturdido [...] à História que se desenrola apesar dele e ao redor dele” (MARTINS, 1992, p.13).

Nesse sentido, a agressividade, o vigor e a contundência da postura e da música *punks* atendem a esse desejo por expressão e aparecimento sem precedentes, pois, segundo Martins, “quando os dominados manifestam a necessidade de ter ideias próprias essa é uma necessidade radical” (1992, p.15). Esta necessidade radical quer contrariar a ideia enraizada de subúrbio “como o lugar da reprodução e não como lugar da produção; como lugar da repetição e não da criação” (MARTINS, 1992, p.15). Mas é importante frisar que, enquanto defensor de sua própria origem suburbana, o *punk* não opera pela negação de sua condição; mas de fato procura combinar marginalidade e centralidade ao utilizar-se da repetição na produção e da reprodução na criação — assim se estruturam a sua música e a sua identidade.

Assim, para além de uma identificação mais ampla com o imaginário formado em torno do *sub*; a ação do *punk* paulistano se dá por meio de uma aproximação e uma conjunção entre as realidades do urbano e do suburbano, uma operação mais difícil dentro do contexto da periferia. O conceito de periferia, entendido pela sociologia e pelos estudos urbanos, sobretudo no contexto brasileiro, como uma nova categoria de urbano (MARQUES; BICHR, 2001; TORRES; OLIVEIRA, 2001), ganha corpo e passa a classificar as regiões periféricas como um todo, independentemente do seu nível de consolidação. É o que defende Martins ao diferenciar periferia de subúrbio, designando a primeira como um tipo muito específico de adensamento urbano, uma vez que pautado essencialmente pelo consumo: “a periferia é a vitória da renda da terra sobre a cidade e a urbanização [...] A periferia é a designação dos espaços caracterizados pela urbanização patológica, pela negação do propriamente urbano e de um modo de habitar e viver urbanos” (2008, p.50). O conceito de periferia indicava naquele momento, portanto, a construção de territórios desarticulados do tecido urbano consolidado e absolutamente carentes em todo tipo de infra-estrutura urbana.

A cultura da periferia, como o *rap* e o *hip-hop*, tem uma abordagem distinta quanto à cidade. As carências da periferia são de uma natureza tão elementar e profunda, que a cultura forjada em seus espaços invariavelmente necessita concentrar-se em sua realidade imediata, tecendo menos contrapontos e propondo menos trocas com o restante da cidade, como faz o suburbano *punk*. No *rap* e no *hip-hop* isso se evidencia tanto nas colagens e mixagens de elementos sonoros diversos como vinhetas de rádios e excertos musicais trazidos ao contexto periférico de formas menos tangíveis e diretas; como nas letras que envolvem a exposição e a discussão da realidade e dos acontecimentos específicos do contexto periférico.

*Milhares de casas amontoadas
Ruas de terra esse é o morro, a minha área me espera
Gritaria na feira (vamos chegando!)
Pode crer eu gosto disso mais calor humano
Na periferia a alegria é igual
É quase meio dia a euforia é geral
É lá que moram meus irmãos, meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo
E eu também sou o bam, bam, bam e o que manda
O pessoal desde as dez da manhã está no samba
Preste atenção no repique e atenção no acorde
(Como é que é Mano Brown?)
Pode crer pela ordem
A número, número 1 em baixa renda da cidade
Comunidade zona sul é, dignidade
Tem um corpo no escadão, a tiazinha desce o morro
Polícia a morte, polícia socorro*

*Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada frequentar, nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
O centro comunitário é um fracasso
Mas aí, se quiser se destruir está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por perto
A cada esquina 100, 200 metros
Nem sempre é bom ser esperto*

“Fim de Semana No Parque”, Racionais Mc's, álbum “Racionais Mc's”, Gravadora Zimbabwe, 1994.

Por isso, enquanto o *hip-hop* alerta sobre um estado de *Pânico na Zona Sul* (*Racionais MC's*, coletânea “Consciência Black, Vol. I”, Gravadora Zimbabwe, 1988); o *punk* fala sobre *Pânico em S.P.* (Inocentes, coletânea “Grito Suburbano”, *Punk Rock Discos*, 1982³⁹). O *punk* se dirige, portanto, à cidade como um todo através de um discurso que ressalta sua dificuldade e mesmo impossibilidade de se posicionar, se articular, se consolidar estabelecendo laços de igualdade em meio a ela.

Ao contrário da concepção inglesa que entende o subúrbio como uma “expressão física de uma solução mítica para uma contradição essencial” (SILVERSTONE, 2007, p.8, tradução livre), ou seja, construído como uma alternativa à metrópole saturada e degradada; no Brasil, onde as ações de planejamento urbano são insuficientes até mesmo dentro do contexto das regiões de urbanização mais consolidada, o subúrbio não foi um conceito elaborado de forma a dar conta de problemas sociais, mas uma realidade que se desenvolveu à revelia e às sombras da cidade. Por isso, o olhar do *punk* paulistano sobre a cidade de São Paulo não é o olhar fascinado do *punk* inglês sobre uma suposta metrópole vibrante da qual não se faz parte por opção; mas sim o olhar que vê a cidade ao mesmo tempo como barreira a ser desconstruída e como palco possível para a realização desta desconstrução. No *punk* paulistano, a cidade de São Paulo, em todos os seus problemas e contradições, não é uma opção, é uma necessidade.

³⁹ Música regrava no álbum homônimo de 1986.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atividade de planejamento da metrópole contemporânea é, em si, uma tarefa desafiadora em sua extraordinária complexidade. Em contextos sociais periféricos, onde carências se acumulam e desigualdades se fortalecem, intervir na cidade não é somente um desafio, mas uma urgência que, não raro, recai ao nível da ação emergencial e premente, da solução funcional e formal; uma atividade que se distancia, enfim, da possibilidade de se pensar o urbano como o espaço afetivo da vida cotidiana. Esta potencialidade emancipadora do espaço urbano, pois que alargadora da consciência humana acerca de sua própria realidade, segundo defende Henri Lefebvre (2013), não é possível neste descolamento entre os instrumentos de análise e compreensão dos fenômenos urbanos e a experiência compassiva de cidade:

A pesquisa sobre o espaço social concerne a uma globalidade. Ela não exclui – repetimos – pesquisas “de campo”, precisas e determinadas. No entanto, o perigo do “pontual” – valorizado como tal por ser controlável, às vezes mensurável – é que ele separa o que se implica, desmembra o que “se articula”. Ele aceita, portanto, ou ratifica a fragmentação. O que leva a práticas excessivas de desconcentração, de descentralização, que deslocam as redes, os vínculos e as relações no espaço, portanto o próprio espaço social, fazendo desaparecer a produção (LEFEBVRE, 2013, p.128).

O debate acerca da inclusão de condicionantes sensíveis ao processo de observação e análise de fenômenos urbanos não é novo; ele advém de uma discussão mais ampla sobre a revisão dos princípios norteadores da teoria arquitetônica iniciada na segunda metade do século XX e que envolve desde a reinserção do corpo — e de todas as suas formas de sensibilidade — como elemento fundamental para o entendimento das dinâmicas espaciais no contexto urbano; até a incorporação do “dado comum” e “da cultura simplória” no debate arquitetônico, nas palavras de Kate Nesbitt (2006, p.27). Dessa forma, a questão da especificidade da experiência urbana cotidiana e a potencialidade de tal percepção para o entendimento das dinâmicas relativas ao espaço da cidade são trabalhadas, segundo A. Krista Sykes, “de maneira positiva com o comum, o típico e o local (...) quem é a pessoa e o que ela vive” (2013, p.20).

O conceito de cotidiano já esteve inserido no debate arquitetônico tanto como contraposição a um determinado tipo de prática arquitetônica, a arquitetura cenográfica e espetacular, e a um tipo de arquiteto, o arquiteto-celebridade, a exemplo da discussão proposta por Debora

Berke e Steve Harris (1997; 2013), quanto como “uma zona de possibilidades e transformações sociais com o potencial para novos arranjos e formas de imaginação”, segundo defende Margaret Crawford (1999, p.9, tradução livre).

Desse debate deriva também a tese de que arquitetos podem aprender com a cultura popular, algo que Denise Scott Brown propôs já em 1971 no artigo *Aprendendo com o Pop* (2007, p.12) e que seria ainda melhor articulado no livro *Aprendendo com Las Vegas*, de 1972 (2003): “talvez se possa colher na paisagem cotidiana, vulgar e desdenhada, a ordem complexa e contraditória, que é legítima e vital para nossa arquitetura como um todo urbanístico” (*apud* NESBITT, 2006, p.27). Uma análise da dimensão do cotidiano propõe, portanto, não só anular o estranhamento entre conhecimento e vivência, como empregar um tipo de experiência espacial banal como ferramental para o conhecimento da realidade urbana.

É neste sentido, portanto, que a música se apresenta como um valioso dado sensível acerca das mais distintas vivências urbanas, pois permite o acesso a uma “fonte inesgotável de consciência popular” (CASTRO, 2009, p.13) e, por extensão, de experiências cotidianas de cidade. A música indica convergências, ressalta potencialidades, deflagra conflitos e revela perspectivas subjetivas e emocionais provindas um tipo de conhecimento mais afetivo quanto à realidade espacial.

A peculiaridade da música enquanto um dos artefatos culturais mais intensamente emaranhados nas atividades do cotidiano urbano — do consumo involuntário nos espaços coletivos à fruição individual permitida pelos fones de ouvido — faz dela um instrumento que revela com contundência as percepções da vida diária no ambiente urbano, seja na constituição de repertórios subjetivos, seja na organização de memórias coletivas. A música dá especial ressonância a tudo o que é vivenciado no espaço urbano, evidenciando como a cidade é concebida segundo diferentes olhares, ou em diferentes comunidades e estratos sociais, ou ainda de acordo com diferentes estilos de vida, colaborando para o estabelecimento de um imaginário urbano que possui poder de influência, em retorno, na própria percepção do sujeito em relação ao seu ambiente.

No nível pessoal, ela [a música] cria repertórios subjetivos, organiza memórias (e consequentemente os lugares da memória), participa ativamente na sonorização da vida cotidiana, cria sentido ao mundo. No nível coletivo ela relaciona-se com memórias e histórias de vida compartilhadas, lugares de encontro, narrativas do espaço-tempo, períodos históricos específicos, e até mesmo com a estética sonora de cada geração, que por certo possui conteúdos geográficos específicos. No quadro geral da

sociedade ela configura-se como uma importante atividade econômica e sócio-cultural que produz espacialidades diversas, como redes fonográficas (parcerias entre gravadoras locais e internacionais), locais de difusão (como rádios e televisões), locais de execução (teatros, bares, estúdios, gravadoras), lojas especializadas, cenas musicais, tribos urbanas, entre outros. A música ainda relata os lugares e lhes dá significado, protesta contra as injustiças do mundo ou cria ainda mais alienação, pode ser uma ferramenta de controle do imaginário social ou pode ser libertadora, ao construir espaços de esperança e resistência (PANITZ, 2000).

O distanciamento de um estudo ambiental estritamente objetivo conduz a uma leitura mais humana acerca dos espaços e lugares. A atenção às cenas musicais e suas formas de relação com o ambiente urbano qualifica as diferentes espacialidades em termos de arenas discursivamente construídas por relações sociais mais amplas e representativas das divisões e tensões da sociedade. De acordo com essa tendência, destaca-se a importância do emprego de métodos que levem, portanto, à compreensão dos diferentes significados ao mesmo tempo codificados e decodificados pela música.

A virulência do *punk* redimensionou todos os elementos expressivos da música, radicalizando-os em si mesmos e em relação ao seu contexto histórico, social e urbano, fazendo dele um objeto muito propício ao exercício de observação do espaço através da música. O tipo de registro da vida cotidiana operado pelo *punk* passa ao largo da complacência quanto às suas problemáticas, ao contrário, ele mostra-se sempre interessado e, sobretudo, *vivo na cidade*. A cultura *punk* é constituída por um vasto repertório simbólico que sinaliza um modo de estar no mundo particularmente acentuado pelas condições do cotidiano urbano, estabelecendo uma linguagem que aparece constantemente misturada e confundida a descrições e sensações relativas à cidade.

Mas mais do que isso, ao mesmo tempo em que o *punk* se utiliza do espaço urbano para constituir-se, também constitui certo imaginário de cidade marcadamente marginal e em constante estado de tensão: ou busca ruínas, vazios e dejetos espaciais, ou se utiliza de espaços consolidados para destacar-se em sua estranheza. Na dimensão da cidade, portanto, o *punk* opera pela negação, pela apropriação do espaço negado — ou que lhe é negado — que em sentido amplo diz respeito não apenas a um não-pertencimento, mas também se refere a distâncias, barreiras e limites tanto físicos como, e sobretudo, simbólicos. Como produto de uma experiência cotidiana urbana visceral, a música *punk* fala sobre estas ações que se dão propriamente nestas sub-espacialidades, de forma a reinventá-las, rearticulá-las e resignificá-las radicalmente tanto em termos funcionais como formais, tornando explícito o caráter plural e imprevisível do processo de produção do espaço urbano.

Este tipo de representação que ao mesmo tempo constrói e provém de experiências cotidianas urbanas está cada vez mais presente numa diversidade de formas de cultura, sobretudo em meio ao *pop*. São inúmeros os gêneros e sub-gêneros não só musicais como culturais, cada um relatando diferentes vivências, modos e estilos de vida, conflitos e embates; uma multiplicidade de ordem morfológica, social, comportamental e conceitual que devem ser observadas em função de que se compreenda a complexidade da experiência urbana contemporânea. Da música ao cinema, à literatura, ao *grafitti*, à dança, às séries de televisão, aos *reality shows* e *stand-up comedys*:

...as decorações domésticas das novelas, os anúncios de televisão e das revistas de grande circulação, os outdoors e a Rota 66 são as fontes para uma mudança na sensibilidade arquitetônica. As novas fontes são buscadas quando as velhas formas se tornam obsoletas e a saída não está clara (BROWN, 2007, p.6).

É evidente, portanto, que esta potencialidade não é uma exclusiva da linguagem musical. Contudo, esta pesquisa se propôs a adentrar nesta que é, nos estudos urbanos, uma das mais negligenciadas formas de cultura (Schafer, 2001). Assim, esperou-se expandir o campo de observação e investigação do espaço urbano, de forma a sedimentar a música como metodologia de exame das condições espaciais e da vivência desses espaços por aqueles que os vivenciam em seu cotidiano. Muitas são as possíveis entradas como o estudo de cenas específicas e sua relação com o ambiente urbano; os conflitos ou trocas entre cenas distintas em termos das territorialidades que ocupam; as formas de recepção musical, ou seja, que tipo de espacialidade é articulada em torno de imaginários espaciais construídos através da música; entre muitos outros.

Assim, a abordagem do espaço a partir da música proporciona nova luz ao entendimento do espaço no urbanismo, cujo debate vem se caracterizando por empréstimos conceituais em outras instâncias disciplinares desde seus primórdios (NESBITT, 2006, p.15). Ao contrário destes debates complementares, no entanto, esperou-se ter contribuído através de abordagens mais críticas acerca do espaço, não o tomando como dado, mas como um construto social que, como tal, está em constante processo de (trans)formação. O questionamento quanto a possibilidade de se estabelecer um elo entre conteúdos musicais e ações direcionadas ao espaço urbano, e como este o estudo deste movimento poderia levar à compreensão de como as diversas associações cotidianas com o espaço podem ser definidas por expressões culturais nos mais diversos níveis (CONNELL; GIBSON, 2004, p.6).

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Bia. Música em trânsito: a circulação do pop. In: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Lúcia Helena; e SACCHETTA, Vladimir. **São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1985.

ALEXANDRE, Ricardo. **Punk**. São Paulo: Editora Abril, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AUGÉ, Mark. **In the metro**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

BENFATTI, Denio; SCHICCHI, Maria Cristina. **Urbanismo: dossiê São Paulo - Rio de Janeiro**. Campinas, SP; Rio de Janeiro, RJ: PUCCAMP; UFRJ, 2004.

BERKE, Deborah; HARRIS, Steven. **Architecture of the Everyday**. Nova York: Princetown Architectural Press, 1997.

BERKE, Deborah. Pensamentos sobre o cotidiano. In: SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BICHIR, Renata Mirandola; MARQUES, Eduardo Cesar. Investimentos públicos, infraestrutura urbana e produção da periferia em São Paulo. **Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos**. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, ano XVII, nº 42, 2001.

BIVAR, Antonio. **O que é Punk?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

BONDUKI, Nabil. **Habitar São Paulo**: reflexões sobre a gestão urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

BROWN, Denise Scott. **Aprendiendo del pop**. Coleção GGmínima. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven; e VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CAIAFA, Janice. **O movimento punk na cidade**: invasão de bandos Sub. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

CALABI, Donatella. **História do urbanismo europeu**: questões, instrumentos, casos exemplares. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2003.

CASTRO, Daniel de. Geografia e Música: a Dupla Face de uma Relação. **Revista Espaço e Cultura**, UERJ, Rio de Janeiro, nº 26, jul./dez. 2009.

CHAMBERS, Deborah. A stake in the country: women's experiences of suburban development. In: SILVERSTONE, Roger. **Visions of suburbia**. Oxon, Canada: Routledge, 2007.

CLAPSON, Mark. **Invincible green suburbs, brave new towns**. Machester: Mancheser University Press, 1998.

CONLEY, T. Afterword. In: AUGÉ, Mark. **In the metro**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

CONNEL, John; GIBSON, Chris. **Sound tracks**: popular music, identity and place. London: Critical Geographies, 2004.

CORRÊA, Roberto Lobato. Geografia, literatura e música popular: uma bibliografia. **Revista Espaço e Cultura**, UERJ, n.6, jul./dez. 1998.

COSTA, Márcia Regina da. Tribos urbanas, identidades e culturas juvenis. **Espaço & Debates**: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, ano XVII, nº 42, 2001.

- CRAWFORD, Margaret. **Everyday Urbanism**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1999.
- ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas y tribos**. Barcelona: Ariel, 1999.
- FERRAZ, J. C. F. **São Paulo e seu futuro: antes que seja tarde demais**. Rio de Janeiro: IBAM, 1976.
- FORTUNA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbano. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, nº 51, jun. 1998.
- FREHSE, Fraya. O espaço na vida social: uma introdução. **Estudos Avançados**, Vol. 27, nº 79, 2013.
- FRITH, Simon. Music and Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. **Questions of cultural identity**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2000.
- _____. The suburban sensibility in British Rock and Pop. In: SILVERSTONE, Roger. **Visions of suburbia**. Oxon, Canada: Routledge, 2007.
- FRUGOLI JÚNIOR, Heitor. **São Paulo: espaços públicos e interação social**. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- GRAHAM, Dan. **Rock/Music Writings**. Nova York: Primary Information, 2009.
- HOBBSAWN, Eric. **A história social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- _____. Elogio aos errantes. In: JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre. **Corpos e Cenários urbanos: territórios e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.
- KONG, Lily. Popular Music in Geographical Analysis. **Progress in Human Geography**, University Colorado, 19 (2), jun. 1995.
- KOWARICK, L.; ROLNIK, R.; SOMEKH, N.. (Org.). **São Paulo Crise e Mudança**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.

_____. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.

KUREISHI, Hanif. **Buddha of Suburbia**. Londres: Faber and Faber Limited, 2008.

LÖW, Martina. The Constitution of Space: The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception. **European Journal of Social Theory**, vol. 11, fev. 2008.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massas. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**. Revista de Sociologia da USP. Volume 17, número 2, nov. 2005.

MARKO, Paul. **The Roxy London WC2**: a punk history. Londres: Punk77 Books, 2007.

MARTINS, José de Souza. **Subúrbio**. Vida cotidiana e história no subúrbio da cidade de São Paulo: São Caetano, do fim do Império ao fim da República Velha. São Paulo: Hucitec; São Caetano do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul, 1992.

_____. **A aparição do demônio na fábrica**: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: Editora 34, 2008.

McCAIN, Gillian; MCNEIL, Legs. **Mate-me, por favor**. Vol 1. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007a.

_____. **Mate-me, por favor**. Vol 2. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007b.

McKAY, George. **Shakin' all over**: Popular music and disability. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

MEDHURST, Andy. Negotiating the gnome zone: versions of suburbia in British popular culture. In: SILVERSTONE, Roger (Org.). **Visions of Suburbia**. Nova York/Oxon: Routledge, 2007.

McROBBIE, Angela. **Jackie: An Ideology of Adolescent Femininity**. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1978.

MILLER, James. **Flowers in the dustbin**: the rise of rock and roll, 1947-1977. Nova York: Simon & Schuster, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada**: ensaios sobre arquitetura contemporânea. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.

MUGGIATI, Roberto. **Rock: do sonho ao pesadelo**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de; TORRES, Haroldo da Gama. Quatro imagens da periferia paulistana. **Espaço & Debates**: Revista de Estudos Regionais e Urbanos. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, ano XVII, nº 42, 2001.

PANITZ, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. **Biblio 3W**. Revista Bibliográfica De Geografía Y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, vol. XVII, nº 978, 2012. Disponível em: www.ub.edu/geocrit/b3w-978.htm. Último acesso: 03/08/2013.

PAYTRESS, Mark. **Siouxsie & the Banshees**: the authorised biography. Londres: Sanctuary Publishing, 2003.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again**: post-punk 1978-84. Londres: Faber and Faber Limited, 2006.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2003.

RUSSOLO, Luigi. A arte dos ruídos. **Revista Postfolio**, vol. 3, nº3, março, 2014. Disponível em: revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373. Último acesso: 17/11/2014.

SANTOS, Hugo. **Sid Vicious**. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Milton. **Metrópole corporativa fragmentada**: o caso de São Paulo. São Paulo: Nobel/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. **Ensaio sobre a urbanização latino-americana**. São Paulo: Hucitec, 1982.

SAVAGE, Jon. **England's dreaming**: Sex Pistols and punk rock. E-book. Londres: Faber and Faber, 2010.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVERSTONE, Roger. **Visions of Suburbia**. Nova York/Oxon: Routledge, 2007.

SOUSA, Rafael Lopes de. **Punk, cultura e protesto**: as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva, São Paulo 1983-1994. São Paulo: Ed Pulsar, 2002.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura**: antologia teórica (1993-2009). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAYLOR, Marvin J. **The Downtown Book**: the New York art scene 1974-1984. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo**: três cidades em um século. São Paulo: Cosac Naify; Duas Cidades, 2007.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

TURRA NETO, Nécio. **Enterrado vivo**: identidade punk e território em Londrina. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

VIVANT, Elsa. **O que é uma cidade criativa?** São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

WELLS, H. G. **The History of Mr. Polly**. Nova York: Start Publishing LLC, 2013.

ULIANA, Ariel. Memórias do Invasor. **Portal Rock Press**, 2011. Disponível em: portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=4595. Último acesso: 17/11/2014.

“3-String Punk Manifesto”, fanzine inglês *Sideburns* (nº1, janeiro, 1977).

VÍDEOS

DUNN, Andy (direção). **Punk Britannia**. Primeira parte. Documentário, Reino Unido, 2012a.

_____. **Punk Britannia**. Segunda parte. Documentário, Reino Unido, 2012b.

GIECO, Alberto e YAKHNI, Sarah (direção). **Punks**. Documentário, Brasil, 1984.

HILL, Walter (direção). **The Warriors**: selvagens da noite. Ficção, Estados Unidos, 1979.

MEIRELLES, Fernando (direção). **Garotos do subúrbio**. Produtora Olhar Eletrônico. Documentário, Brasil, 1983.

MORELLI, Cláudio (direção). **Pânico em S.P.** ECA-USP. Documentário, Brasil, 1982.

MOREIRA, Gastão (direção). **Botinada**: a história do punk no Brasil. Documentário, Brasil, 2006.

KUBRICK, Stanley (direção). **Laranja Mecânica**. Ficção, Estados Unidos, 1971.

DISCOS

Ataque Sonoro. Ataque Frontal, 1985.

BEATLES, The. **Yellow Submarine**. Apple, 1969.

CLASH, The. **White Riot**. CBS, 1977.

_____. **The Clash**. CBS, 1977.

_____. **London Calling**. CBS, 1979.

CÓLERA. **Tente mudar o amanhã**. Ataque Frontal, 1984.

_____. **Dê o fora**. Hageland Records, 1986.

_____. **Pela Paz em Todo Mundo**. Ataque Frontal, 1986.

_____. **Deixe a Terra em Paz!** Devil Discos, 2004.

O Começo do Fim do Mundo. SESC/Decontrol, 1983.

DAMNED, The. **Machine Gun Etiquette**. Chiswick, 1979.

DAVID BOWIE. **The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars**. RCA, 1972.

_____. **Aladdin Sane**. RCA, 1972.

_____. **Pin Ups**. RCA, 1972.

DEAD BOYS. **Young, Loud and Snotty**. Sire, 1977.

DESPERATE BICYCLES. **The Medium was Tedium.** Refill Records RR2, 1977.

EDDIE AND THE HOT RODS. **Thriller.** Island, 1979.

GAROTOS PODRES. **Pior que Antes.** Continental, 1988.

GENERATION X. **Sweet Revenge.** Empty Records , 1998.

Grito Suburbano. Punk Rock Discos, 1982.

IGGY POP. **New Values.** Arista Records, 1979.

INOCENTES. **Pânico em S.P.** Warner, 1986.

_____. **Adeus Carne.** Warner, 1987.

_____. **Miséria e Fome.** Devil Discos, 1988.

_____. **Inocentes.** Warner, 1989.

JAM, The. **In the city.** Polydor, 1977.

_____. **This Is the Modern World.** Polydor, 1977.

_____. **All Mod Cons.** Polydor, 1978.

JEFFERSON AIRPLANE. **Surrealistic Pillow.** RCA Victor, 1967.

LÍNGUA DE TRAPO. **Como É Bom Ser Punk.** RCA Victor, 1985.

LONDON. **Animal Games.** MCA Records, 1978.

OLHO SECO. **Os Primeiros Dias.** New Face Records, 1989.

RAMONES. **Ramones.** Sire Records, 1976.

_____. **Rocket to Russia.** Sire Records, 1977.

_____. **Leave Home.** Sire Records, 1977.

_____. **Road to Ruin.** Sire Records, 1978.

_____. **Pleasant Dreams.** Sire, 1981.

_____. **Subterranean Jungle**. Sire Records, 1983.

RATOS DE PORÃO. **Descanse em Paz**. Baratos Afins, 1986.

_____. **Crucificados pelo Sistema**. Punk Rock Discos, 1984.

ROLLING STONES, The. **Their Satanic Majesties Request**. Decca Records, 1967.

RUTS, The. **The Crack**. Virgin, 1979.

SEX PISTOLS. **Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols**. Virgin/Warner, 1977.

SHAM 69. **Tell Us the Truth**. Sire/Polydor, 1978.

STIFF LITTLE FINGERS. **Go for It**. Chrysalis Records, 1981

STOOGES, The. **The Stooges**. Elektra Records, 1969.

_____. **Raw Power**. Columbia Records, 1973.

STRANGLERS, The. **Rattus Norvegicus**. United Artists, 1977.

SUB. **Ataque Frontal**, 1985.

SUBWAY SECT. **Nobody's Scared / Don't Split It**. Braik, 1978.

VELVET UNDERGROUND. **Loaded**. Cotillion, 1970.

YES. **Going for the one**. Atlantic, 1977.