UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E
OUTRAS LEGITIMIDADES

LARISSA GUEDES TOKUNAGA

**Coquetel Molotov contra o sistema: a construção do arquétipo de
um sujeito *anarcopunk* no documentário *Punk Molotov* – Rio de
Janeiro (1983-1984)**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E
OUTRAS LEGITIMIDADES

**Coquetel Molotov contra o sistema: a construção do arquétipo de
um sujeito *anarcopunk* no documentário *Punk Molotov* – Rio de
Janeiro (1983-1984)**

VERSÃO CORRIGIDA

Larissa Guedes Tokunaga

Dissertação apresentada ao Núcleo de
Estudos das Diversidades, Intolerâncias
e Conflitos, da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em
Humanidades, Direitos e Outras
Legitimidades

Orientadora: Prof^ª Dr^a Sandra
Regina Chaves Nunes

Aceite da versão corrigida:

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T627c Tokunaga, Larissa Guedes
Coquetel Molotov contra o sistema: a construção do
arquétipo de um sujeito anarcopunk no documentário
"Punk Molotov" - Rio de Janeiro (1983-1984) /
Larissa Guedes Tokunaga ; orientadora Profª Drª
Sandra Regina Chaves Nunes. - São Paulo, 2016.
154 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Seleccione.... Área de concentração:
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. PUNKS. 2. ANARQUISMO. 3. HISTÓRIA CULTURAL. 4.
MÚSICA. 5. DOCUMENTO AUDIOVISUAL. I. Nunes, Profª Drª
Sandra Regina Chaves, orient. II. Título.

TOKUNAGA, Larissa Guedes

Coquetel Molotov contra o sistema: a construção do arquétipo de um sujeito *anarcopunk* no documentário *Punk Molotov* – Rio de Janeiro (1983-1984)

Dissertação apresentada ao Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. (a) Dr. (a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Embora a jornada de um pesquisador seja marcada pela solidão – tal como a do compositor independente – sempre há pessoas dispostas a contribuir com um instrumento que possibilite a composição da canção e de seu complexo arranjo.

É impossível deixar de dedicar este trabalho à minha mãe, Maria de Lourdes, onipresente em minha vida como o silêncio que cadencia a melodia.

Indiretamente, lembro também o papel da banda de *rock Green Day*, pois por intermédio dela pude me aprofundar na curiosidade despertada pelo *punk* que ela ecoa.

Ademais, gostaria de agradecer, com carinho:

Ao Prof. Dr. José Antonio Vasconcelos, pela orientação e pela indicação do Diversitas como Programa de Pós-Graduação que poderia acolher esta pesquisa.

Ao próprio Diversitas – que se propõe a estudar o ruído que, muitas vezes, é relegado pelas especializações acadêmicas – e à equipe que o compõe, em especial à coordenadora do Programa Prof^a Dr^a Zilda Iokoi e à Teresa Teles, que sempre me apoiaram desde 2013.

Ao Prof. Dr. Marcos Napolitano, pelos comentários realizados na banca de qualificação.

A João Carlos Rodrigues, diretor do documentário *Punk Molotov*, pelo apoio em entrevistas concedidas por e-mail e, sobretudo, pela obra legada.

A Roger Ramos, Cesar Ninne, Lucio Flávio, Olmar e Tatu (*in memoriam*), pela grande inspiração e disponibilidade.

Às amigas Cristina e Carolina, não só pela amizade de toda uma vida como pelos exemplos de dedicação em que me espelho.

À Prof^a Dr^a Sandra Regina Chaves Nunes, pela orientação sempre generosa e acolhedora, com conversas direcionadoras e agradáveis.

Sem o apoio financeiro da CAPES seria muito difícil a consecução desta pesquisa. Agradeço pelo incentivo.

“Revolto-me, logo existimos.”

(CAMUS, ALBERT. *O Homem
Revoltado*)

Resumo

A presente pesquisa debruçar-se-á sobre o documentário *Punk Molotov* (1983-1984), dirigido por João Carlos Rodrigues, produção audiovisual que acompanha a expressão musical da banda carioca Coquetel Molotov (1981-1984). Tendo-se como escopo a discussão do modelo de sujeito *anarcopunk* que tal produção audiovisual constrói em seu enredo, buscar-se-á perquirir como as subjetividades são projetadas pelo diretor, que se apropria intuitivamente de referenciais anarquistas para mostrar a trajetória dos sujeitos no movimento *punk* da zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

A problemática que norteará a investigação pode ser formulada da seguinte forma: como as concepções acerca do visual, musicalidade, esporte e ideologia anarquista desenvolvidas no registro de uma banda *punk* do Rio de Janeiro podem sinalizar a construção do arquétipo de um sujeito alternativo? Como o processo de “formação” do sujeito *anarcopunk* é descrito no bojo do documentário?

Tomando-se como referencial o filósofo Félix Guattari e sua teoria sobre a micropolítica, pretende-se questionar em que medida o modelo de sujeito proposto pelo diretor se coaduna a uma valorização da ação direta, microscópica, no cotidiano da contemporaneidade. A interpretação do documento audiovisual ocorrerá por meio do cotejo dos discursos, músicas e imagens nele contidos e parte da teoria desenvolvida por autores pós-estruturalistas.

Palavras-chave: movimento *Punk*, anarquismos, música engajada, ética e estética, micropolítica, subjetividades

Abstract

This research will investigate the *Punk Molotov* (1983-1984) documentary, directed by João Carlos Rodrigues, audiovisual production about the musical expression of *Coquetel Molotov* (1981-1984) band. Having as scope to discussion of the anarcho-punk archetype such audiovisual production builds on its plot, will be sought as to assert subjectivities are designed by the director, who intuitively appropriates anarchists referentials to show the trajectory of the subjects on the move Punk north of the city.

The issues that will guide the research can be formulated as follows: how conceptions of visual, musicality, sports and anarchist ideology developed in the record of a punk band from Rio de Janeiro may signal the construction of the archetype of an alternative subject? As the process of "formation" of the subject is described anarcho-punk in the wake of the documentary?

Taking as reference the philosopher Félix Guattari and his theory of micropolitics, we intend to question to what extent the subject model proposed by the director in line with a recovery of direct, microscopic action in the contemporary everyday. The interpretation of audiovisual document will occur through the collation of speeches, music and images contained therein and part of the theory developed by poststructuralist authors.

Keywords: Punk movement, anarchisms, engaged music, ethic and aesthetic, micropolitic, subjectivities

Lista de Figuras

Figura 1- Crianças do Méier.....	109
Figura 2- Abertura do documentário.....	113
Figura 3- Crianças segurando obras sobre o anarquismo.....	113
Figura 4- Ensaio da Coquetel Molotov.....	115
Figura 5- João C. Rodrigues observando o ensaio da banda.....	117
Figura 6- Discurso final do diretor.....	118
Figura 7- Sequência final: Ronald Reagan.....	120
Figura 8- Explosão nuclear.....	120
Figura 9- Sequência final: Ronald Reagan.....	120
Figura 10- Enredo deixado em aberto.....	123
Figura 11- Interação na pista de Campo Grande.....	124
Figura 12- Imagem adicionada à performance musical.....	127
Figura 13- Discurso de um <i>punk</i>	130

Sumário

Resumo.....	7
Abstract	8
Introdução	11
Capítulo 1 – De “madeira podre” a um ideário politizado: o <i>punk</i> e a gênese do <i>anarcopunk</i>	17
Capítulo 2 – Contextualizando o ruído: a banda Coquetel Molotov e o diretor João Carlos Rodrigues	43
Capítulo 3 – Estética do caos: o estilo <i>punk</i> e a construção do sujeito	61
Capítulo 4 – Violência musical: forma e conteúdo como instrumento de resistência.....	74
Capítulo 5 – O sujeito da pista: o <i>skate</i> concebido como prática libertária	94
Capítulo 6 – <i>Punk</i> e Anarquismo em um coquetel: o arquétipo de sujeito <i>anarcopunk</i>	108
Considerações Finais.....	133
Referências Bibliográficas	137
Anexos	147

Introdução

A fragmentação identitária que se verifica na contemporaneidade teria como corolário o pulular de novos grupos sociais que reivindicariam não somente a autonomia em relação às formas tradicionais de mobilização política como também às máquinas institucionais que produzem significados e modelos comportamentais hegemônicos. Os *punks* viriam a reboque de tal contexto, propugnando a destruição de modelos de vestimenta e música convencionais. Mas emergiria, no âmbito do próprio movimento, a consciência de que tal revolta poderia ser facilmente cooptada pelas esferas mercadológicas. E é nesse sentido que tais atores sociais passariam a dotar suas manifestações estéticas de certo teor político.

Assim, tornar-se-ia factível ao movimento de resistência suscitar identificações nos indivíduos externos ao ideário *punk*. E é persuadido por essa experiência musical e política que o diretor João Carlos Rodrigues aliará seu próprio posicionamento ideológico anarquista a uma forma de expressão que também lhe pareceria transgressora: o vídeo, de produção autônoma, intitulado *Punk Molotov*.

O olhar sobre a banda de *punk rock* Coquetel Molotov é estruturado em tomadas que não visam somente ao registro da carreira dos músicos, mas passeiam por suas trajetórias subjetivas. O documentário se inicia pelo monólogo de um jovem *punk*, desenrolando-se a partir da performance do conjunto musical no *Dancy Méier*. Transitando pelas entrevistas dos integrantes, sua convivência na pista de *skate* de Campo Grande e seus ensaios no estúdio improvisado, o audiovisual teria também uma sequência intitulada “Bakunin”. As músicas e conversas enfocariam, doravante, as visões subjetivas sobre as proposições anarquistas. O desfecho, já com a apresentação da banda no Circo Voador e com um discurso final do próprio diretor, evocaria a ação individual como alternativa contra a opressão. E o formato propositivo da produção adquire contundência a partir desses discursos subjetivos que se entremeiam no enredo e dialogam com canções de crítica à alienação e à mistificação do poder.

Se o documentário *Punk Molotov* parece simbolizar, nesse registro da banda como agente político-social, a tentativa de ressignificar discursos que fixam posicionamentos hegemônicos, atribuindo exclusivamente aos próprios sujeitos a

prerrogativa de uma subjetivação libertária, é preciso investigar como esse sujeito é representado. Evocando a premissa anarquista que considera o indivíduo¹ como naturalmente autossuficiente, sem necessidade de representantes e delegações, João Carlos Rodrigues talvez esboce um arquétipo do sujeito que se autodetermina e autogoverna através do alcance de uma consciência que transcenda o estilo efêmero e a alienação. E é tendo em vista essa hipótese que se pretende questionar até que ponto *Punk Molotov* traz à tona uma representação de um sujeito “outro”, cujo posicionamento individual deveria conjugar performance e combatividade social, transcendendo a arte de puro entretenimento, tendente ao consumo fácil. O modelo de sujeito subjacente à construção do documentário implica em uma aposta na ação individual, microscópica e estética em contraposição às ideologias partidárias e à militância tradicional?

É conveniente salientar que quando se alude a “sujeito”, pensa-se em modelos de subjetivação que, como observou o filósofo Félix Guattari, resultam “de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia e tantas outras”.² O indivíduo seria fruto de uma mediação de múltiplos modelos e semiotizações, de modo que perscrutar a representação construída em *Punk Molotov* implica em observar como símbolos de alteridade influenciam no engendramento de subjetivações, de que forma o imaginário consciente e inconsciente do observador externo (no caso, o diretor João Carlos Rodrigues) interfere na produção das identidades etc.

Tal problemática não poderia ser descolada, obviamente, de um quadro histórico marcado pelo esfacelamento político pós – golpe militar de 64. Sob o governo ditatorial do general João Figueiredo (1979-1985), os rumos políticos eram nebulosos, conjugando-se a um desengajamento por parte da geração jovem que já nascera sob o signo da repressão. Conforme Ricardo Alexandre aponta, “se a ditadura militar era o regime em oito dos dez países latinos, isso soava como um simples elemento rotineiro para quem havia nascido no ano do golpe e tinha 16 anos em 1980.”³ A ausência de

¹ É possível que, no decorrer desta pesquisa, os termos “indivíduo” e “sujeito” apareçam indistintamente. Contudo, como o teórico Alain Touraine já salientou, o conceito de indivíduo aludiria aos padrões sociais que o moldariam, ao passo que o de sujeito evocaria “a vontade de um indivíduo de agir e ser reconhecido como ator”. Corrobora-se tal perspectiva teórica. Cf. TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 220.

² GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 43.

³ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2013, p.41.

uma instância agregadora e representativa – o Tropicalismo já não sintetizava os desejos daqueles atores sociais – decerto pode ter sido um dos fatores que incitou João Carlos Rodrigues a apostar em uma representação libertária calcada no indivíduo.

Efetivamente, o enfoque de *Punk Molotov* parece recair sobre o potencial do sujeito sem representantes, praticamente autodidata, cuja formação ideológica não passa pelos canais tradicionais de saber e militância, tais como a universidade, sindicatos, partidos, etc. A trajetória que o diretor faz questão de enfatizar é a de uma tomada de consciência: desde a adoção de um visual *punk* chocante até o endosso de ideais correlatos ao anarquismo. E é perscrutando essa construção da ideia de uma “formação” do sujeito *anarcopunk* (do subúrbio carioca) que se buscará realizar o percurso explicado a seguir, inspirado na própria organização temática do documentário e na montagem de cenas produzida pelo diretor.

O primeiro capítulo será dedicado à diferenciação dos fenômenos *punk* e *anarcopunk*, uma vez que o ideário delineado no audiovisual transcende o estilo inicialmente forjado em 1977 pelos *punks* ingleses. É nessa seção, também, que o balanço bibliográfico salientará os esforços teóricos produzidos pela academia no sentido de conceber tal distinção, bem como a necessidade de se interpretar os documentos audiovisuais que registram visões sobre os movimentos transgressores. Justificar-se-á a proficuidade de *Punk Molotov* enquanto fonte que reflete a produção simbólica de subjetividades.

A incursão pelo documentário deverá, também, ser precedida por um segundo capítulo, o qual terá o papel de apresentar a trajetória da banda Coquetel Molotov a fim de que se compreenda sua inserção no contexto histórico-espacial nacional e na configuração da obra de João Carlos Rodrigues. Este diretor também deverá ter seu histórico apresentado, uma vez que isso propiciará o entendimento dos liames de sua perspectiva autoral com as tendências anarquistas contemporâneas.

O terceiro capítulo já seguirá o fio condutor do enredo expresso no audiovisual, abordando a estética *punk*, haja vista a centralidade do rechaço do diretor à adoção de um estilo transgressor pelo sujeito não obstante o comportamento se mantenha “careta”, isto é, conservador. O que consubstanciaria a estética da violência incorporada pelo indivíduo e propalada pelo documentário *Punk Molotov*? Em uma primeira e superficial aproximação, o *punk* se destaca pelo impacto visual. Em plena cidade do Rio de Janeiro, de clima avesso a roupas de couro, escuras e soturnas, torna-se patente a diferenciação produzida pelos jovens do Méier. Atentando à necessidade de perquirir mais a fundo os

significados de um estilo, que, como afirma Dick Hebdige, “faz mais do que bagunçar o guarda-roupa”⁴, tentar-se-á compreender como o discurso *anarcopunk* delimita papéis sociais através de contestações que envolvem a moda.

Tomando como fio condutor essa discussão sobre a inextricabilidade entre performance e contestação social, focar-se-á a questão da “violência musical” no quarto capítulo. Ou seja, como a “forma” poderia ser um instrumento de negação às instituições e estratos dominantes? O *rock* crasso, intenso, de três acordes, responderia a que demandas por representação do sujeito? Colocar-se-á em pauta a ideia do potencial da música como ação direta e experiência libertária.

Como a experimentação musical frequentemente é tida pela Coquetel Molotov como um corolário da socialização propiciada pela prática do *skate*, o enfoque do quinto capítulo é posto sobre a ocupação contestatória do espaço através desse esporte. Uma imagem em torno da pista de Campo Grande foi sendo construída pelos atores sociais que dela se apropriaram, de modo que a heterotopia aí representada merece ser estudada. Ou seja, conceber o espaço de engendramento do ideário contra-hegemônico implicava em uma representação outra da realidade temporal vigente, que respondia a anseios que não encontravam lugar no bojo de utopias universalistas e teleológicas.⁵

Pensando justamente nessa construção cotidiana de autoimagens que elegem princípios à margem dos discursos estatais, religiosos e midiáticos, dedicar-se-á o sexto capítulo à questão da apropriação de um *ethos* anarquista pelos integrantes da Coquetel Molotov e pelo próprio diretor do documentário. Uma das cenas mais sintomáticas dessa inspiração anarquista que é incorporada nos usos estéticos e éticos da subjetivação *anarcopunk* se revela no enfoque a um grupo de crianças que segura obras referentes ao anarquismo. O interessante, aí, será perscrutar como o documentário se vale de alusões a Bakunin e à ação direta como formas de endossar a importância da ação subjetiva, em detrimento de atuações partidárias ou grandes modelos ideológicos.

Ainda no sexto capítulo, que será central para a perquirição do modelo de sujeito *anarcopunk* construído por João Carlos Rodrigues, será importante abordar a intencionalidade subjacente a tal ideiação e cotejar esta última com a teoria de Félix

⁴ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1979, p. 108.

⁵ O conceito de heterotopia foi cunhado por Michel Foucault, na obra “As palavras e as Coisas”. Inicialmente concebida como espaços de compensação, isto é, como consubstanciação daquilo que ficava à margem da ordem vigente, tais como as práticas de prostituição, a noção passou a significar uma alternativa ao tempo utópico, designando a prática cotidiana contra-hegemônica em um espaço determinado. O sociólogo Edson Passetti associaria o conceito a práticas autogestionárias.

Guattari. Assim, poder-se-á evidenciar alguns eixos estruturantes e limitações desse arquétipo de subjetividades alternativas. Se as seções anteriores enfocaram apenas traços desse modelo de sujeito, tentar-se-á observar, nesta última, a construção do todo.

O escopo da pesquisa está centrado na interpretação de tais representações, as quais não devem ser tratadas nem como “provas” da realidade da periferia carioca da década de 80 nem, tampouco, como “encenação” juvenil de um comportamento rebelde. A narrativa consubstanciada em *Punk Molotov* é uma fonte ideológica que incitará à conexão de duas perspectivas: a de um microespaço de subjetividade e a de um quadro nacional e mundial de desencanto em relação à representatividade política. Estudar a apropriação do *anarcopunk* por sujeitos do Rio de Janeiro é relevante justamente porque, embora o espaço carioca fosse pouco propício à difusão do movimento⁶, esse ideário foi visto por aqueles jovens como uma das únicas alternativas possíveis à impessoalidade da burocracia e das instâncias decisórias do Estado. Ou seja, o discurso performático também é político, na medida em que a pretensa liberdade do sujeito – premissa tão alardeada pelo discurso hegemônico neoliberal – é usada como mote pelo documentário para mostrar que ela não alcança a todos; muito menos aqueles que viviam à margem da Zona Sul.

Pela potencialidade comunicativa que um documentário audiovisual apresenta, ao representar as experiências sociais em sua efervescência e se constituir como uma construção subjetiva, é premente que a academia não o deixe “falando sozinho”. A construção da memória *anarcopunk* tem uma lógica autolegitimadora. Para Cesar Ninne, ex-integrante da Coquetel Molotov, por exemplo,

Naquela época, ainda se acreditava na utopia do PT. Me lembro que aqui no Rio livros sobre Anarquismo eram leitura quase obrigatória, e ainda se viviam os últimos anos da ditadura. A música era um reflexo disso tudo.⁷

A memória do guitarrista justifica o surgimento da banda através da atmosfera política. Contudo, não cabe à pesquisa subscrever o ideário desses atores sociais ou do documentarista em questão. O propósito é justamente desconstruir as dinâmicas internas e externas à produção de *Punk Molotov* para entender o papel histórico dessa

⁶ A MPB constituía o estilo musical *mainstream* no Rio de Janeiro. Além disso, o *rock* que emergia nesta primeira fase estava atrelado não a uma perspectiva combativa, mas de descontração, sendo representado por bandas como a Blitz.

⁷ Depoimento concedido à autora desta pesquisa via *Facebook*. 19 de julho de 2015. A pergunta feita a Cesar Ninne foi: como vocês viam a relação entre música e política na época?

importância atribuída pelo diretor à experiência estético-musical e ideológica do sujeito. O fato de a música ser considerada um meio representativo do contexto social por Ninne é um dado que enseja a investigação do papel da subjetivação a partir de uma espécie de parresia: a palavra desencantada constituiria a microrrevolta do indivíduo.⁸

A noção de representação exposta por Henri Lefebvre parece se coadunar muito bem ao escopo aqui apresentado. Ao afirmar que as representações fazem as vezes de mediadoras entre o *concebido* e o *vivido*, o autor dá azo à observação desse aspecto relacional que permeará toda a pesquisa acima proposta.⁹ O documentário *Punk Molotov* aponta para uma percepção do cotidiano, buscando projetar códigos subjetivos e tornando patentes os códigos sociais impostos. Cabe perquirir, agora, como essa percepção – construída principalmente através de uma visão sobre a experiência musical – poderia atestar um movimento de subjetivação que apela para a ação individual como alternativa arquetípica às instâncias institucionais.

⁸ Nesse sentido é que alguns estudiosos do *anarcopunk* têm salientado a primazia da linguagem na atuação dos coletivos de inspiração libertária. Em um desses trabalhos, *A Hora da Vingança: astúcia e experiência anarcopunk nas cidades de Campina Grande e João Pessoa*, o autor Carlos Ferreira Júnior compara os sujeitos do movimento com os parresistas, destacando a combatividade que o emprego das palavras desencantadas representa nas expressões musicais e confecção de fanzines. Os discursos crassos e destrutivos também seriam um exercício de poder. Pierre Clastres já conferiria atenção à palavra enquanto instrumento de poder. Em *Sociedade contra o Estado*, ele afirmaria: “falar é antes de tudo deter o poder de falar. Ou, ainda, o exercício do poder assegura o domínio da palavra”, p. 168.

⁹ LEFEBVRE, Henri. *La Presencia y la Ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Capítulo 1- De “madeira podre” a um ideário politizado: o *punk* e a gênese do *anarcopunk*

“Primeiro, eles lançaram o bordão ‘paz e amor’ e buscaram no Oriente referenciais para uma nova filosofia de vida. Em seguida, causaram repugnância e espanto ao entoarem em uníssono o escatológico refrão ‘não há futuro, nem pra mim nem pra você’ e, não satisfeitos, convidavam a todos para uma festa no fim do mundo. Hoje, eles empunham a bandeira anti-Davos.”

(SOUSA, Rafael Lopes de. In: *Punk: cultura e protesto*, p. 121.)

Um breve histórico do Punk

Diferentemente do conceito de *punk*, o de *anarcopunk* não apresenta tanta visibilidade nas discussões corriqueiras e acadêmicas. O estilo *punk* encontra considerável espaço na esfera do senso-comum, sendo constantemente resgatado pela indústria cultural e pelo mercado da moda.¹⁰

O *punk* é comumente aludido, sendo até mesmo empregado popularmente como um adjetivo que faz referência a uma situação complexa enfrentada no cotidiano, de modo que é possível ouvir o termo em frases do tipo: “a situação política do transporte público está *punk*!” Contudo, trata-se de um conceito que continua sendo superficialmente compreendido, exceto pelo esforço de alguns acadêmicos que têm

¹⁰ O estilo *punk*, entendido enquanto modelo de vestimenta e aparência em geral, é frequentemente abordado por artigos, reportagens televisivas, tendo se tornado *mainstream* devido sua bem-sucedida incorporação pelo mercado. No que tange à sua representatividade como estilo musical, talvez não seja possível afirmar com veemência que o *punk* esteja em voga na contemporaneidade. Todavia, é conhecido o recente caso da banda russa de *punk rock* “Pussy Riot” (2011), cujas performances musicais contribuíram não só para aumentar os protestos em relação ao governo Putin e a adesão à luta feminista quanto para resgatar a música desse gênero, o qual acabou perdendo bastante espaço para o *pop* a partir dos anos 90.

proposto um estudo mais aprofundado do ideário que está subjacente ao vocábulo.¹¹ Nesse sentido, sempre é conveniente resgatar o histórico do *punk*, sobretudo para que se vislumbre como o próprio pensamento de cunho *anarcopunk* foi engendrado.

De fato, a origem da palavra que nomeia o estilo e o movimento social em questão está atrelada a significados negativos e pejorativos. Uma das acepções antigas de *punk*, segundo o dicionário Oxford, é a de “madeira podre usada para acender facilmente um fogo”¹². E, desde o século XVII, o vocábulo já guardaria, em si, um sentido excludente ao designar indivíduos pouco confiáveis. Isso é visível a partir de um registro da peça *Medida por Medida* (1604), de Shakespeare, a partir da qual se encontra a seguinte e curiosa fala: “casar com um *punk*, meu senhor, é apressar a morte.”¹³ Ou seja, seguindo a trajetória semântica que a palavra foi adquirindo até o divisor de águas da década de 70, nota-se que esse substantivo da língua inglesa teria tido alguns significados de conotação tão próxima à podridão, ao lixo, ao crasso, que quase instantaneamente poder-se-ia associar o termo à distopia e ao niilismo.

Contudo, a palavra *punk* encerra um ideário muito mais vasto do que geralmente é pressuposto porque, como todo vocábulo, está inscrito em um contexto histórico e, mais do que isso, porque foi revestido de uma aura de marginalidade que, paradoxalmente, acabou alçando-o à condição de emblema de uma revolução de estilo. Ao imbricar-se à detração de comportamentos que não se encaixariam no âmbito de padrões sociais consensualmente aceitos, o *punk* foi adquirindo a marca da resistência e da combatividade.

Obras significativas já apontaram o surgimento da banda inglesa *Sex Pistols*, em 1976, como um fato representativo da emergência do *punk rock*, gênero musical que sintetiza o ideário transgressor que está na gênese do estilo e da identidade *punks*.¹⁴ Todavia, o contexto histórico subjacente a esta nova forma de expressão – que tinha a intenção de chocar a sociedade através da aparência agressiva de seus adeptos e do som perturbador do *rock* de três acordes – é um ponto nodal que ainda merece ser mais

¹¹ Vide o ensaio “Por Uma Historiografia do Punk”, de Ivone Gallo. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542/4741>. Acessado em: 12 de março de 2015. In: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol.41, 2010.

A autora propõe que a academia se debruce com mais interesse pelo tema, transcendendo as análises que tendem a enfatizar quase que restritamente o caráter de movimento juvenil subjacente ao fenômeno.

¹² *Apud* BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 40

¹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁴ Cf. McGain, Gillian. McNeil, Legs. *Mate-me, por favor*. São Paulo: L&PM, 1997.

SA VAGE, Jon. *England's Dreaming: anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*.

explorado. Não se tem, aqui, a intenção de adentrar nos meandros do quadro sociopolítico vigente na Inglaterra dessa época, mas salienta-se a importância central da compreensão do cenário subjacente à origem da banda para o estudo do ideário transgressor que seria desenvolvido a partir dessa “vanguarda”, rapidamente disseminada pelo globo.

Segundo o historiador Rafael Lopes de Sousa, que estudou expressões culturais *punks* em São Paulo, “os *punks* são filhos da desilusão expressa por John Lennon no fim dos anos 60 e da falta de perspectiva que a juventude vivia em meados dos anos 70”.¹⁵ Trata-se de uma afirmativa interessante, pois incita a questionar até que ponto a rebeldia que se tornaria símbolo do *punk* não refletiria a crise trabalhista do Estado de Bem-Estar social e o subsequente domínio da lógica neoliberal na Europa, processo que teria como corolário o recrudescimento da exclusão social. Ou seja, é possível pensar que, muito embora o visual impactante e a música crassa dos quais a banda *Sex Pistols* seria a precursora tenham rapidamente se convertido em um estilo *mainstream*, nem tudo aquilo que concerne ao *punk* foi fagocitado pela lógica do mercado. Como afirma o escritor Antonio Bivar, “em 1976, o *punk* é mais revolução de estilo que político. Mais sentimento que consciência. Mas o *punk* é político na medida em que tudo, na sua época, obedece a uma certa política. O *punk* não escapa à política de seu tempo.”¹⁶ De fato, seria temerário asseverar que a gênese deste fenômeno apresentou o caráter de explosão de um movimento social. Decerto havia, porém, nessa rebelião contra os paradigmas estéticos e musicais em voga, uma centelha de revolta dos estratos excluídos contra a estrutura político-social que se consolidaria a partir do final da década de 70.

Se observado através do prisma da longa-duração, o advento da contracultura que irrompe nos anos 60 com o movimento *hippie* pode ser considerado o precursor do ideário *punk*. Apesar deste último se contrapor ao *leitmotiv* “paz e amor”— sendo justamente o porta-voz da falência destes valores — é possível traçar um fio condutor que permite situar ambos os fenômenos sob a égide da reação à consolidação de uma estrutura capitalista que abandona o caráter assistencialista e passa a se escorar na lógica ultraindividualista e competitiva do *laissez-faire* sem limites. O quadro histórico no qual essas expressões culturais são desenvolvidas pode ser entendido como uma estrutura da exclusão que, de certa forma, influenciou o surgimento de novas subjetividades.

¹⁵ SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: Cultura e Protesto*. São Paulo: Edições Pulsar, 2002, p. 40.

¹⁶ BIVAR, Antonio. *O que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 50.

No caso específico da Inglaterra, o esgotamento do consenso político entre capital e trabalho incitou os jovens filhos de operários das periferias de Londres à resistência. E o *thatcherismo*, que emergiria como resposta à derrota trabalhista e sindical, adotaria uma política conservadora, antiprogressista e privatizante que ajudaria a compor o cenário em que se gestaria um ideário subversivo. A consciência acerca das mazelas socioeconômicas do mundo contemporâneo já estivera no âmbito do movimento *hippie*, que se caracterizou pelo rechaço a esses princípios pragmáticos e dessubjetivadores que constituem o núcleo da estrutura burguesa. Entretanto, o *punk* enfatizaria a insustentabilidade de tal contexto a partir de um tom apocalíptico. Às utopias propaladas pelos indivíduos da década de 60, que consideravam a possibilidade de uma redenção humana através do pacifismo e da aproximação com a natureza, o ideário cético dos primeiros *punks* respondia: “*there is no future*”.¹⁷

Uma guinada em direção ao Anarcopunk

É perceptível o fato de que o termo “*anarcopunk*” consiste na justaposição das palavras “anarco”, que se refere a “anarquismo”, e o próprio conceito de “*punk*”, sobre o qual já se discorreu. Todavia, a tarefa de explicitar a inter-relação entre estes dois fenômenos evocados por esse vocábulo é extremamente complexa. A fim de que se compreenda essa conexão, é preciso notar que as representações e discursos *punks* sofreram mutações ideológicas no ínterim entre o marco de sua origem (1974) e o processo de sua difusão global, que culmina na década de 80 com a significativa profusão de grupos identitários em torno desse fenômeno.

Há duas obras, nodais para a compreensão dessa inflexão subjacente ao ideário *punk*, quais sejam: *Punk: cultura e protesto*, e *A Filosofia do Punk: mais do que barulho*. Como os próprios títulos já sugerem, esses trabalhos abordam o tema através de suas características não tanto niilistas e autodestrutivas – como aquilo que o caracterizaria em sua gênese –, mas como um movimento que transcende a mera “rebeldia”. A partir da leitura destes trabalhos, é possível observar uma clivagem no bojo dos significados geralmente atribuídos ao *punk*. De simples “modismo efêmero”, o

¹⁷ Letra da canção “God Save The Queen”, da banda de *punk rock* inglesa *Sex Pistols* (1975-1978). Álbum *Never Mind The Bollocks*, 1977.

punk parece ter passado a ganhar o *status* de *movimento* e de *cultura* atrelada à crítica política e social. Assim, apesar de ter sua origem imbricada a um movimento de transformação do estilo, tanto visual como musical, que logo seria incorporado ao *mainstream*, sobretudo norte-americano, as expressões *punks* se tornariam mais “politizadas” no transcurso de sua disseminação pelo mundo. Este ponto de guinada é importante para a compreensão do conceito de *anarcopunk*.

Conforme aponta Rafael de Sousa, autor da primeira das obras supracitadas, em oposição à tônica pessimista e absolutamente descompromissada com a política e a utopia que marcou a primeira geração *punk*, a subsequente passou por um movimento de redefinição de posturas que a aproximou das doutrinas anarquistas e redimensionou os horizontes ideológicos do movimento.¹⁸ Assim, é preciso observar que o ideário *anarcopunk* surge através de um processo de autocrítica que ocorre no seio dos grupos *punks*: o ceticismo que caracteriza os primórdios dessas manifestações culturais perdura, mas sofre paulatinas modificações que acabam por transformá-lo em uma espécie de degrau para o alcance de uma postura inconformista. Em *Punk: cultura e protesto*, o autor explora a faceta contestatória e contracultural que esse fenômeno adquiriu, entre os jovens de São Paulo, a partir do “abandono dos sentimentos idiossincráticos em favor de uma militância cada vez mais empenhada na luta contra as injustiças sociais.”¹⁹ Para ele, embora os anarquistas acusem o movimento *punk* de ser inconsistente, desprovido de estatuto e escopos claramente definidos, este último preservaria uma liberdade de ação e incorporaria esses ideais de maneira não-ortodoxa a fim de subverter o discurso oficial de dominação e transcender as práticas meramente autodestrutivas em prol de um engajamento na crítica ao “sistema”.²⁰ Para o autor, as incursões na esfera do pensamento anarquista incitaram ao afastamento de indivíduos *punks* em relação a segmentos que se restringiam à defesa de um discurso violento e de uma estética vazia, meramente performática.

Analogamente, Craig O’Hara reconhece que os “*punks originais*” (do final da década de 70) sintetizavam uma explosão de ódio e desespero. Contudo, afirma que “o *punk* tem sido erroneamente rotulado simplesmente como uma dessas fases na qual a

¹⁸ SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: Cultura e Protesto*. São Paulo: Edições Pulsar, 2002, p. 119.

¹⁹ *Ibidem*, p. 119.

²⁰ Este termo, de acordo com o emprego que os próprios *punks* fazem dele, se constitui como uma referência à totalidade de instituições (Estado, Igreja, família) e mecanismos sociais (mercado, indústria cultural, polícia) que, segundo essa perspectiva, são exploradores e repressivos. Trata-se de uma palavra-chave que norteará toda a presente investigação, de modo que essa definição é temporária.

pessoa rebelde tenta mostrar que é diferente de seus pares.” Para o autor, “os *punks* evoluíram bastante para preferir a substância em vez do estilo”.²¹ Em *A Filosofia do Punk*, embora não haja menções *ipsis litteris* ao termo *anarcopunk*, há um capítulo dedicado ao anarquismo, e nele se encontra o estabelecimento de conexões explicativas entre o *punk* e a adoção do ideário anarquista. Torna-se patente a ideia de que a adesão aos princípios do anarquismo ocorre devido à tomada de consciência de que somente a ausência de um sistema de governo oficial e a valorização da liberdade individual constituiriam uma alternativa viável à opressão vigente.

O’Hara salienta, no entanto, o fato de que “isso não quer dizer que todos os *punks* sejam versados em história e teoria do anarquismo.”²² De qualquer forma, a clivagem ocorrida a partir da década de 80, época em que o pacifismo se torna uma bandeira também levantada pelos *punks*, é destacada nesta obra de modo a asseverar que o fenômeno não seria apenas um grito rebelde de uma juventude ansiosa por chocar a sociedade, mas uma voz da oposição que dialogaria com um contexto de consolidação da política capitalista neoliberal de defesa irrestrita do capital em detrimento do trabalho, este último cada vez mais marcado pela lógica da espoliação.

O reconhecimento do anarcopunk pela academia: conceitualizações e abordagens

A mensagem distópica, raivosamente expressa pelos *punks* e sintetizada em lemas como “*No future*” ou “*I don’t care*”, passaria por uma revisão não só por parte dos próprios indivíduos que compartilhavam esse ideário como também por parte dos acadêmicos, que identificariam o *anarcopunk* como a emergência de um fenômeno de resistência embasado por uma nova utopia.

Contudo, a esta temática não corresponde um corpo de pesquisa suficientemente desenvolvido, haja vista tanto o caráter extremamente recente do fenômeno quanto a patente superficialidade dos estudos sobre este objeto. Geralmente, os trabalhos que se

²¹ O’HARA, Craig. *A Filosofia do Punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005, p. 41.

²² *Ibidem.*, p. 74.

debruçam sobre o *anarcopunk* buscam tecer uma apreciação introdutória sobre o assunto, até porque, diferentemente do *punk* referente à década de 70, este ideário não apresenta considerável difusão nas esferas da mídia, do ensino escolar, das redes sociais etc. Desse modo, a tendência verificada a partir do início do século XXI é a da realização de pesquisas que questionam como ocorreu a adaptação de postulados anarquistas pelo movimento *punk*. Mapear como estes autores definem o *anarcopunk* é essencial para buscar apreender minimamente como a identidade é construída. Só a partir daí é que se poderá adentrar no universo dessas representações subversivas.

Em 2003, uma dissertação de mestrado intitulada *O Movimento Anarco-Punk: a identidade e a autonomia nas produções e nas vivências de uma tribo urbana juvenil*²³, na área de Ciências Sociais, associaria o estudo da temática à noção de “tribos juvenis brasileiras”, dialogando com pressupostos da antropologia e da pedagogia. Segundo a concepção expressa pela pesquisa, o movimento *anarcopunk* decorreria de uma “evolução” do *punk* e da adoção de um ideário filosófico-social anarquista. Ou seja, ele teria uma híbrida ascendência nas matrizes *punk* e anarquista. A partir do objetivo central de definir as representações do movimento *anarcopunk* segundo conceitos do antropólogo Michel Maffesoli, Vantiê de Oliveira entende o fenômeno em questão como um produto da luta juvenil das tribos contra as instituições sociais. Em sua conceitualização do *anarcopunk*, o autor enfatiza seu aspecto contracultural, explicitando o caráter anticapitalista e antiestatal que constituiria o fulcro dessa incorporação de ideais libertários anarquistas. Trata-se de um trabalho que tem a preocupação de estudar o fenômeno enquanto instância educativa e socializadora, de modo que a teoria de Paulo Freire ocupa papel relevante nas discussões por ele desenvolvidas.

A monografia *Partidários do Anarquismo, Militantes da Contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk* também se constitui como uma das primeiras tentativas de compreender o que conformaria esse ideário ainda pouco explorado. Datando de 2005, este trabalho pode ter seu objetivo sintetizado por meio da seguinte questão: o que levou os *punks* a aderirem ao anarquismo? Em uma tentativa de definir cabalmente o conceito, Yuriallis Bastos afirma que o *anarcopunk* é:

²³ OLIVEIRA, Vantiê Clínio de. *O Movimento Anarco-Punk: a identidade e a autonomia nas produções e nas vivências de uma tribo urbana juvenil*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Natal: UFRN, 2003.

Uma microcultura que surge no movimento *punk* a partir da assimilação da ideologia anarquista por parte de certa porcentagem do contingente do movimento *punk*, e que se prolifera mais visivelmente neste movimento a partir de meados da década de 1980, em meio a um clima do chamado *revival* do movimento *punk*.²⁴

E o autor busca entender, justamente, os porquês dessa guinada, chegando a uma conclusão análoga a do autor supracitado: os princípios de origem anarquista, que têm como base o combate à autoridade instituída, ao anticapitalismo, ao antiestatismo e ao anticlericalismo, e a crítica à sociedade de consumo, incitariam a adesão de alguns segmentos *punks* à ideologia libertária e utópica. O *anarcopunk* seria visto como um advento tanto da transformação do ideário *punk* quanto da criação de uma doutrina anarquista particular, de modo a se constituir como um pensamento inédito. Ou seja, a partir da reelaboração do pensamento de cunho anarquista o *punk* teria adquirido um caráter distinto, tornando-se um movimento que se aproximaria de causas e lutas sociais. Esse trabalho, de escopo introdutório, salientou a faceta paradoxal do *anarcopunk* a partir do estudo de expressões culturais da Paraíba, mostrando a oscilação entre a crença no anarquismo e seu potencial transgressor, e a perspectiva apocalíptica derivada de um contexto contemporâneo capitalista, excludente e belicista.

Já a dissertação de mestrado publicada em 2007, denominada *O Anarquismo no Movimento Punk*²⁵, de Valdir Oliveira, apresenta uma reflexão de cunho histórico sobre o movimento *anarcopunk* em São Paulo. Não destoando consideravelmente dos trabalhos precedentes, este mostra que o movimento *anarcopunk* foi engendrado a partir de uma rearticulação do *punk*, que teria buscado, após 1985, transcender a efemeridade do estilo e da moda de teor violento que o caracterizava. A fim de sustentar sua argumentação e evidenciar que o *anarcopunk* seria propositivo e não meramente performático, o autor elenca superficialmente fatos do contexto que poderiam ter influenciado a emergência desse pensamento. Assim, ele brevemente alude ao quadro histórico brasileiro, comentando sobre o fantasma da repressão imposto pela ditadura

²⁴ BASTOS, Yuriallis Fernandes. *Partidários do Anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Universidade Federal da Paraíba, 2004. In: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, nº 9, set./2005, p. 284.

²⁵ OLIVEIRA, Valdir da Silva. *O Anarquismo no Movimento Punk: cidade de São Paulo, 1980-1990*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2007.

militar e a conjuntura de crise econômica e desemprego que teriam influenciado a luta dos jovens da década de 80. A definição do fenômeno não difere, pois, das supracitadas: o *anarcopunk* gestaria expectativas de alterações substanciais nas estruturas políticas, econômicas e sociais vigentes, rejeitando veementemente o papel do Estado. Ademais, o diferencial desse ideário seria a manifestação de uma resistência que se daria sem qualquer vínculo com o comunismo e as esquerdas tradicionais, predominando o princípio da autogestão.

Já em 2010, a partir de um trabalho intitulado *Deslocados, Desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000)*²⁶, encontra-se um ponto de clivagem em relação às pesquisas anteriores. O autor, Everton de Oliveira Moraes, envereda por uma linha de análise que destoa do viés etnográfico geralmente adotado na observação do *punk* e do *anarcopunk*, procurando observar essas expressões culturais sob um viés muito mais amplo do que aquele implícito na noção de *tribos urbanas*. Embora estabeleça um recorte espacial e cronológico bem definido, o pesquisador se vale de uma perspectiva macroestrutural a partir do momento em que elege como escopo estudar a manifestação do “ódio” e da “ética” no âmbito dos fanzines *punks*. Diferentemente dos trabalhos já mencionados, essa dissertação apresenta um prisma que não se centra sobre a origem do *anarcopunk* e transcende a questão da adoção de traços anarquistas pelos *punks*.

É importante salientar essa discrepância porque o fenômeno contracultural em questão é definido pelo autor não tanto a partir dos traços adotados do anarquismo, os quais poderiam constituir uma *identidade* singular, mas através do processo de *subjetivação* que é aí engendrado. Ou seja, o movimento *anarcopunk* não seria a mera ligação do *punk* com o anarquismo, mas uma releitura de princípios libertários sob a ótica dos conflitos contemporâneos. Trata-se de uma releitura que facultaria aos indivíduos obter voz ativa para se contrapor às instituições dominantes. Através da expressão do ódio à autoridade, poder-se-ia gestar uma microrrevolução no âmbito do cotidiano, única alternativa plausível diante da remota possibilidade de se construir uma “revolução libertadora” aos moldes do pensamento clássico do século XIX. Nesse sentido, a “ética” *anarcopunk* consistiria em uma ação individual, no estilo “faça-você-mesmo”, que mobilizaria esforços no sentido de mudar seu próprio entorno, de

²⁶ MORAES, Everton de Oliveira. *Deslocados, desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000)*. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 2010.

construir, através de pequenas atitudes, instrumentos para autogerir as instâncias da vida social.

Uma pesquisa que talvez não se enquadre nos padrões dos aqui aludidos até o momento é o trabalho de conclusão de curso, em Comunicação Social, intitulado *A Comunicação do Movimento Anarcopunk de São Paulo: análise do blog da associação*.²⁷ Ao enunciar que seu “desejo era estudar o *punk* numa visão não somente cultural, mas política e social”²⁸, Solléria Menegatti sugere que o *anarcopunk* constituiria justamente essa faceta social do ideário *punk* que surge na década de 70. Assim como Yuriallis Bastos, a autora entende o fenômeno como uma microcultura do *punk*. Contudo, o movimento poderia ser definido em função de seu papel comunicacional no âmbito das esferas sociais alternativas. Ou seja, o *anarcopunk* constituiria um fenômeno de resistência porque engendraria, nos moldes do princípio do “*faça-você-mesmo*”, meios de exercer sua contra-hegemonia na esfera do discurso. Apesar de o recorte cronológico desse TCC ser contemporâneo e não se coadunar à perspectiva aqui adotada, a da década de 80, o trabalho de Menegatti abre ensejo à reflexão sobre um princípio fulcral do *anarcopunk*: a autogestão. Essa identificação da conexão entre o pensamento *punk* e o princípio anarquista da ausência total de hierarquias será importante para entender como o caráter autônomo e marginal da produção cultural *anarcopunk* contesta o poder estabelecido.

Além da esfera da comunicação, outra área constitutiva do âmbito sociocultural que foi associada ao *anarcopunk* é a educação. Na dissertação de mestrado intitulada *Desapropriando o Currículo: imagem, prática educativa e experiência vivida no movimento anarcopunk*, de 2012, Maurício Viana sublinha a representatividade do signo de resistência que é atribuído ao ideário. Seguindo a esteira dos demais estudiosos da temática, o autor elenca as afinidades ideológicas que aproximariam o *punk* do anarquismo, tais como o princípio basilar do antiautoritarismo. Não obstante as observações recorrentes sobre o *anarcopunk*, a abordagem diferencial surge a partir da associação dos princípios subjacentes ao movimento com a possibilidade de engendrar o “novo” nas experiências escolares. Ou seja, o fenômeno em questão seria definido através, sobretudo, do “*faça-você-mesmo*”, postulado que incitaria ao questionamento das estruturas de poder e das relações autoritárias no bojo do cotidiano escolar, de modo

²⁷ MENEGATTI, Solléria Rezende. *A Comunicação do Movimento Anarcopunk de São Paulo: análise do blog da associação*. Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social. Juiz de Fora: UFJF, 2011.

²⁸ *Ibidem*, p. 99.

que essa lógica da autogestão pudesse ser adaptada pelos alunos e professores em prol da construção de uma pedagogia libertária. A ênfase conferida à ligação do *anarcopunk* com práticas que subvertem as representações instituídas é algo que torna patente a concepção deste como uma contracultura. Através da perspectiva iconoclasta, a cultura dominante seria contestada, abrindo espaço à construção, pelos próprios sujeitos sociais, de experiências culturais alternativas. Na prática, o *anarcopunk* inspiraria a reflexão sobre o engessamento dos currículos escolares e incentivaria a autonomia dos alunos no processo de aprendizagem, apresentando como cerne a ação individual. E é justamente essa ideia da atuação “microscópica” no âmbito do cotidiano, estendida a uma perspectiva de cunho transformador da estrutura social, que importará reter como um dos pilares da representação *anarcopunk*.

Acredita-se que a tendência acadêmica, doravante, seja a da especialização dos estudos em relação às múltiplas vertentes libertárias que tiveram ensejo com a influência que os postulados de cunho anarquista provocaram no bojo do movimento *punk*. O ideário feminista, associado ao *anarcopunk*, é um dos exemplos dessa ramificação de expressões culturais oriunda do *punk*. Para exemplificar sumariamente, a tese de doutorado denominada *As Artes de Resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002)*²⁹, de Gabriela Marques, discute como a “violência estética” que marcaria as expressões *anarcopunks* contribuiria para que grupos de mulheres se mobilizassem em prol do empoderamento feminino.

“Punk’s not dead”: uma breve contextualização do anarcopunk

Já a partir do final da década de 70, após as explosivas emergência e derrocada da icônica banda *Sex Pistols*, uma série de grupos musicais ingleses começou a estabelecer um contraponto em relação aos precursores do *punk*, os quais teriam sido “acusados” de aderir ao *mainstream* e se convertido em uma expressão da lógica de mercado. No que tange a essa autocrítica perpetrada por segmentos intrínsecos aos próprios *punks*, é preciso salientar, como faz Maurício Viana, que “para os

²⁹ MARQUES, Gabriela Miranda. *As Artes de Resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002)*. Tese de Doutorado (no prelo). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

anarcopunks, o visual e a música não ficam em segundo plano, mas a importância maior passa a ser conferida ao envolvimento na luta contra as injustiças sociais”.³⁰ Assim, ao contrário dos grupos pioneiros, os que se seguiram a eles moldaram a imagem do *punk* como um movimento de resistência e contestação política, avesso ao *pop* e à indústria cultural. A partir desse redimensionamento, aquilo que antes era encarado como uma excentricidade indissociavelmente atrelada à indústria da moda passa a ser caracterizado como um movimento embasado – mesmo que de forma superficial – em princípios denominados como *anarquistas*. Assim, os *punks* engendrariam uma identidade a partir da qual o sistema de governo e as hierarquias seriam abertamente rechaçados. Rejeitando o capitalismo e o comunismo, e valorizando a liberdade individual do *Do It Yourself* (faça-você-mesmo), os *punks* começaram a forjar um ideário que transcenderia a defesa de uma música simples e rudimentar, se associando doravante a manifestações político-sociais.

Como Craig O’Hara mostra em *A Filosofia do Punk*, a banda inglesa *Crass*, fundada em 1977, foi inequivocamente a precursora no que diz respeito à inclusão de postulados anarquistas tanto em suas canções quanto no âmbito de suas práticas cotidianas. No começo da década de 80, os integrantes do grupo se empenharam na Campanha pelo Desarmamento Nuclear, adotando um posicionamento pacifista e opositor das medidas adotadas pelo governo de Margaret Thatcher. Mas não se trataria somente de uma militância política contra o esgotamento do trabalhismo ou de uma insurgência em relação às consequências da Guerra das Malvinas, que ocorria na época. A expressão contra-hegemônica seria constituída de ações diretas que iriam desde a produção de discos, filmes, fanzines por conta própria, sem apoio de gravadoras e instâncias midiáticas, até a fundação de uma espécie de “comunidade” em uma fazenda autossustentável. De acordo com o depoimento do baixista do *Crass*, Pete Wright:

nós não estamos somente falando sobre alternativas, mas estamos tentando viver sem instituições e o condicionamento que nos têm sido imposto, isto é, sem estruturas normais como família, Igreja, Capital.³¹

³⁰ VIANA, Maurício Remígio. *Desapropriando o Currículo: imagem, prática educativa e experiência vivida no movimento anarcopunk*. Dissertação de mestrado em Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012, p. 29.

³¹ Disponível em: <https://crassahistory.wordpress.com/page/7/>. Acesso em: 16 de março de 2015. Tradução livre do excerto: “The music, explains bassist Pete Wright, is just the icing on the cake. We’re not just talking about alternatives. We’re trying them in the way we live. We try to live without institutions and the conditioning that’s been applied to us – without normal structures

Ou seja, a banda apresenta um discurso libertário que decerto influenciaria a atuação *anarcopunk* em suas diversas ramificações pelo quadro mundial. Ao manifestarem uma perspectiva niilista não como um fim em si mesmo, mas como um ponto de partida que impulsionaria a construção de uma estrutura antissistêmica – pautada pela produção de alimentos para a própria subsistência, construção de meios de comunicação alternativos, defesa dos direitos dos animais, das mulheres, da causa ambiental –, os integrantes da *Crass* propuseram uma via paralela à existência no âmbito da ordem vigente.

Esse posicionamento dos *punks* encontraria um contexto político bastante propício à sua disseminação na América do Sul. Em países nos quais regimes militares opressores exerciam seu domínio, o *rock* de três acordes encontrou uma forte acolhida entre os grupos juvenis. E juntamente com a novidade no âmbito musical chegaria o ideário iconoclasta do *punk*, que se manifestaria no Brasil principalmente através das letras combativas e transgressoras de bandas que foram se formando na época da ditadura instaurada em 1964. A partir de 1977, o fenômeno começa a ganhar força, sobretudo, em São Paulo, região a partir da qual essa influência posteriormente se alastraria em direção ao restante do país. Em pleno contexto da “transição democrática”, que ocorria nos estertores do regime militar com os governos de Geisel e Figueiredo, chegariam ao país referências fonográficas e editoriais dos fenômenos que despontaram na Inglaterra e nos Estados Unidos.

O contexto de iminente abertura política de meados da década de 80 seria marcado por uma efervescência no ideário sociopolítico. E aqui se torna necessário ressaltar que tal quadro histórico transcenderia um patamar de fenômeno de rebeldia juvenil com base em conflitos etários. É importante reter este ponto, pois os trabalhos que se detêm sobre o *anarcopunk* geralmente tendem a atrelá-lo à categoria de “tribos urbanas”, cunhada pelo sociólogo Michel Maffesoli³².

O quadro local que propiciou a incorporação e adaptação do *punk* e do *anarcopunk* era assombrado por uma ditadura que, embora em estado de agonia, ainda imperava e deixara marcas: uma desigualdade social patente, um forte pessimismo por

like family, church, finance.” In: “Crass by Name, Cross by Nature”. *New Musical Express*. 20 de Janeiro de 1979.

³² A presente pesquisa não pretende adotar a perspectiva de “tribos urbanas” na medida em que esta supõe uma identidade monolítica. No caso dos grupos *anarcopunks*, a influência do ideário anarquista faria com que a preocupação com o estilo e os laços afetivos ficasse em segundo plano em prol de uma perspectiva libertária que ultrapassasse a autoafirmação identitária.

parte da juventude que vivera sob a égide do Estado repressor, uma situação de anomia engendrada pela censura etc. O denominado “Milagre Econômico” (1968-1973), como o historiador Marcos Napolitano evidencia, foi contraditório, de modo a não beneficiar equanimente a sociedade.³³ Assim, as ações coletivas desses segmentos juvenis que se engajavam nessas expressões transgressoras refletiam um contexto em que emergiam impulsos e anseios de participação política no âmbito do poder do minante. Tratar-se-ia, conforme autores como Everton Moraes propõem, de um movimento de subjetivação: retomar a capacidade de contestação, de voz contra as interferências do regime na vida cotidiana dos indivíduos, de exercício de liberdades suprimidas, estava em pauta naquele momento³⁴. E a Música Popular Brasileira, na visão autoafirmativa daqueles atores sociais, parecia estar longe de representar um movimento musical capaz de servir como porta-voz dos grupos que criticavam as mazelas vivenciadas em seu cotidiano.

Apesar de ser imprescindível reconhecer a multicausalidade subjacente à gênese das expressões *punk* e *anarcopunk*, é possível observar que a questão da exclusão social, vigente não só em São Paulo, berço dessas manifestações, como em toda a extensão do país, é a principal força motriz desses fenômenos. Diferentemente das questões envolvidas no surgimento do “estilo” *punk* na Inglaterra, que estavam atreladas à indústria da moda, os fatores nodais para o engendramento dessas manifestações de resistência que emergem na década de 80 têm relação íntima com as experiências socioculturais marcadas pela reação aos princípios do neoliberalismo já consolidados. Ou seja, não se trata somente de uma construção identitária, mas de um rechaço declarado da lógica pragmática que comanda as políticas públicas e a autoridade estatal. O documentário *Punk de São Paulo*³⁵, produzido em 1983 e focado sobre o então coevo advento do *punk* em São Paulo, é emblemático nesse sentido. A partir dos discursos apresentados nas entrevistas, percebe-se que o posicionamento de revolta neles explicitado sempre é colocado como uma resposta e um modo de confrontar a face iníqua da própria sociedade em que esses indivíduos estariam inseridos.

O *anarcopunk* se coloca na contracorrente de um processo, argutamente identificado pelo filósofo Herbert Marcuse, de recrudescimento da alienação e da apatia

³³ NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

³⁴ MORAES, Everton de Oliveira. “*Deslocados, Desnecessários*”: o ódio e a ética nos fanzines *punks* (Curitiba, 1990-2000). Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

³⁵ *Punks*. Direção de: Sarah Yakni e Alberto Gieco. 35 minutos. Color. 1983. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FQ96gNLT_XU Acesso em: 13 de março de 2015.

no bojo de um mundo uniformizado do consumo e dos comportamentos disciplinados.³⁶ Assim, a adaptação do ideário transgressor no cenário brasileiro não foi automática, mas dialógica: foi fortemente influenciada pelas consequências de uma modernização excludente.

Tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, bem como nas demais capitais do país, que experimentaram um processo de urbanização conservadora, a precarização do trabalho tornar-se-ia um problema que atingiria a parcela jovem da população de uma maneira suficientemente alarmante a ponto de se tornar uma das principais justificativas para o desencanto expresso em seu discurso. Como Néstor García Canclini argumentaria, o ceticismo em relação ao futuro não poderia ser creditado apenas a uma indiferença do substrato juvenil em relação à política, a qual decorreria de uma afeição irresponsável pelo instante. Para compreender as manifestações *anarcopunks*, irremediavelmente se torna necessário levar em conta a questão dos corolários do processo de Globalização. Conforme o autor assevera:

Propõe-se às novas gerações que se globalizem como trabalhadores e consumidores. Como trabalhadores, oferece-se a elas que se integrem a um mercado liberal mais exigente em qualificação técnica, flexível e, portanto, instável, cada vez menos protegido por direitos trabalhistas e de saúde, sem negociações coletivas nem sindicatos, no qual devem buscar mais educação para, no fim, achar menos oportunidades. No consumo, as promessas do cosmopolitismo são frequentemente impossíveis de cumprir [...] Os riscos de exclusão no mercado de trabalho e de marginalização nas franjas massivas do consumo aumentam nos países periféricos. Convocam-se os jovens mais para ser subcontratados, empregados por tempo limitado, buscadores de oportunidades eventuais do que para ser trabalhadores satisfeitos e seguros.³⁷

No contexto paulistano, nota-se que, pelo menos no que tange à década de 80, a maioria dos *punks* e *anarcopunks* se via inserida no setor informal, de serviços, empregada como *office-boy*. No cenário carioca, analogamente, o ideário de resistência despontaria, sobretudo, na área periférica da cidade, nomeadamente no bairro do Méier, localizado na zona norte do Rio de Janeiro. Em consonância com o processo urbano de exclusão, desenvolvem-se discursos contra a lógica produtivista que orienta a dinâmica

³⁶ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

³⁷ GARCÍA CANCLINI. Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 211.

social, de tal modo que é possível vislumbrar depoimentos de jovens contra o trabalho e sua lógica alienante. O documentário *Garotos do Subúrbio*³⁸, de 1983, exibe uma fala sintomática de como o ceticismo em relação ao mercado de trabalho advém muito mais de uma questão estrutural, atrelada à iniquidade da distribuição de recursos, do que de uma rebeldia ligada a uma necessidade hedonista:

Eu me acho podre por viver aqui no sistema. Eu sou obrigado a trabalhar; minha mãe é viúva, eu tenho que sustentar a casa. Por isso eu me acho podre. Porque, além de fazer parte de um movimento antissocial, eu vivo com a sociedade. Então o movimento *punk* não está podendo agir com mais fibra, mais raça, por causa disso, porque o pessoal precisa.

Ou seja, à constatação da precarização do trabalho segue também a consciência subjetiva de que o próprio emprego formal promove a exclusão do indivíduo, o qual ficaria impossibilitado de se engajar no âmbito das lutas sociais. A lógica de “desenvolvimento” nacional, herança da época da ditadura militar, engendrou uma categoria de trabalhadores que seriam relegados como supérfluos, descartáveis, e teriam que se adaptar ao desemprego estrutural e na informalidade. Essa situação histórica apresenta reverberações concretas e visíveis no cotidiano dos grandes centros: a segregação ocorre a partir da apropriação diferenciada do espaço público. E o movimento *anarcopunk* reflete em grande medida uma tentativa de resistir a essa arquitetura da exclusão.

No contexto do Rio de Janeiro, que se verá mais detidamente ao longo da pesquisa, a expressão musical do *punk rock* e o conjunto de ideias a ela subjacente é imbricada à ocupação do território urbano por meio da prática do *skate*. As representações *punks* e *anarcopunks* geralmente ocorrem em torno de práticas que simbolizam, justamente, o rechaço à lógica imediatista da sociedade produtivista e de consumo. E ações grupais, que aparentemente somente possuem um cunho identitário, adquirem um cunho de protesto performático, sobretudo porque ocorrem sem nenhum tipo de subsídio do governo ou entidade privada.

A incursão realizada pela bibliografia supracitada mostra que é preciso ultrapassar a fronteira sociológica dos estudos sobre o *anarcopunk*, uma vez que a investigação do fenômeno como expressão identitária oriunda da juventude não dá

³⁸ *Garotos do Subúrbio*. Direção de Fernando Meirelles. Duração: 42 minutos. Color. 1983.

vazão às motivações históricas do surgimento e endosso de novas subjetividades. Ademais, a construção dos sujeitos *anarcopunks* envolveria elementos ético-estéticos que não foram abordados pelas pesquisas mencionadas, tais como a significação política das expressões visuais, musicais e comportamentais dos indivíduos que vivem em um contexto de valorização de práticas micropolíticas. Portanto, tentar-se-á partir para uma abordagem não-etnográfica, que tente levantar pontos teóricos acerca dessa ideia de autoafirmação subjetiva que também se torna um gesto político. Para tanto, optou-se pela interpretação de uma fonte audiovisual cuja montagem parece refletir essas questões que transbordam o prisma identitário dos atores sociais *anarcopunks*.

Subjetividade anarcopunk e sua representação audiovisual: por que estudá-la?

Diante da profusão de documentários audiovisuais sobre a temática *punk* e *anarcopunk* que, em uma breve mirada, pode ser notada no âmbito das redes mundiais de compartilhamento virtual, torna-se premente uma questão: que contexto histórico/sociológico pode ter motivado a realização desses vídeos? A maioria dessas produções é derivada de iniciativas autônomas, que denotam uma lógica microscópica de atuação. Conforme Félix Guattari aponta, diversos aspectos devem ser levados em conta quando a questão é a produção de subjetividades, tais como elementos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; elementos fabricados pela indústria da mídia, do cinema etc.; elementos derivados de máquinas informacionais de signos.³⁹ Ou seja, subjacente às postagens desses vídeos haveria não só uma intenção ideológica inicial, mas toda uma construção de mediações históricas que interferiram na forma de representar determinada identidade.

Mas será que o contexto histórico/sociológico não seria, também ele, um processo construído em alguma medida por essas próprias experiências coletivas? Segundo Simon Frith, “a questão não é como uma música ou uma performance reflete em os indivíduos, mas como elas podem construir uma experiência – uma experiência

³⁹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 11.

musical, uma experiência estética.”⁴⁰ E esta experiência acabaria por interferir, mesmo que em âmbito local, na própria conjuntura do cotidiano desses sujeitos.

A tentativa de se apropriar da palavra, ao mesmo tempo instrumento de dominação e resistência, marcaria esse movimento performatizado pelos *punks* e *anarcopunks*. A apropriação de signos transgressores não ocorre somente através do estilo de vestimenta, do ritmo rápido, crasso e intenso das músicas, dos gestos agressivos desses atores sociais. Os discursos orais movem os documentários, indicam a ânsia de comunicar sentimentos e impressões derivados de vivências, incitam o pesquisador a perscrutar o *lócus* de tais expressões e representações da esfera social. Fora do circuito oficial, a palavra circula através de uma série de negativas: a subjetivação é engendrada contra os modelos de autoridade. Concomitantemente, há a autoafirmação não só de arquétipos por parte desses sujeitos como também de percepções sociais que transcendem as idiossincrasias. O rechaço de um estilo musical *mainstream* constitui um movimento de alteridade. E as próprias identidades, em seu reduto microscópico, estão imbricadas a um processo mais amplo, de crise de representatividade política e ideológica.

Um dos documentários que permite essa investigação acerca da produção de subjetividades é justamente aquele que foi enfocado por esta pesquisa. Quando se assiste a *Punk Molotov* (1983-1984), do diretor carioca João Carlos Rodrigues, vem à tona um questionamento que ele próprio se faz no decorrer do vídeo: “às vezes eu mesmo me pergunto por que eu que não sou *punk* acabei fazendo um vídeo sobre os *punks*.”⁴¹ E, de fato, trata-se de um documentário que discrepa em alguma medida dos outros (que também focalizam tais atores sociais e se encontram disponíveis na internet) justamente pela confluência entre o ideário contestador da banda de *punk rock* Coquetel Molotov, que é objeto central dessa produção audiovisual, e a perspectiva do diretor, apologética em relação ao discurso dos jovens músicos. O tom de manifesto não só em favor dos *punks*, mas também do *anarcopunk*, isto é da adoção de premissas anarquistas por estes atores sociais, torna o filme uma profícua fonte histórica e sociológica. Obviamente, muitos outros registros da atuação de *punks* brasileiros foram difundidos,

⁴⁰ FRITH, Simon. “Music and Identity”. In: DU GA Y, Paul; HALL, Stuart. (Orgs.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996, p. 109.

⁴¹ *Punk Molotov*. Direção, edição e fotografia: João Carlos Rodrigues. 33 minutos. Color. O documentário *Punk Molotov* se encontra disponível, *online*, através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=9MpSdy87tN4>. Acesso em Julho de 2015.

tanto nas décadas de 80/90, quanto no começo dos anos 2000⁴². Contudo, tratar-se-iam majoritariamente de produções que cultivaram um olhar exótico sobre o estilo identitário. Em formato de videorreportagens, documentários como *Garotos do Subúrbio* (1983), de Fernando Meirelles, enfocam o niilismo de uma geração, porém não sob uma ótica laudatória.⁴³

Em *Punk Molotov*, o diretor acompanha alguns momentos dos jovens da banda Coquetel Molotov, entrevistando-os diretamente – e inclusive aparecendo no enquadramento. Explicitamente dedicado aos anarquistas, o documentário tenta construir uma narrativa sobre o ápice do *anarcopunk* no Rio de Janeiro a partir de 1983. A sinopse do filme, que circula pela internet, vincula o advento da banda a um contexto sociopolítico excludente:

O Brasil passava naquela época por uma situação política crítica e indefinida, com muitas alterações sociais; o punk surgia como um grito de liberdade entre jovens sem perspectivas de futuro, da periferia, do subúrbio, da megalópole, contra um sistema massacrante com diferenças sociais imensas, o lema entre os jovens da época era o "*Do It Yourself*".⁴⁴

Ser seduzido pelo discurso transgressor do “vídeo-tapa”⁴⁵, como João Carlos Rodrigues denominou seu documentário, é relativamente fácil, na medida em que o vídeo apresenta uma perspectiva combativa em relação a problemas candentes da época. Os monólogos contra a exclusão social e a “carentice” (entendida como conservadorismo), bem como as canções selecionadas, com ácidas letras contra o Estado, compõem uma representação do “outro” que acaba por refletir uma tensão histórica: nos estertores da ditadura militar brasileira, no quadro da Guerra Fria e da ameaça atômica, o poder das grandes instituições se torna o antagonista principal.

⁴² Cf. *Garotos do Subúrbio*. Direção: Fernando Meirelles, 1983. *Punks de São Paulo*. Direção: Sara Yaknni e Alberto Gieco, 1984. *Botinada: a origem do Punk no Brasil*. Direção: Gastão Moreira, 2006. As produções audiovisuais aqui elencadas se propõem a apresentar o *punk* a um espectador que, provavelmente, nunca ouviu falar sobre o tema. De caráter introdutório, os enredos não buscam legitimar o movimento, apesar de concederem voz aos atores sociais que dele participaram. Também não conferem muito destaque à inspiração anarquista.

⁴³ *Garotos do Subúrbio*. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Olhar Eletrônico. 42 minutos. Color.

⁴⁴ Discurso produzido pelos próprios atores sociais e disponibilizado em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Coquetel_Molotov_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Coquetel_Molotov_(banda)) Acesso em: 12 de abril de 2016.

⁴⁵ Após o discurso do jovem *punk* Roger Ramos, aos 2:15 de rodagem, surge uma tela com os dizeres: “Vídeo-tapa nº1: Punk Molotov”. Essa seria a abertura do documentário, o modo como João Carlos Rodrigues o intitulou.

Não obstante esse contexto macroscópico tenha inspirado o filme e, dialeticamente, tenha sido reapropriado a partir dessa experiência coletiva, é preciso ressaltar, como o historiador Marcos Napolitano atenta, que:

documentário histórico não é um “túnel do tempo”. É um gênero cinematográfico. Um documento histórico, sim, mas na medida em que for abordado como documento fílmico. A questão é descobrir como ele nos convence (ou não) da “verdade histórica” por meio de uma narrativa lógica e ideológica, mas, acima de tudo, cinematográfica.⁴⁶

E é justamente sob a égide da noção de representação que se deve interpretar o documentário *Punk Molotov*. Henri Lefebvre entenderia a representação como uma dialética entre presença e ausência⁴⁷, e o que se percebe é que a produção audiovisual aqui enfocada estabelece uma relação entre um referente concreto (a banda e seu nascimento no subúrbio do Rio de Janeiro) e um arquétipo de sujeito (a ser adotado por aqueles que querem construir um comportamento dissidente em relação ao “outro”).

Para Janice Caiafa, que analisou etnograficamente a banda Coquetel Molotov, esta última “localiza o ‘sistema’ na figura de um grande segmento, como o governo, uma empresa ou uma organização mundial. Rede Globo é sistema. FMI é sistema. Reagan é sistema.”⁴⁸ Todavia, investigar o vídeo sobre o ideário desses jovens atores sociais também implica em uma transcendência crítica desses modelos de poder. O cotidiano mais imediato contribuiu para a construção dessa representação, devendo ser focalizado pelo pesquisador que busca compreender a interlocução entre esse plano microscópico, da resistência *anarcopunk* engendrada no Méier – Rio de Janeiro, e as redes macroscópicas que envolvem a arquitetura da exclusão social: o recrudescimento do neoliberalismo, a precarização do trabalho, a globalização.

O potencial estético desse filme não pode ser relegado a segundo plano em prol das canções e monólogos que ele apresenta, uma vez que a tentativa deve ser a de compreender tanto as éticas quanto as estéticas engendradas a partir da dialética individual/social. Ou seja, importará perceber como o diretor João Carlos Rodrigues

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. “Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler – 1984”. In: KORNIS, Mônica Almeida, MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *História e Documentário*. São Paulo: Editora FGV, 2012, p. 176.

⁴⁷ LEFEBVRE, Henri. *La Presencia y la Ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

⁴⁸ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 83.

endossou a performance *anarcopunk*, entendendo-a como elemento agregador dos jovens cariocas que encontraram na música e no *skate* formas de vivência alternativas. Torna-se patente a identificação do documentarista com o ideário anarquista: seu vídeo é encarado por ele como uma “ação direta”. Sua filiação, pautada pela influência comunista advinda dos pais, é um dos fatores idiossincráticos que podem ajudar a compreender a opção por outra via além das ideologias tradicionais.⁴⁹ A assimilação e reformulação de premissas anarquistas de um modo subjetivo, avesso aos modelos políticos vigentes, decerto provocou em João Carlos Rodrigues uma empatia por aqueles jovens que vivenciavam o mal-estar social a partir de experiências heterotópicas.

A banda Coquetel Molotov, e o interesse que esta despertou no documentarista⁵⁰, era signo de uma combatividade que se expressou na esfera artística, alheando-se em certa medida da militância no cenário político-partidário concreto. Contudo, se o conjunto musical ganhou certa visibilidade, chegando a tocar em um festival do Circo Voador (1983), certamente foi devido o teor de crítica social que revestiu suas performances. Considerada a primeira banda *punk* do Rio de Janeiro – cidade que, diferentemente de São Paulo, não apresentava uma cena muito prolífica em relação a esse movimento –, a Coquetel cultivava um ideário aglutinador. No fanzine *Movimento Punk*, confeccionado por Tatu, vocalista da banda, se observa um chamado à união dos sujeitos contra as instituições políticas:

O *punk* só é forte com bastante união, pois as forças que conduzem a nação podem acabar conosco facilmente se formos uma minoria. Mas se formos numerosos, unidos e conscientes, conseguiremos incomodá-los assim como uma pedra no sapato.⁵¹

O que torna essa representação social, expressa tanto pelo conjunto musical quanto por João Carlos Rodrigues, uma janela importante para o escrutínio de dinâmicas sociais da história do tempo presente é o modo como ela elege um modelo de resistência para o sujeito moderno. Segundo Everton Moraes, um dos autores que

⁴⁹ Cf. Entrevista concedida a Andrea Ormond. Publicada em 07 de Julho de 2013. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html. Acesso em julho de 2015.

⁵⁰ Segundo entrevista de João Carlos Rodrigues à autora desta pesquisa, o I Festival *Punk*, ocorrido em 1983 no Circo Voador, que contava com a presença da banda Coquetel Molotov, teria sido visto pelo documentarista, suscitando-lhe ainda mais o desejo de registrar as canções de temática anarquista.

⁵¹ Fanzine *Movimento Punk*. Rio de Janeiro, nº II, 1982.

estudam a temática *punk*, “a subjetividade autônoma que eles buscam é justamente a afirmação da negação das formas de vida hegemônicas.”⁵² Ou seja, a autoafirmação do indivíduo estaria atrelada a signos e narrativas evidenciadoras do caos e da decadência sociais. E no caso do documentário *Punk Molotov*, a construção do “ser” *anarcopunk* é defendida através de uma espécie de manifesto de conscientização: à experiência musical deveria se conjugar uma estética inconformista e premissas anarquistas, mesmo que estas permanecessem na combatividade imanente do cotidiano. Tal processo de subjetivação deveria superar a rebeldia individual, pois se trataria de um movimento coletivo, de ocupação de um espaço discursivo e físico. Muitas vezes em oposição à imagem de conservadorismo e alienação atribuída à zona sul do Rio de Janeiro, esses atores buscam o reconhecimento de uma autonomia local.

Segundo o jornalista Ricardo Alexandre, na obra *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*, a pista de *skate* de Campo Grande, na zona oeste do Rio de Janeiro, inicialmente era frequentada por jovens da zona sul. A ocupação desse espaço, porém, foi contestada pelos jovens do Méier. Afirmando que: “com os skatistas *punks* conseguindo afugentar os rapazes da zona sul, a pista de Campo Grande virou a primeiríssima meca *punk* carioca, em meados de 1981/82”⁵³, o autor abre ensejo à observação de que as raízes do movimento *anarcopunk* carioca podem ser encontradas na esfera da exclusão do subúrbio em relação ao centro da cidade. A percepção da dependência econômica, política e cultural do indivíduo em relação a outras instâncias começaria em âmbito local.

Tal constatação se revela significativa na ponderação do alcance da crítica social *anarcopunk*. Embora se reporte a uma rede global de poderes e instituições, o discurso endossado por João Carlos Rodrigues se situa na esfera da subcultura. Ou seja, a contra-hegemonia engendrada por esses atores é híbrida, tratando-se de uma reapropriação local de signos e objetos propalados pela cultura *mainstream*. Segundo Dick Hebdige, as subculturas representam um ruído face às representações oficiais, reposicionando e subvertendo os códigos convencionais.⁵⁴ O documentário *Punk Molotov* parece se apropriar de certos *topoi* de domínio público, como a ameaça nuclear – corolário da

⁵² MORAES, Everton de Oliveira. Deslocados, desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000). Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

⁵³ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p. 76.

⁵⁴ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1979, p. 102.

Guerra Fria –, para imprimir legitimidade ao manifesto por ele expresso. E essa ressignificação pode ser sintomática da necessidade coletiva de se construir novas mediações que possibilitem a expressão de outras vozes, para além das plataformas tradicionais de representação. Segundo a arguta observação do sociólogo Alain Touraine, que parece se coadunar com essa ânsia observada na produção audiovisual:

[...] hoje assistimos à decomposição das forças e das instituições políticas vindas da sociedade industrial, que não mais expressam fortes demandas sociais e se transformam em agências de comunicação política, enquanto que os novos movimentos sociais mobilizam princípios e sentimentos.⁵⁵

O ideário *anarcopunk* sintetizado pelo vídeo *Punk Molotov* pode não ser representativo de um movimento social, mas, certamente, é indício de um movimento ético-estético que reflete essa disjunção entre sujeito e espaço político. A construção de uma ética, de um estilo de vida e de uma performance própria caracteriza esse grupo, que aglutina experiências sígnicas específicas como forma de se opor às instâncias hegemônicas. Todavia, para reiterar, é preciso atentar que não parece adequado reduzir esse fenômeno ao advento da tribalização urbana, nos termos de Michel Maffesoli.⁵⁶ A sensação de afeto e pertencimento não são fatores suficientes para explicar os liames que sustentaram a banda carioca. A socialização propiciada pelo convívio desses jovens na pista de *skate* é, obviamente, um fator fulcral desse processo de subjetivação. Contudo, não se tratava somente de um “estar junto à toa”,⁵⁷ na expressão do sociólogo supracitado: forjar laços ideológicos também compunha o processo de autoafirmação. As releituras do mundo ocorriam através de conexões espaciais que transcendiam o seio grupal. A inter-relação dos jovens do Méier com outros provenientes de São Paulo, os quais, por sua vez, se correspondiam com sujeitos de Londres ou Califórnia, configurava uma percepção que ia para além da famigerada “fragmentação pós-moderna”.

⁵⁵ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, p. 262.

⁵⁶ MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. O autor também afirma que na pós-modernidade haveria uma despreocupação “pelo amanhã, o gozo do momento, a acomodação ao mundo tal como é”. In: *El Nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 142. Tal perspectiva reducionista não explica o ideário construído pelos atores *anarcopunks*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 137.

O que instigou e acabou por despertar a curiosidade de João Carlos Rodrigues pela Coquetel Molotov foi, justamente, essa capacidade que aqueles jovens encontraram de tecer redes discursivas que não obstante partissem do cotidiano também rompiam com essa lógica microscópica. Segundo o diretor do documentário,

o Circo Voador fez um festival e, como eu era ligado ao anarquismo, pensei sobre esses caras de dezenove anos, do subúrbio, falando em Bakunin. Não gosto de música *punk*, mas fiquei fascinado por esse conjunto.⁵⁸

João Carlos Rodrigues lera a notícia do festival em uma edição do Jornal do Brasil⁵⁹, que trazia a transcrição de duas canções da Coquetel Molotov: uma sobre a mídia brasileira, chamada “Ódio às TV’s”, e outra sobre o imperialismo norte-americano, intitulada “Companhia do Fundo Monetário Internacional”. Essa articulação com temas políticos atuais revestia a construção da alteridade dos *punks* do Méier em relação a grupos despolitizados que rivalizavam a preeminência de uma gangue sobre a outra. Mas tal visão macroscópica também subjaz ao próprio contexto de crise de legitimidade das instituições cuja gestão é pautada por uma hierarquia paralela ao cotidiano dos sujeitos.

Nas narrativas culturais engendradas pelos atores *anarcopunks*, os elementos estéticos e performáticos são inextricáveis de posicionamentos políticos, embora estes últimos não cheguem ao confronto concreto, partidário. E o documentário *Punk Molotov* apresenta tal conjunção de uma forma muito patente. A expressão das subjetividades ocorre através não só da música, mas da enunciação de papéis sociais e da discussão de outra noção de tempo histórico. Ou seja, o diretor erige um enredo a partir do qual o sujeito teria o potencial de aderir a um estilo comportamental que também implicaria em uma transgressão da autoridade. A música é tida como meio para a denúncia social, como instrumento de conscientização das ignomínias do tempo presente. O imaginário interno que é compartilhado pela banda, e que se consubstancia em uma memória própria – também assimilada pelo cineasta –, parece consistir no arquétipo do *skate* e da música como passos necessários ou reflexos do alcance de uma

⁵⁸ Entrevista concedida a Andrea Ormond. Publicada em 07 de Julho de 2013. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html Acesso em julho de 2015.

⁵⁹ *Jornal do Brasil*, ano XCII, nº347. Rio de Janeiro, 25 de março de 1983. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2kIIRwC&dat=19830325&printsec=frontpage&hl=pt-BR> Acesso em: maio de 2016.

nova consciência. A microssociabilidade da pista de Campo Grande poderia representar, para aqueles agentes sociais, um ensejo para a (re) descoberta de ideários como o anarquismo. Música, ideologia e ocupação do espaço constituiriam a representação da premissa *punk do-it-yourself* para a Coquetel Molotov, isto é, a independência em relação a outras regiões do país, em relação a locais centrais para a prática do esporte, em relação a grandes gravadoras.

Considera-se o documentário como uma expressão de subjetividades que, no plano da representação, se coloca em posição de rechaço à anomia da sociedade moderna. Diante do esgotamento das formas políticas tradicionais, que anulam a representatividade do sujeito, surgem as chamadas “lutas pela significação”⁶⁰. Na imanência, esses confrontos não anseiam atingir algum patamar de poder, mas sim tornar patente a inviabilidade da dinâmica sociopolítica atual. Não obstante, os códigos internos desses modos de autoafirmação contra a autoridade devem ser submetidos a um crivo, pois os lugares sociais de onde tais discursos sociais partem devem ser postos em relevo. Para tanto, é necessário não descuidar do papel da estética, que realizaria uma espécie de mediação entre a voz do sujeito e a esfera pública, mesmo que em um âmbito informal e cotidiano.

Adotando-se o horizonte teórico de Jacques Rancière, não se deve estabelecer uma clivagem entre identidade e política, pois, embora o documentário não tenha potencial para transformar uma conjuntura social, ele acaba produzindo novos ordenamentos do visível e do dizível no âmbito representacional. Tal gesto não é isento, já que:

a lógica da subjetivação política não é jamais a simples afirmação de uma identidade. Ela é sempre, ao mesmo tempo, a negação de uma identidade imposta por um outro, fixada pela lógica policial.⁶¹

Entende-se a “lógica policial” pela esfera do discurso dominante, à qual a estética *anarcopunk* se contrapronunciou. Ao produzir um movimento de subjetivação, o documentário *Punk Molotov* parece promover não só a identidade daquele grupo da periferia do Rio de Janeiro quanto produzir uma desidentificação em relação a símbolos

⁶⁰ Termo empregado por Néstor García Canclini em *Diferentes, Desiguais e Desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 223.

⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004, p. 121. Apud MARQUES, Ângela. “Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso”. In: *Discursos fotográficos*. Londrina, vol. 10, nº17, pp.61-86. Julho/dezembro, 2014.

hegemônicos. A intenção é perquirir não a recepção do vídeo e sua interferência na esfera pública, mas perceber a importância do lugar ocupado pelo documentário no contexto histórico. Resgatar essa produção audiovisual implica no reconhecimento de uma linguagem que atua como instrumento de questionamento social.

O documentário *Punk Molotov* é construído através de um signo de oposição, seja ao “sistema”, seja à “carioca” – esta última entendida pelo diretor como a designação para um comportamento conservador, que seria típico das elites. Essa produção audiovisual não se propõe somente a exibir a trajetória de uma banda carioca, mas busca também mostrar um dissenso. A produção de subjetividades ocorre sempre em função de um “outro”, de modo que em muitos *frames* do vídeo é possível reconhecer um posicionamento de combate dos atores sociais em relação à própria câmera, à mídia televisiva, à zona sul da cidade, a outros gêneros musicais, à polícia, ao presidente norte-americano Ronald Reagan etc. Esse movimento de alteridade constitui o cerne de toda a produção, e o posicionamento de inspiração anarquista parece surgir como a resposta a esse “outro”.

As relações que o documentário estabelece com seus espectadores estão inseridas em conflitos simbólicos que envolvem a experiência de adoção de um visual, de uma ocupação do espaço e de um fazer musical que têm como intencionalidade desestabilizar as perspectivas hegemônicas de quem assiste a esse movimento. O sociólogo Bourdieu já atentou para a questão da apropriação de um “poder simbólico” como algo inextricável da estrutura de dominação material. Para ele, “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia.”⁶² E, de fato, a produção de gestos simbólicos por parte dos atores sociais que defendem o *anarcopunk* também implica em violações de códigos convencionais que refletem lugares institucionais de poder.

⁶² BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 15.

Capítulo 2 – Contextualizando o ruído: a banda Coquetel Molotov e o diretor João Carlos Rodrigues

Para perscrutar como o diretor de *Punk Molotov* delineou um modelo de sujeito alternativo torna-se imprescindível buscar entender quais atores sociais são elencados nessa representação audiovisual. A câmera de João Carlos Rodrigues focalizaria quatro jovens: Tatu (26 anos), Cesar Ninne (17 anos), Olmar (16 anos) e Lúcio Flávio (18 anos), cujo contexto coletivo se revelaria significativo para a tessitura do ideário de sujeito *anarcopunk*. Assim, será importante, neste capítulo, situar a banda em um quadro histórico e geográfico para que se tornem mais compreensíveis os próprios liames que o diretor estabeleceu entre aqueles sujeitos e um possível ideário transgressor. Liames estes que também se mostram indissociáveis da trajetória de João Carlos Rodrigues. Observar pontos da formação subjetiva deste último poderá contribuir para o entendimento dos significados investidos na própria obra em questão. Ademais, as inspirações anarquistas que, indiretamente, subjazem a essa escolha do diretor deverão ser explicitadas. Assim, tentar-se-á investigar de onde surgiria a identificação com o som dissonante que o *punk* traz à tona.

Coquetel Molotov, a banda de punk rock

A gênese da banda de *punk rock* Coquetel Molotov⁶³ está estreitamente atrelada à dinâmica do espaço urbano do bairro do Méier, situado na zona norte do Rio de Janeiro. Afastada da orla marítima, a região não apresentava redutos de lazer ou facilidade de deslocamento que propiciasse o contato com centros onde pulsavam as informações sobre o movimento *punk*. É na pista de *skate* que se teceriam as redes de subjetivação *anarcopunk*, tendo-se em vista que a execução de manobras radicais sempre era acompanhada de música e discussões sobre as novidades da cena, que

⁶³ Embora a formação original da banda tenha se diluído em 1984, houve uma tentativa de reconfiguração desta no ano de 2015, não obstante a ausência do já falecido vocalista Tatu.

provinham, sobretudo, de São Paulo. Para a antropóloga Janice Caiafa, que participou do cotidiano da banda,

Méier é um subúrbio do Rio, ao passo que Caxias é outro município. Contudo, todos esses lugares têm juntos um outro funcionamento, diferente do que é comumente considerado Rio. São eles que são esquecidos na contagem da cidade. É o subúrbio como insistência que mostra que a cidade não é só os lotes valorizados na região sul. O subúrbio mostra que algo se passa que não é a facilidade, a descontração que traz a proximidade do mar (que antes de ser física, proximidade afinal econômico-política). A cidade abriga outros planos.⁶⁴

Diferentemente da cena de São Paulo, em que houve dissensões notáveis entre *punks* do ABC e da zona norte, o quadro verificado no Rio de Janeiro é o da formação de um cerne aglutinador dos jovens daquelas adjacências. Esses atores sociais costumavam se reunir não só na pista de Campo Grande como também na casa de shows *Dancy Méier*. Nessa boate, espaço principal das apresentações da Coquetel Molotov, seria engendrado um movimento de subjetivação que transcenderia a prática esportiva. Como Silvio Essinger aponta, em *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*:

ao longo de 1983, o Dancy começou a reunir cerca de 100 pessoas por noite. Em sua maioria estudantes, eles vinham dos pontos mais diversos da cidade – Caxias, Méier, Tijuca, Santa Cruz, Campo Grande, Ninópolis. E como o Dancy ficava em frente à estação de trem, volta e meia tinha aglomeração na passarela para ver o que acontecia, pois pensavam que era briga.⁶⁵

Mas, antes de conquistar essas adesões, já a partir de 1982 uma autoimagem iria sendo construída sobre o grupo: surge o fanzine *Manifesto Punk*, escrito por Tatu. Nele, o vocalista – e principal ideólogo – da banda associa a gênese do *punk* a uma iniquidade que não caracterizaria somente sua cidade, mas todo o país:

⁶⁴ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 43-44.

⁶⁵ ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 126-127.

O *punk* existe onde existe o desemprego, a opressão, a repressão pelos poderosos fascistas, a pobreza, a falta de perspectiva profissional e, principalmente, a revolta contra tudo isso. Nosso país já é *punk* por natureza e tudo isso existe aqui desde tempos remotos. Porém, agora, chegou ao extremo, chegou a um ponto que se tornou tão gritante que não conseguimos mais segurar a barra e gritamos; gritamos forte e alto.⁶⁶

Transitando do espaço micro ao contexto global, Tatu busca criar uma imagem comum, que entrelace as regiões sob um signo de urgência. Como se discutirá mais adiante, aqui parece haver a emissão de um grito – com os artifícios estéticos a ele subjacentes – em oposição à ausência de um espaço representativo político. A ânsia de fazer reverberar a voz de protesto não desembocaria, contudo, em um registro fonográfico. As mesmas injunções do sistema capitalista neoliberal que são postas em relevo pela banda também não permitiram que esta atingisse uma audiência midiática para além da participação em festivais no Circo Voador.⁶⁷

Mas o interessante a se reter nas origens desse ruído é que ele surge a partir não só da apropriação do espaço periférico do Rio de Janeiro: ele também assume vozes externas para se legitimar. É aí que entra em jogo a imagem da união de todos os grupos existentes em diversas regiões do Brasil e a interação destes com o restante do mundo, muito evocada pelos sujeitos *anarcopunks* e autoafirmada pelo visual e ideologia comuns. A rede que se formava nas ruas e casas de show – através das trocas de discos, fanzines, ideias de montar alguma banda, etc. – começaria através da iniciativa do sujeito engajado nessa tessitura.

O diretor do documentário

João Carlos Rodrigues, por outro lado, parece ter suas origens atreladas a uma espécie de cosmopolitismo *flâneur*. Nasceu em Botafogo, zona sul do Rio, em 1949. Portanto, já contaria com 34 anos quando tomou contato com a Coquetel Molotov.

⁶⁶ Fanzine *Manifesto Punk*, nº 2. Rio de Janeiro, 1982.

⁶⁷ No dia 26 de março de 1983, ocorreria o festival *Punk Fest Voador*. Inaugurado em 1982, o espaço do Circo Voador estava em início de funcionamento, oferecendo visibilidade ao *rock* fora dos circuitos da indústria cultural. Através de iniciativas como a da produtora Maria Juçá, bandas de São Paulo também encontraram oportunidade para se apresentar nessa região da zona sul.

Dentre outros trabalhos anteriores ao documentário *anarcopunk*, teria contribuído para edições do jornal *Lampião da Esquina* (1978-1981), periódico que tinha como pauta os grupos excluídos socialmente: homossexuais, negros e indígenas. É importante assinalar que o diretor vivenciaria o contexto da contracultura do final da década de 60, sustentando liames com o cinema e teatro experimentais. Viajando para Nova Iorque, recebe inspiração do cineasta *underground* Kenneth Anger (1927), que seria uma das referências, segundo ele, para a elaboração estética de *Punk Molotov*.⁶⁸ Temáticas e personagens tidas como heterodoxas sempre estiveram na agenda de João Carlos Rodrigues, de modo que a biografia que ele realizou sobre o jornalista João do Rio (1881-1921) se coaduna muito bem à sua própria trajetória como cineasta e pesquisador. Assim como para o seu biografado, importaria observar os espaços e costumes relegados à margem da elite carioca. João do Rio, assim como João Carlos Rodrigues, pode ser caracterizado como um curioso retratista dos tipos sociais urbanos “invisíveis” à norma vigente.

Preocupando-se também com a questão da representação dos negros no cinema nacional, o diretor parece enveredar pela esteira da representação social do sujeito, tentando discutir como os estereótipos são construídos, sobretudo, em função da exclusão da agência dos indivíduos na divulgação de sua própria voz no âmbito das mídias. Assim, João Carlos Rodrigues defende que os negros assumam papéis por trás das câmeras para que sua subjetividade não seja reduzida a arquétipos racistas.

A produção de subjetividades parece estar no horizonte da atuação do diretor de *Punk Molotov*, que também se viu enredado em um dilema identitário. Afinal, como se observou anteriormente, de certa forma ele tentou se desvencilhar da influência de sua família, composta por militantes comunistas. Em entrevista a Andrea Ormond⁶⁹, o cineasta e escritor conta que era correntemente identificado como comunista desde tenra idade, embora ele não se reconhecesse como tal. Para o diretor, o Partido Comunista Brasileiro era “conservador”, opinião que implicaria não só em uma não aderência a essa ideologia como também em uma espécie de descrença na ideia de representatividade política. Em sumário depoimento concedido à autora desta

⁶⁸ Kenneth Anger se dedica a curtas experimentais com ênfase em temáticas alternativas, como homossexualidade e ocultismo. O filme que teria inspirado João Carlos Rodrigues, *Scorpio Rising* (1964) faz referências a motociclistas, à figura de Jesus e também de nazistas.

⁶⁹ Cf. Entrevista concedida a Andrea Ormond. Publicada em 07 de Julho de 2013. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html Acesso em julho de 2015.

dissertação, via e-mail⁷⁰, João Carlos Rodrigues afirmaria que, em seu imaginário, “ser anarquista era um modo de ser de esquerda sem ser comunista.” Ou seja, dessa indisposição em subscrever grandes ideologias adviria, em grande medida, a simpatia pela inspiração anarquista sustentada por aqueles jovens do Méier.

Paradoxalmente, o contato com a Coquetel Molotov não adveio de uma convivência direta com os sujeitos *anarcopunks*, mas de uma representação feita sobre eles através de um artigo publicado pelo jornalista e crítico musical Jamari França. A manchete diria: *Punk Rock Rio e São Paulo: o grito dos garotos do subúrbio*, provavelmente em alusão ao documentário produzido por Fernando Meirelles, sobre os *punks* de São Paulo.⁷¹ Contudo, a matéria não abordaria somente o estilo musical dos grupos, apresentando também uma tentativa de explicar o que seria aquela ideologia anarquista preconizada por certas vertentes do movimento. Expressando certa proximidade em relação a esses atores sociais, o jornalista citaria parte do discurso da banda:

A ideologia deles é o anarquismo. Querem fazer um Rio anarquista: “anarquizar a sociedade burguesa que faz de nós suburbanos, operários e telespectadores”, sem separação subúrbio- zona sul, como explica Lúcio Flávio (baterista- Coquetel Molotov).⁷²

A imagem divulgada pela matéria atribui ao *punk* carioca um teor ideológico significativo, despertando a atenção de João Carlos Rodrigues. Ao se deparar com versos musicais como: “Ronald Reagan no Brasil/ Imperialismo arrasador / Exploração capitalista de um regime egoísta/ Um presidente agiota que constrói sua democracia à custa do sufoco alheio no seu mundo de dinheiro”, o diretor vislumbraria naquelas letras de resistência algo que transcendia o instantaneísmo do *rock* de três acordes. E, de fato, o que parecia lhe interessar era a possibilidade de conceder voz a essa subjetividade que se manifestava através de um viés político. Para ele, “no movimento *punk* as letras é que são o *tchan*, e não a melodia, se é que ela existe.”⁷³ Ou seja, a música como forma de

⁷⁰ Entrevista concedida à autora desta pesquisa em 19 de março de 2015. Cf. anexo.

⁷¹ *Garotos do Subúrbio*. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Olhar Eletrônico. 42 minutos. Color.

⁷² In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 25 de março de 1983.

⁷³ RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 19 de março de 2015. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail. Vide anexo.

representatividade estaria no cerne da experiência audiovisual encetada pelo autor de *Punk Molotov*.

É interessante notar que João Carlos Rodrigues não havia, até então, rodado nenhum vídeo em sua carreira, embora tivesse colaborado como corroteirista no filme *Rio Babilônia* (1981)⁷⁴. O fato de *Punk Molotov* ser uma espécie de estreia na seara audiovisual é relevante, pois a afirmação de sua própria subjetividade não pode ser um elemento desprezado no bojo da construção do documentário. Os ecos de sua identidade também reverberaram na produção, tendo sido ainda mais patentes por conta de sua onipresença nas entrevistas e na justificação das origens do projeto. Em forma de manifesto, o diretor se posicionaria: “meus amigos, vocês são explorados pelo sistema, são contra a caretice e querem se ver livres disso tudo, usem Coquetel Molotov!” E, nessa apropriação de uma voz contrária, há uma autoafirmação, o estabelecimento de uma presença na situação de ausência identitária: o próprio diretor não se reconhece como *punk*, mas assume o protesto contra a “caretice” como uma forma de representatividade.

João Carlos Rodrigues encarou esse exercício estético como a corporificação do princípio do faça-você-mesmo, lançando mão de poucos recursos – segundo ele, apenas de uma quantia do Fundo de Garantia – e da colaboração de apenas uma pessoa: o produtor Alexander Tanko. Além disso, inscreveu o documentário na I Mostra de Vídeo Militante, de 1984. Ao lado de produções sobre a Lei de Segurança Nacional, comunidades eclesiais de base, formação da CUT – Central Única dos Trabalhadores, mobilização de indígenas do Amazonas, e outras temáticas engajadas, o vídeo sobre *anarcopunk* teve sua exibição proibida em virtude da censura imposta ao festival. Suspensa pela Polícia Federal, sob a alegação de que os programas não possuíam certificado de censura, a mostra teria sido organizada pelo jornal Folha de São Paulo, pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e pela União Cristã Brasileira de Comunicação Social. Até que ponto o evento poderia ser tido como “militante” não vem ao caso, mas o fato de *Punk Molotov* ter sido inscrito nessa mostra parece um ponto relevante. Evidencia que o vídeo foi concebido não só como uma emulação ao documentário sobre os *punks* de São Paulo, embora João Carlos Rodrigues

⁷⁴ É interessante notar a presença, no âmbito desse longa-metragem dirigido por Neville de Almeida, de uma crítica a diversos costumes da elite carioca. Através do gênero pornochanchada, expõe-se uma amoralidade e excessos de todo tipo, que são envoltos pelo estereótipo do Rio de Janeiro como espaço de libertinagem: praia, sexo e drogas.

tenha admitido querer superar o vídeo de Fernando Meirelles.⁷⁵ A intencionalidade subjacente também era a de exibir identidades que destoavam dos movimentos sociais organizados com base em representações político-partidárias tradicionais.

A “militância”, nesse sentido, não é a defesa de um projeto efetivo contra o “sistema”, mas a formulação de uma linguagem que atua a contrapelo das expectativas sociais. João Carlos Rodrigues atua através da arte, mas isso não exime esse trabalho de uma significação política. Por se tratar da produção de subjetividades, da exibição de atores sociais que emitem um discurso de resistência, o filme também aciona mecanismos indiretos de relação política.

Em alusão a um grupo experimental de teatro – o Teatro de Abertura Lúdica – o diretor afirmaria, em 1979:

É baseado no nosso cotidiano, mas superando-o criticamente, que alcançaremos a forma de uma arte brasileira autêntica, que, como tudo, terá de vir de baixo para cima – e não ao contrário.⁷⁶

Estética e política parecem surgir inextricavelmente conjugados no pensamento de João Carlos Rodrigues, uma vez que a arte não poderia prescindir de certo *ethos* libertário. Segundo essa lógica, a disjunção entre interesses do autor e do público espectador comprometeria o fazer artístico. Os sujeitos que geralmente não têm sua voz ouvida pelos produtores artísticos, pelas instâncias institucionais ou por estratos sociais alheios a seu cotidiano são eleitos pelo cineasta em detrimento de temas abstratos, academicistas, idiossincráticos. Em entrevista a Andrea Ormond, ele criticaria o cinema atual, segundo os moldes da indústria cultural globalizada, nos seguintes termos:

Criou-se um novo tipo de filme. Não existe a vontade, a intenção primordial de se comunicar com a plateia do país de onde veio. Procura uma plateia de gatos pingados, no mundo inteiro, que crie um número suficiente para aquele tipo de produção andar. É diferente dos que eram feitos para se pagarem ou repercutirem no próprio local.

⁷⁵ Em depoimento à pesquisadora, via e-mail, o diretor afirma: “Vi um filme do Olhar Imaginário sobre a banda punk paulista Os Inocentes, dirigido pelo Fernando Meirelles. Chama-se “Garotos do subúrbio”, as entrevistas são ótimas, mas o som dos números musicais deixava muito a desejar. Achei que eu teria feito melhor.” Vide anexo: RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 19 de março de 2015. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail.

⁷⁶ RODRIGUES, João Carlos. “O teatro vivo de Caxias”. In: *Jornal Lampião da Esquina*. Rio de Janeiro: Esquina, 1979, ano 2, nº 16, p. 16.

Representavam alguma coisa. Hoje em dia, representam apenas o triunfo da vontade do diretor. É um desperdício.⁷⁷

O desejo de “comunicar” aquilo que inicialmente é subjetivo, tornando “comum” um ideário, tornando-o objeto de identificação coletiva, talvez esteja na gênese tanto das músicas da Coquetel Molotov quanto do filme de João Carlos Rodrigues. E essa ânsia seria fomentada por um contexto carioca, hegemonizado pela zona sul, que fora marcado pelo arrefecimento de ideologias unificadas tanto de esquerda quanto de direita e pela presença relativa de uma atmosfera descompromissada, jovem e otimista. O ruído representado pelo *Punk Molotov* iria na contracorrente de uma geração aparentemente alheia ao governo do militar João Figueiredo, do quadro de inflação descontrolada e de efervescência dos movimentos sindicais. Mas iria, também, ao encontro de um período de abertura política que encontraria no governo de Leonel Brizola, a partir de 1983, uma tentativa de defesa dos direitos humanos. É nessa gestão que seria criado o Conselho de Justiça, Segurança Pública e Direitos Humanos, com o objetivo de coibir as práticas de intervenção do aparelho estatal pautadas na discriminação racial e de classe. As vozes abafadas pelo regime militar emergiriam cada vez mais em busca de sua audibilidade.

O Punk não morreu, e chegou ao Rio!

No monólogo, em forma de manifesto, que abre o documentário *Punk Molotov*, o jovem *punk* Roger Ramos vociferaria:

Não queremos sistema. Queremos igualdade e sobrevivência. Igualdade do povo. Povo, povo do subúrbio, não da zona sul. Talvez a zona sul não seja culpada...são apenas uns alienados, que vivem apenas de drogas e sexo. Nós não vivemos disso. A gente sente na veia o sofrimento nosso: o sofrimento do subúrbio. Trem lotado e marmita requentada.

⁷⁷ Entrevista concedida a Andrea Ormond. Publicada em 07 de Julho de 2013. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html Acesso em julho de 2015.

E o que se percebe, além do rechaço ao sistema e à iniquidade, ideia que constitui um dos *topoi* do pensamento *anarcopunk*, é a oposição “subúrbio”/“zona sul”. No contexto do Rio de Janeiro, essa não seria uma simples dicotomia espacial referente à proximidade com a orla marítima. Seria uma clivagem econômica e ideológica também. Em linhas gerais, a construção dessa relação de alteridade entre as regiões remonta ao começo do século XX, época em que Copacabana se torna o centro residencial das elites da cidade. Nesse imaginário cultural, o termo “subúrbio” designaria os bairros ferroviários, ocupados por estratos excluídos da população.⁷⁸

Na década de 80, a imagem que predominou sobre os jovens da zona sul foi a da adoção de uma postura de rebeldia, marcada pelo descompromisso em relação à abertura política. Segundo o ideário da “geração Coca-Cola”, a atmosfera de descontração daquela época já não combinava com expressões culturais de resistência. A transgressão passaria a ser associada a um *rock* de consumo fácil, atrelado ao clima litorâneo, a uma estetização desideologizada da vida.

O sociólogo Luís Antonio Groppo traçaria um panorama da elite juvenil brasileira, pontuando que:

Os jovens e adolescentes estavam cada vez mais distantes dos discursos nacional-populistas da esquerda e direita que, no terreno musical, nos anos 1960 e 70, cultivavam a MPB esclarecida e rejeitavam o pop-rock considerado alienado. A juventude urbana de classe média não era mais aquela dos movimentos estudantis, das novas esquerdas, dos festivais, das canções de protesto e da luta contra a ditadura. Tratava-se de jovens mais desenraizados de motivos, valores e obrigações nacionalistas, populistas e da politização da cultura.⁷⁹

Essa nova geração, obviamente, não constituía um bloco monolítico. Alheados dos centros litorâneos, “onde tudo acontecia, onde se formavam grupos de teatro e música, amizades, críticas, festas, produções”⁸⁰ – como educorava Nelson Motta –, estratos dessa juventude da década de 80 sentiam os efeitos de uma modernização conservadora e excludente.

⁷⁸ CARDOSO, Elisabeth Dezouzart. “A invenção da Zona Sul e a construção de um novo processo de segregação espacial no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX”. In: VIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 2004. Anais VIII SHCU, 2004.

⁷⁹ GROPPPO, Luís Antonio. “Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil”. In: *Música Popular em Revista*. Campinas, 2013, vol. 2, pp. 172-196.

⁸⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, p. 43.

A herança dos anos 70, no que tange às políticas do malfadado “Milagre Econômico”, foi não só o endividamento externo do Brasil como também o arrocho salarial. A maioria dos trabalhadores não obteve benefícios com a modernização do parque industrial e a introdução de novas tecnologias, tendo de arcar com o ônus da balança comercial desfavorável.⁸¹ Os padrões de consumo da classe média não integravam o cotidiano dos indivíduos que eram absorvidos pelo setor de serviços.

Não obstante, a imagem nacional hegemônica que foi construída nesse período parece ter sido a de um hedonismo palatável a uma elite que não acompanhava com interesse a iminente abertura política do país. A atmosfera de otimismo era construída, por exemplo, através do cinema, representado pelo sucesso de *O Menino do Rio* (1982). Com um enredo que versava sobre amor, praia e liberdade, o filme ansiava conquistar o mercado *pop* que começava a se consolidar.

O entretenimento, não encontrando muitos meios de expressão nos espaços públicos, passaria a ser monopolizado pela televisão. Em 1982, a Rede Globo já ocupava a posição de quarta maior rede televisiva do mundo.⁸² E a indústria fonográfica, que já havia fagocitado grande parte dos artistas da MPB, passaria a apostar em um novo filão: o chamado *Brock*, que conquistaria o público consumidor dessa nova geração.

É a partir de 1982 que uma profusão de bandas e casas de espetáculo começa a constituir a cena do *rock* carioca. Contudo, é paralelamente à emergência de artistas como Lulu Santos e a banda Blitz que o movimento *punk* vai ganhando aderência, afinando-se com as expressões de São Paulo. O vocalista da Coquetel Molotov faria questão de marcar a distinção em relação aos emergentes roqueiros cariocas, afirmando em um show: “isso não é *rock*, isso é *punk rock*!”⁸³.

As apresentações e reuniões dos integrantes da Coquetel Molotov ocorriam geralmente no centro e nos subúrbios do Rio, em espaços improvisados, conseguidos sem patrocínio. O canal norte-americano voltado para a cena musical, a MTV, ainda não havia chegado ao Brasil, a importação dos discos do *punk* inglês era dispendiosa, de modo que a troca de informações, discos e fanzines com os *punks* de São Paulo era essencial.

⁸¹ SANTAGADA, Salvatore. “A Situação Social do Brasil nos Anos 80”. In: *Revista FEE: Indicadores Econômicos*, v. 17, nº 4, 1990, pp.121-143.

⁸² AGUIAR, Marco Alexandre de. “As décadas de 80 e 90: transição democrática e predomínio neoliberal.” In: *Contemporâneos. Revista de Artes e Humanidades*, nº 7, 2011, p. 5.

⁸³ Cf. ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 129.

A relação de alteridade que esses jovens constroem em relação à zona sul do Rio de Janeiro se atrela a uma concepção de alienação que sustenta o ideário *punk* e *anarcopunk*. A gênese do movimento na Inglaterra e em São Paulo tem raízes socioeconômicas derivadas da precarização do trabalho, o que acabou por engendrar o rechaço de indivíduos abastados que aderiam ao estilo subversivo em virtude de uma distinção identitária ligada apenas à moda e ao consumo. A adesão carioca ocorre em consonância com a prática do *skate*, que se opõe, por sua vez, à elitização do esporte – antes só praticado por quem tinha condições de competir. E a oposição à zona sul também é simbolizada pelo rechaço ao *surf*. Segundo o baixista Olmar, entrevistado pela antropóloga Janice Caiafa,

Alguns *punks* de São Paulo têm a ideia de que o movimento aqui no Rio tem a ver com a praia e o *surf*, o que os leva a imaginar um menor rigor do pessoal daqui, uma vez que esse esporte envolve, de fato, uma população de alta renda – um pouco como se o movimento aqui fosse coisa de burguês.⁸⁴

Faz-se necessário atentar para a ideia, acuradamente salientada por Simon Frith, de que “a música é uma metáfora para identidade. Ecoando Marx, a identidade é sempre imaginada, mas só pode ser imaginada a partir de uma organização particular de forças sociais, físicas e materiais.”⁸⁵ Ou seja, as condições espaciais do chamado “subúrbio” carioca contribuíram para a busca pela singularidade das expressões subjetivas da Coquetel Molotov, uma vez que aqueles atores sociais não tinham acesso direto aos circuitos culturais dominantes. O distanciamento físico contribuiu para o alheamento ideológico em relação a padrões hegemônicos tais quais os representados pela Rede Globo de Televisão. Segundo o jornalista Silvio Essinger, a banda teria sido convidada para tocar no programa *Tesouros da Juventude*, exibido por essa emissora, recusando-se, contudo, a abafar sua crítica ao poder da mídia.⁸⁶ As novelas e a imagem carioca por elas veiculada constituiriam uma das principais críticas dos *punks* cariocas. Na canção “Ódio às TV’s”, a alienação do sujeito é tida como sinônima da figura do espectador:

⁸⁴ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 43.

⁸⁵ FRITH, Simon. “Music and Identity”, 1996, In: DU GAY, Paul; HALL, Stuart. (Orgs.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996, p. 109.

⁸⁶ ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 129.

Novelas na TV alegrando você/ com mensagens idiotas te induzindo a crer/ na falsidade burguesa e no sistema enlatado/ que a cada dia é mais viciado/ odeio te ver pendurado na TV/ pare de ser idiota/ odeio TV, odeio você/ pare de ser idiota/ pobre imbecil é você/ se crê na TV/ como forma de comunicação/ nos dias atuais, ela vendendo mentiras/ fazendo audiência com a sua demência.

A relação de alteridade que caracteriza a subcultura corporificada pela Coquetel Molotov ocorre, portanto, em um espaço delimitado. O sujeito do subúrbio é construído por signos opostos àqueles que definiriam a zona sul. Signos, esses, que evocam condições materiais como: o deslocamento por meio do trem, a distância em relação à orla marítima, o isolamento dos centros importadores de discos e informações estrangeiras, etc. Os jovens da zona sul seriam vistos como aqueles que se “fantasiam de punks”⁸⁷, lançando mão de vestimentas e adornos que não refletiriam uma formação ideológica. Em tempos em que o poder de consumo se restringia cada vez mais aos estratos cuja aliança econômica com o capital externo tinha sido bem-sucedida, esses jovens – que ainda não haviam ingressado no mercado de trabalho – assimilariam a lógica mercadológica através de um signo inverso: usando a moda para chocar e criticar as falsas aparências. Afinal, como Janice Caiafa destaca, “o exercício dos punks com os signos é de fazer e desfazer aparências, em constante reversibilidade, sem que nenhum signo sirva como modelo para defini-los”.⁸⁸ É o que se discutirá um pouco mais adiante.

Inspirações anarquistas

Em 1980, Caio Tulio Costa lançaria a obra *O que é Anarquismo*, livro da coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense, que discutiria de forma sucinta e acessível as principais correntes e os ideólogos do movimento. Didática, a obra seria seminal para o alastramento de noções básicas de uma ideologia que, aparentemente, teria sido obliterada findas as primeiras duas décadas do século XX, com a derrocada do anarcossindicalismo. Segundo Silvio Essinger, o livro foi um *best-seller* dentre os

⁸⁷ Jornal Manchete: “Todas as diferenças dançam juntas na primeira noite ‘punk’ do Rio”.

⁸⁸ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 140.

*punks*⁸⁹, dado que pode indicar que a adoção de princípios anarquistas por esses atores sociais não teria sido ortodoxa. A leitura canônica de anarquistas como Mikhail Bakunin, Errico Malatesta, Emma Goldman parece ter ficado em segundo plano diante de uma apreensão menos doutrinária e mais pragmática do ideário. Ao passar em revista os diversos anarquismos que se desdobraram a partir do século XIX, Caio Costa enfatiza o denominador comum entre as vertentes: a aposta em uma ação direta arvorada no indivíduo. Discorrendo sobre isso, ele sublinha:

Cada comunidade, cada indivíduo, para os anarquistas, deve determinar sua vida.

A ação direta é um conceito de maturidade frente a um conceito de infantilismo, pelo qual o homem desiste de suas responsabilidades e as delega a outros, a seus representantes, abstendo-se de fazer e pensar por sua conta e risco.⁹⁰

Ainda que não seja possível precisar em que medida os *punks* efetivamente leram e subscreveram tal obra de cunho introdutório, as premissas nela apresentadas já permitem um pequeno vislumbre dos pontos centrais que foram assimilados e atualizados por esses atores sociais. O ideário anarquista que inspira os *anarcopunks* não é, *ipsis litteris*, o mesmo que foi engendrado em fins do século XIX, tendo sido (re) apropriado e significado de acordo com as injunções do tempo presente. A necessidade de produzir revoltas microscópicas de curto prazo parece marcar iniludivelmente o imaginário anarquista atual, que rechaçou a perspectiva de uma futura revolução redentora. O enfoque das práticas e performances de resistência não se ancoraria mais em um futuro revolucionário. E é nesse sentido que surge a noção de *cultura libertária*, que tem como corolário a construção de utopias contingentes através de práticas antiautoritárias no âmbito do cotidiano.⁹¹

Uma das críticas recorrentes ao movimento anarquista contemporâneo aponta para o afastamento de seus ideólogos em relação aos movimentos sociais trabalhistas, sobretudo após o longo período de repressão que marcou o cenário brasileiro. Tendo perdido muito de sua contundência, o anarcossindicalismo ressentido-se face à conjuntura histórica de fragmentação dos grupos engajados. Mas os estratos sociais aderentes às

⁸⁹ Outro autor, Antonio Bivar, também afirmaria que a leitura de *O que é o Anarquismo* seria um *must* entre os *punks* brasileiros até os dias atuais. Vide *Op. Cit.*, p. 116.

⁹⁰ COSTA, Caio Tulio Vieira. *O que é o Anarquismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 20.

⁹¹ Cf. SEBASTIÃO JR. Acácio Augusto. *Política e Antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

atuais correntes anarquistas não são mais compostos majoritariamente por operários e sindicalistas. E a revolta não é mais concebida como potencial levante armado, e sim como expressões subjetivas cujo mote é a autodeterminação de suas condições de vida.

Pari passu a um contexto brasileiro de novas articulações políticas, reorganizações sindicais e partidárias – que paulatinamente emergiam no processo de abertura – expressões de desencanto em relação ao socialismo de Estado, às organizações operárias e à ordem neoliberal sustentada pelo governo autoritário fomentaram uma reabilitação de princípios anarquistas na década de 80. Princípios, estes, reavivados sobretudo através da publicação de obras e revistas sobre o anarquismo, bem como pelo despontar de coletivos como o Centro de Cultura Social (CCS) em São Paulo. A influência difusa do ideário se fez sentir através da imprensa alternativa, que ensejava espaço para a discussão de correntes filosóficas sobre o papel do poder, do Estado e das instituições.

Para o escritor e anarquista francês Daniel Guérin, o anarquismo do século XIX seria doutrinal, enquanto as correntes do século XX marcariam uma clivagem em direção à “prática revolucionária”.⁹² Ou seja, as ações espontâneas e criativas, sobretudo no que tange à autogestão – entendida como uma auto-organização local, pautada pela horizontalidade – estariam no fulcro de experiências de desobediência civil que escapariam à escatologia de derrubada do Estado.

As práticas de resistência individuais têm se inspirado nos pensadores do século XIX de um modo antidogmático, incluindo em seu repertório expressões de *afirmações identitárias*. Essa guinada subjetiva levou à assimilação do anarquismo como plataforma de autonomização dos desejos individuais. Se, como afirma o filósofo Todd May, “o anarquismo tradicional está fundamentado sobre o conceito de que o indivíduo possui uma reserva irreduzível à organização social do poder”⁹³, constituindo, pois, uma chave de resistência, os movimentos contemporâneos elevam essa premissa a um patamar ainda mais subjetivo. Contestando a representação política, o corpo do sujeito se anteporia a intermediários.

Reconhecendo essa ascendência de representações subjetivas no âmbito dos jogos de poder, os teóricos passaram a conceber os “movimentos sociais” também como lutas por significação. Como afirma Alberto Melucci,

⁹² *Apud* CHOMSKY, Noam. *Notas sobre o Anarquismo*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 32.

⁹³ MAY, Todd. *Pós-Estruturalismo e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989, p. 22.

Os conflitos contemporâneos revelam essas contradições ao situar em primeira linha atores e formas de ação que não correspondem às categorias convencionais do conflito industrial ou da competição entre grupos de interesse. A disputa pela produção e reapropriação do significado parece constituir o núcleo central destes conflitos contemporâneos.⁹⁴

Ou seja, a inspiração anarquista passou a se imiscuir no âmbito da micropolítica⁹⁵, revestindo-se de um potencial molecular de transformação de discursos, olhares subjetivos e gestos coletivos. Correlacionando-se a teorias filosóficas pós-estruturalistas como a de Felix Guattari, a questão da autonomia passou à esfera dos “processos de singularização”. Para este último autor, a subjetivação poderia ser um movimento no sentido de

recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular.⁹⁶

Coletivos, publicações e associações de cunho libertário se multiplicaram, em sua fragmentariedade, no contexto histórico do tempo presente. Movimento, este, que implica na atribuição ao indivíduo da responsabilidade de gerir seu próprio modo de vida. A subjetividade singular, segundo o prisma anarquista, teria como corolário o rechaço da ideia de que a tomada autoritária do poder – mesmo que transitória, no caso da ideologia marxista, – facultaria o exercício da liberdade.

Nesse sentido, a *práxis* cotidiana passa a assumir um papel preponderante no ideário anarquista atual: os desvios possíveis são pensados em seu imediatismo, não obstante isso signifique atuar nas fímbrias do Estado. A perspectiva do filósofo Noam Chomsky ilustra essa clivagem em relação aos anarquistas “tradicionais”, ao asseverar:

⁹⁴ MELUCCI, Alberto. “Que Hay de Nuevo en los Nuevos Movimientos Sociales”. In: GUSFIELD, J; LARAÑA, E;. *Los Nuevos Movimientos Sociales: de la ideologia a la identidad*. Madrid: CIS, 1994, p. 128.

⁹⁵ O conceito de “micropolítica” é empregado pelo filósofo Félix Guattari para designar as linhas de fuga que se desenvolvem nas fímbrias da sociedade moderna por meio dos desejos subjetivos. Para o autor, a partir do momento em que se escapa à reprodução dos modos de subjetividade dominantes, engendra-se uma revolução molecular, isto é, que se opõe às estruturas molares, institucionalizadas, e descentra os modelos dominantes.

⁹⁶ GUATTARI, Félix; Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 22.

No mundo de hoje, creio que as metas de um anarquista comprometido devam estar voltadas à defesa de algumas instituições do Estado que estão sob ataque e, ao mesmo tempo, à busca de que elas estejam abertas para uma participação pública mais significativa – tendo por objetivo, finalmente, desmantelá-las.⁹⁷

Ou seja, as intervenções libertárias assumem um espectro mais amplo, uma vez que os empecilhos à autonomia do sujeito não estão radicados somente no Estado, mas também, por exemplo, na essencialização do capital financeiro. Práticas de educação libertária ou ocupações de espaços hegemônicos têm representado formas de contraposicionamento que evocam princípios anarquistas clássicos porém se ancoram no presente como único momento possível de concretização.

A partir da década de 70, o teórico anarquista Colin Ward – em pleno contexto de emergência do pós-estruturalismo – passa a propugnar uma corrente que se convencionou chamar de *anarquismo pragmático*. Creditando a efetividade da prática anarquista a associações horizontais e mutualistas, o ideólogo defendia a atuação nos interstícios das estruturas do poder dominante. Com efeito, tal viés acabou por diluir as fronteiras entre ideologia e prática espontaneísta, abrindo espaço ao reconhecimento de experiências subjetivas e localizadas como ação direta. Em sua obra *Anarchy in action*, o autor sublinha que o “anarquismo é uma asserção da dignidade humana e responsabilidade. Não é um programa para mudança política, mas uma ação de autodeterminação.”⁹⁸

Tal ideário, que põe abaixo a noção de representatividade política, se coadunou estreitamente ao contexto brasileiro da década de 80, haja vista o descompasso gestado entre as gerações nascidas sob a égide do regime ditatorial e setores da esquerda que antes canalizavam uma perspectiva de transformação social. Desarticuladas pelo golpe militar de 64, as esquerdas nacionais perderam espaço dentre os jovens que resgatariam ideais contraculturais inspirados em maio de 68. Segundo o teórico Tomás Ibáñez,

⁹⁷ CHOMSKY, Noam. *Notas sobre o Anarquismo*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 75.

⁹⁸ WARD, Colin. *Anarchy in action*. Londres: Freedom Press, 1998, p. 137.

Maio de 68 não foi anarquista, mas inaugurou uma nova radicalidade política que sintonizava com a obsessão do anarquismo de não restringir a luta contra os dispositivos de dominação só ao âmbito da economia e das relações de produção.⁹⁹

Ou seja, haveria um componente subjetivo, comportamental, que depositaria na oposição aos padrões hegemônicos de família, consumo e estética a semente que representaria o potencial de transformação plausível para o momento de iminente abertura política do país. Mais sensato seria considerar, pois, a existência de “anarquismos” que, investindo no indivíduo e em sua formação, fomentaram essa reapropriação heterodoxa dos princípios cunhados no século XIX. Alguns autores, a partir de 1987, optaram por denominar esse processo contemporâneo de *Pós-Anarquismo*, designativo que exprimiria uma correlação com o Pós-Estruturalismo. Não obstante, os nominativos não são tão relevantes quanto a constatação de que o movimento anarquista passou a eleger novas formas de atuação, reconhecendo também outras formas de ramificação do poder. O imaginário revolucionário transformou-se, ampliando seu escopo: às demandas contra o Estado somaram-se bandeiras do sujeito contemporâneo que se defronta com o presentismo.¹⁰⁰

Estrutura e subdivisões de Punk Molotov

Totalizando 33 minutos, o documentário pode ser dividido em 10 partes, a saber:

Abertura: Tem-se, logo no início, o monólogo do *punk* Roger Ramos, em tom de manifesto do subúrbio contra a zona sul.

Primeira parte: Há a apresentação visual do estilo, com a tomada da entrada dos *punks* no *Dancy Méier*, bem como a entrevista com o dono da casa de shows.

⁹⁹ IBÁÑEZ, Tomás. *Anarquismo es Movimiento: anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*. Barcelona: Virus Editorial, 2014, p. 19.

¹⁰⁰ Diante da hipervalorização do instante, da perda dos liames com o passado e da dificuldade em se vislumbrar o futuro, a ação imediata, no próprio cotidiano, se torna a alternativa à revolução. A vivência em um hiperpresente não abre ensejo ao cultivo de grandes utopias teleológicas. Para o Pós-Anarquismo, a perda de consciência do devir histórico também seria uma forma deletéria de poder. O Estado e o capitalismo neoliberal não constituiriam as únicas formas de dominação.

Segunda parte: Com uma música não-audível de fundo, o espaço é conferido às imagens da dança *punk* conhecida como “pogo”¹⁰¹.

Terceira parte: O manifesto “usem Coquetel Molotov!” é apresentado pelo diretor, juntamente com a canção emblemática da banda: “*Ódio às TV’s*”.

Quarta parte: Há as entrevistas iniciais com os integrantes da banda, situadas no bairro do Méier.

Quinta parte: Apresenta-se a pista de *skate* de Campo Grande.

Sexta parte: Tem-se o ápice do documentário, com o bloco intitulado *Bakunin* e as entrevistas sobre anarquismo.

Sétima parte: O ensaio da banda, com a audiência do diretor, é exibido.

Oitava parte: As performances de crítica às autoridades, filmadas no Circo Voador, são intercaladas com imagens de policiais.

Nona parte: João Carlos Rodrigues justifica a realização do documentário.

Décima parte: A canção final, em tom distópico, é apresentada, tendo como sequência as imagens de Ronald Reagan.

¹⁰¹ Nessa dança, os *punks* geralmente dão socos no ar, como se estivessem brigando, e balançam o corpo em um gestual agressivo e caótico.

Capítulo 3 – Estética do caos: o estilo *punk* e a construção do sujeito

Como se pôde observar, a desconstrução e construção simbólicas interessavam aos *punks* e a João Carlos Rodrigues, que entreveria ecos anarquistas na expressão de protesto daqueles tipos sociais. Estética e política estariam imbricados na construção dessa visão de sujeito alternativo? Neste capítulo, buscar-se-á discutir em que medida o visual adotado pela banda e seus simpatizantes seria visto pelo diretor como parte de uma estética politicamente significativa. E como esse “fazer simbólico” poderia dialogar com a teoria de Félix Guattari sobre uma subjetivação singular? A noção de “estética da existência”, proposta por Michel Foucault, também norteará superficialmente esses questionamentos.

Choque e alteridade: visual como expressão de resistência

Se, como assinala Patrice Bollon, o estilo atua como um “espelho social”¹⁰², a estética *punk* refletiria intencionalmente – através do visual chocante – a degradação da própria sociedade moderna. Embora as vestimentas e acessórios característicos dessa identidade tenham sido forjados e incorporados pela indústria da moda, a gênese do *punk* é historicamente imbricada a signos que remetem a podridão, violência, decadência. A historiadora Ivone Gallo salienta a busca dessa estética pelo afastamento em relação aos parâmetros de representação do “belo” e do “bom”, categorizando as expressões *punks* como “antiarte” e “estética da miséria”.¹⁰³

No espaço urbano do Rio de Janeiro, iconicamente representado pela imagem hegemônica de um litoral ensolarado e convidativo, a singularidade dos indivíduos que se vestem de preto, usam tecidos pesados e calçam coturnos análogos a botas de soldados é marcada por um olhar de estranhamento ainda mais patente.

¹⁰² BOLLON, Patrice. *A Moral da Máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

¹⁰³ GALLO, Ivone. “Punk: Cultura e Arte”. In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 24, nº 40, p. 747-770, Julho-dezembro de 2008.

Não é por acaso, pois, que o documentário *Punk Molotov* se inicia a partir de uma perspectiva marcada pela alteridade: ao confrontar o espectador através de um monólogo que opõe *punks* à “burguesia”, Roger Ramos é enfocado por um *close* que evidencia uma corrente com um cadeado no pescoço e uma camiseta com uma grande caveira. O jovem encara a câmera com dualidade: concomitante ao desprezo que mostra em relação a ela, a utiliza como instrumento de denúncia. Através de um primeiro contato visual, a identidade começa a ser delineada, sempre em um tom de inconformismo combativo.

Contudo, a importância que o diretor confere ao discurso de Roger Ramos – e não só à performance – não pode ser desprezada. Se o vídeo encarasse a construção do sujeito *punk* somente por intermédio do visual que ele adota, não elegeria a fala de Roger Ramos como elemento de abertura do documentário. O monólogo delimita um posicionamento de diferenciação em relação aos não-*punks* e, concomitantemente, defende “um sistema melhor, um sistema sem governo, igualdade para todos”. E esse teor ideológico, conjugado à aparência identitária, parece endossar o modelo de sujeito *anarcopunk* que busca tornar o visual porta-voz de um ideário que transcende a rebeldia.

Com efeito, o diretor João Carlos Rodrigues já inicia *Punk Molotov* com um questionamento implícito sobre a estética da violência que o sujeito *punk* encarnaria. Após filmar, em fila, cada sujeito que adentrava a casa de shows, focalizando suas expressões, figurino e gestos obscenos, e se infiltrar no meio do pogo – que é a dança *punk*, marcada por movimentos que quase simulam uma briga campal –, a câmera se detém no dono do espaço “*Dancy Méier Club*”. E a primeira entrevista, que destoa um pouco desse aparente caos apresentado ao espectador através do som cru e da sucessão de confrontos entre os sujeitos filmados e a câmera, gira em torno desse estranhamento inicial. O proprietário afirma:

Pra mim, é um movimento novo. A presença deles te assusta. Inclusive, nós temos policiais aqui, nós temos pessoas do juizado. Estão sempre olhando. Então, aqui não tem drogas, não tem nada. Nenhuma agressividade, nada. Pra mim, é um movimento novo. Embora a aparência deles seja agressiva, eles não são agressivos.

Tem-se, aí, uma fala que, de certa forma, dicotomiza estética e comportamento. Questão, esta, que será abordada pelo documentarista de forma manifesta a partir de seu discurso final, em que ele justifica a montagem de *Punk Molotov*. Para ele,

Neo-careta é o careta disfarçado em louco. Por exemplo, uma pessoa tem a cabeça careta e a roupa de louco. Também se chama modista, no caso dos *punks*. Então eu acho que a Coquetel Molotov é o conjunto mais anti-neo-careta que existe no Brasil.

A alcunha “careta” é empregada para estabelecer uma diferenciação entre os sujeitos que aderem ao ideário transgressor representado pelo *punk* – tido como louco – e aqueles que conservam padrões vigentes. Ao apresentar uma categoria social que ele denomina de “neo-careta”, o diretor pressupõe uma não-correspondência automática e total entre visual e ideologia. Ou seja, o indivíduo poderia se apropriar do estilo *punk* unicamente para aderir a uma moda efêmera e se destacar entre seus pares. No seio do movimento, já haveria discussões sobre os chamados *punks de boutique*, considerados consumidores de vestimenta e acessórios típicos porém não-tributários do ideário antimoderno que condenava o próprio consumo, a indústria cultural, a cooptação do indivíduo pelo Estado e pelo capital. Assim, é feita uma crítica à estética vazia, incapaz de perpetrar o confronto em relação à ordem vigente.

João Carlos Rodrigues não envereda por uma esteira inédita. Embora ele não se reconheça como *punk*, vislumbra nas expressões da Coquetel Molotov a necessidade – já levantada pelos atores do movimento – de preparar não só o corpo para o combate. O arcabouço de ideias universais, que ultrapassaria o desejo individual, também seria visto como uma arma indispensável do sujeito. Essa premissa é claramente exposta por Craig O’Hara, um dos participantes e pesquisadores do movimento. Em tom de manifesto, ele afirma:

O *punk* tem sido erroneamente rotulado simplesmente como uma dessas fases na qual a pessoa rebelde tenta mostrar que é diferente de seus pares. É verdade que os estilos tradicionais de vestimenta e de *punk rock* são muitas vezes ofensivos e chocantes para o público comum, mas é um erro pensar no *punk* como um movimento guiado pelas

aparências. Os *punks* evoluíram bastante para preferir a substância em vez do estilo, um fato sempre ignorado pelas representações da mídia.¹⁰⁴

O documentário insiste nessa “substância”, colocando o visual apenas como uma prefiguração do sujeito *anarcopunk*. E acaba por responder a uma demanda enunciada pelos próprios atores sociais focalizados. Em entrevista ao jornalista Silvio Essinger, o vocalista e porta-voz da banda, Tatu, afirmaria:

Formamos uma turma que se dizia *punk*. Entrávamos nas festas com nosso visual pesado e passávamos bolo na cara, só para horrorizar, sem ideologia. A ideologia veio depois, com a tradução de algumas letras e a troca de correspondência com os gringos.¹⁰⁵

O primeiro estágio da formação desse sujeito parece ser a expressão do ódio através da vestimenta e do gestual. Como afirma Patrice Bollon,

suas provocações atuavam numa espécie de *identificação* perversa, de cumplicidade velada no horror. [...] Eles se colocavam como uma espécie de *má consciência permanente e universal da sociedade*.¹⁰⁶

Ao apelo social inicial se seguiria a maiêutica de uma ética. Ou seja, a perspectiva *anarcopunk* considera que essa atitude reativa “contra o sistema” só poderia ser desenvolvida por meio da *práxis* cotidiana, de uma perpétua construção de si mesmo. Processo de formação, este, que envolveria a assimilação de modelos libertários externos e a tentativa de ressignificá-los. Como se verá, tal expressão estética seria inextricável de um *ethos* de inspiração anarquista.

¹⁰⁴ O'HARA, Craig. *A Filosofia do Punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005, p. 41.

¹⁰⁵ ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 124.

¹⁰⁶ BOLLON, Patrice. *A Moral da Máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp.151-153. Grifo do autor.

Violência e estética: símbolos como estratégia desviante

Não obstante critique a visão reducionista do *punk* como um movimento estético, o chamado “vídeo-tapa”, tal como nomeado por João Carlos Rodrigues, não deixa de investir em uma violência que se funda primariamente em uma linguagem, uma estética que emprega sons e imagens que desestabilizem e interpelem o espectador. O documentário se apresenta como pretense instaurador de um dissenso. O diretor empresta sua imagem e voz à produção, apresentando a Coquetel Molotov como uma espécie de banda-artefato: ela seria instrumento contra a “ceticidade” e o “sistema”. Mas como se daria a construção estética desse arquétipo *anarcopunk*?

O desconforto inicial é provocado pela ideia de reificação que permeia os enfoques dos *punks* que foram assistir à apresentação da banda. A câmera detalharia, em pequenos *closes*, o cigarro inserido no orifício nasal, a calça rasgada, a garrafa de bebida no bolso. À primeira vista, os objetos pareceriam sobrepujar as subjetividades, como se ocorresse uma utilização mecanizada daqueles adereços. O corpo se prestaria a carregar peças sintéticas, como os rebites e alfinetes de segurança. Estas últimas peças, de metal, aparecem perfurando os rostos de muitos deles. Do mesmo modo, as tomadas relativamente extensas sobre a dança dos *punks* se torna emblemática da observação da antropóloga Janice Caiafa sobre o “corpo como estado de emergência”¹⁰⁷. Os movimentos agressivos, segundo essa ideia, se inscreveriam na representação da sociedade como um estado de guerra. O corpo do sujeito refletiria, pois, o descambar da violência, servindo como um alerta da automatização desse movimento de retrocesso da humanidade.

Em consonância com um fundo vermelho que subjazia os cortes de cena, com a música de ritmo veloz e intenso do *rock* de três acordes, o documentário não se propõe a fazer um retrato fidedigno da banda, mas expor recortes dos sujeitos que se autoconstroem e, nesse estado de emergência, se tornam arautos do caos. Nesse sentido, uma estética da fragmentação se conjuga ao contínuo movimento de ressignificação forjado pelos próprios *punks*.

Inspirado no cineasta Jean-Luc Godard e seu documentário *Sympathy for the devil* (1969), sobre a banda *Rolling Stones*, João Carlos Rodrigues assume sua

¹⁰⁷ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, p. 92.

preferência por um olhar intimista e contestador.¹⁰⁸ Assim como Godard, o diretor de *Punk Molotov* privilegia não uma narrativa linear, mas a justaposição e repetição de imagens, falas e performances musicais. A atmosfera contracultural de 68 que envolve a produção do cineasta francês influenciou a produção carioca. Ambas têm a pretensão de não se limitar ao registro de fatos; a potência de incitar à ação é que seria destacada a partir desses mesmos fatos.

De forma caótica, *Punk Molotov* constrói uma relação de alteridade com cenas midiáticas. Às expressões de fúria marcadas pelo visual e pela música contra-hegemônicos contrapõem-se recortes exibidos recorrentemente na televisão, tais como imagens de repressão policial, enchentes, discursos políticos. É como se aí fosse engendrada a justificativa da violência estética perpetrada pelo documentário: responder a uma codificação previsível, tida como “careta”, conservadora, dos fatos sociais.

Subjetividade contra os modelos hegemônicos

O modelo de sujeito *anarcopunk* embutido no documentário é o daquele que se constrói a contrapelo das expectativas. Se nas primícias o espectador é introduzido, por meio de um ritmo frenético da câmera, a um espaço cênico onde o figurino sombrio e a dança agressiva são as armas principais, em seguida é conduzido a um espaço do cotidiano – provavelmente a uma rua próxima às casas dos integrantes – em que os músicos da banda praticamente surgem desprovidos das roupas pretas e rebites. O discurso ideológico, doravante, se torna independente dos elementos estéticos agregados ao corpo.

A cisão produzida pelo documentário desengana as aparências. Seria uma estratégia subjacente a esse arquétipo de sujeito provocar um choque através da superfície para criticar, justamente, a aderência rasteira e descompromissada ao movimento *punk*? Tal desprendimento em relação aos símbolos implicaria em uma tentativa de rechaçar uma categoria monolítica que representasse esse sujeito? Ana

¹⁰⁸ Em entrevista por e-mail, concedida à pesquisadora, João Carlos Rodrigues declara a inspiração. RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 19 de março de 2015. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail. Vide anexo.

Paula de Sant'ana sugere, em “O Punk e os labirintos do corpo”, que a atuação *punk* equivaleria a um comportamento bélico:

A ideia da máquina de guerra nômade é crucial nessa questão como aquela que conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retirado; de movimento que não se deixa ser capturado pelo aparelho de codificação.¹⁰⁹

O sujeito que constrói sua identidade em um contínuo processo de negação e tenta se esquivar da apropriação de suas expressões culturais pelo *establishment* está no escopo de *Punk Molotov*. Para a antropóloga Janice Caiafa, até mesmo o emprego de símbolos execráveis por alguns *punks*, como a suástica, representaria uma forma de resistência à inoculação do movimento. Segundo esse ideário, o apelo a tudo aquilo que significa o opróbrio da sociedade constituiria uma estratégia para que esta última, sobretudo por meio da ação midiática, não diluísse o *punk*.

É interessante notar, contudo, que alguns autores, tais como Félix Guattari e Dick Hebdige, consideram esse esvaziamento *punk* dos símbolos hegemônicos como a corroboração de sua dependência em relação ao “sistema”. Para o primeiro teórico, ficaria patente que os signos aludidos por esses atores sociais são, mesmo que indiretamente, tributários das próprias instituições dominantes que eles combatem. Arvorado no conceito de subcultura¹¹⁰, o segundo teórico ponderaria até que ponto a experiência subversiva não seria mediada pelos próprios aparatos ideológicos por ela rechaçados. Obviamente, as identidades são parte inextricável de um circuito vigente de produção e reprodução cultural. Os elementos estéticos do *punk* foram inicialmente forjados como estratégia mercadológica, pelo menos que tange à Inglaterra. Malcolm McLaren, empresário de uma das bandas tidas como precursora do movimento, a *Sex Pistols*, também era proprietário de uma loja de roupas. Ou seja, a gênese do movimento não pode ser descolada do filão de consumo aberto pelo estilo que começou como expressão individual de rebeldia. O grotesco abriria caminho ao “descolado”.

Todavia, àquela altura do tempo, na década de 80, os *punks* já teriam tentado desvincular ao máximo a autoimagem do movimento dessa instância mercadológica. Um dos *leitmotifs* desse intento de transcender o estilo foi expresso pela frase “roupa

¹⁰⁹ SANT'ANA, Ana Paula de. *O Punk e os Labirintos do Corpo*. Dissertação de mestrado em Estudos de Linguagens. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2009, p.25.

¹¹⁰ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1979.

cara é mania, etiqueta é fantasia”, que apareceu como uma das bandeiras do Festival *Punk* do Circo Voador, em 1983.

Punk Molotov está inscrito no bojo do conflito entre expressão subjetiva e engajamento. Na lógica dos sujeitos entrevistados, a agressividade *punk*, que se exprime pela dessacralização e mundanização dos símbolos, não teria sentido se não fosse direcionada aos produtores dessas imagens dominantes. Para Cesar Ninne, guitarrista da Coquetel Molotov, agredir “as pessoas lá de cima” seria um dos objetivos da banda¹¹¹. Ao apresentar esse sujeito que condena a identidade como constructo superficial, João Carlos Rodrigues parece defender não só uma pretensão à subjetivação, como também à singularização – no sentido de uma transgressão político-social.

Guattari definiria o processo de singularização como aquele em que, idealmente, o sujeito

capte os elementos da situação, construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global. [...] A função de autonomização num grupo corresponde à capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, de se inserir em níveis de relações de força local, de fazer e desfazer alianças, etc.¹¹²

Embora não seja viável afirmar peremptoriamente que essa instância de singularização tenha sido alcançada, no plano dos arquétipos os integrantes da Coquetel Molotov representavam a ânsia de uma autonomia no campo das significações. O documentário aposta não só em jovens que aderiram à “roupa de louco”¹¹³, mas também em sujeitos que passaram a se autorrepresentar por meio de uma voz “outra”. Quando João Carlos Rodrigues conclama o espectador a usar coquetel molotov e focaliza uma jovem *punk* que pergunta o que é isso, a resposta vem em forma de recusa às imagens pré-fabricadas da televisão. A canção “Ódio às TV’s”, exibida logo em seguida ao imperativo do diretor, condena o sujeito que se submete a uma estética da alienação.¹¹⁴

¹¹¹ Fala que aparece na entrevista registrada por *Punk Molotov*.

¹¹² GUATTARI, Félix; Rolnik, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 55.

¹¹³ Tal expressão é empregada pelo diretor João Carlos Rodrigues na fala final do documentário.

¹¹⁴ “Ódio TV, odeio você, pare de ser idiota (refrão)/ Novelas na TV alienando você/ com propostas idiotas/ te induzindo a crer/ na falsidade burguesa/ do sistema enlatado/que a cada dia é mais viciado/ Pobre imbecil é você/ que crê na TV/ como comunicação/dos dias atuais/ Ela vem vendendo mentiras/fazendo audiência/com a sua demência”.

“Tornar-se” *punk* implica em um processo de antropofagia, a partir do qual o sujeito se apropria das imagens hegemônicas, como das telenovelas, jornais, comerciais, etc., e as reverte simbolicamente contra as instituições da modernidade.¹¹⁵ O documentário trabalha com uma espécie de resposta a imagens ilusórias, mistificadoras, que seriam produzidas por um tripé da dominação social: Estado, mídia e Igreja. Refrões da banda, como “basta de insultos e submissão”, “pare de ser idiota”, são endossados pelo diretor, que exalta o potencial desviante do sujeito. Este último grita “pau no c*” da Globo e do Papa diante das câmeras, exhibe o dedo do meio como gesto de profanação, corporifica a violência policial através do cinto que atira contra o chão. João Carlos Rodrigues focaliza tal jogo cênico como se mostrasse um “despertar” do sujeito, o qual teria aprendido a desprezar os códigos dominantes da mesma forma que encara a câmera com dualidade: vilipêndia o instrumento da mídia mas, concomitantemente, sabe que a imagem filmada pode ser meio de denúncia social.

Coquetel Molotov como destruição e criação

A transgressão estética surge em *Punk Molotov* como uma arma que une visual e música a ideais anarquistas. O figurino e gestual são açambarcados por uma lógica que atribui à expressão subjetiva um potencial de ruptura comportamental e política. Os acessórios seriam fabricados por esses indivíduos – que empregam correntes, *bottons*, rebites, para personalizar roupas – como instrumento contra a padronização. O discurso final de João Carlos Rodrigues evoca essa ideia de possível subversão, que apresenta ancoragem no próprio momento político do país. Em manifesto, ele afirmaria: “eu espero que esse tipo de movimento prospere como uma bola de neve, que vai descendo assim em avalanche, contra todas as ditaduras, opressões, musicais ou não.” Sob um contexto em que a liberdade de expressão ainda era tolhida, a criação estética também aparece como instrumento libertário.

Nesse sentido, o documentário confere destaque não só à linguagem agressiva e destrutiva que constituiria a estratégia *punk* como também à criação artística, faça-você-

¹¹⁵ E se criam outros meios de comunicação, como os fanzines. Ao focalizar os jovens que participavam da apresentação da banda, o diretor se detém em dois deles que folheavam o material confeccionado pelos próprios *punks*. Como se fosse uma revista ou um manifesto, aquele escrito era xerografado e compartilhado entre os pares.

mesmo, que poderia engendrar arquétipos de autonomia. Isso, porque o “anti-neo-careta” é visto como aquele que se recusa a imitar estilos pré-fabricados. No vídeo, a imagem predominantemente associada aos sujeitos *anarcopunks* é a de indivíduos autodidatas, que praticam ações diretas derivadas de um aprendizado autônomo da teoria anarquista. Os integrantes da Coquetel Molotov são focalizados não somente enquanto se apresentam; sem a melodia abrupta e contumaz ao fundo, a câmera os acompanha em seu bairro, na pista de *skate*, nos ensaios e gravações independentes. Segundo essa perspectiva, o “fazer estético” se torna um estilo de vida que transcende o discurso apocalíptico.

O momento de criação é emblematicamente mostrado no documentário a partir da cena em que os jovens são filmados em um estúdio. A música selecionada pelo diretor para acompanhar o ensaio da banda é um manifesto contra o monopólio das ações e do saber pelo governo ditatorial, compondo uma ideação do indivíduo que não lança mão apenas do visual obscuro para sair da anomia. Ao representar a prepotência “deles” [das elites dominantes], afirma-se a autogestão daqueles atores sociais que se construíam na cena musical:

Eles querem mais...socos, murros, repressão. Eles querem mais...guerra, ódio, violência. Eles pisam nas pessoas, por isso querem mais. Cobram caro pela vida, por isso querem mais. Com a sua prepotência, pensam que sabem mais.

João Carlos Rodrigues, que aparece focalizado na cena descrita, autoafirmando-se como um elemento não-neutro dessa construção audiovisual, reforça a imagem daqueles atores sociais como alternativa ao niilismo expresso pela estética do lixo e da violência. O paradoxo já teria sido verificado por etnógrafos de outros grupos *anarcopunks*: a “imagem do caos revestida de utopia” ¹¹⁶ seria um dos traços da subjetivação aqui estudada. Como admirador explícito da Coquetel Molotov, o diretor parece endossar essa criação que surge da “explosão” das músicas contundentes.

Em um primeiro momento, os *punks* reinstrumentalizam até mesmo símbolos antagônicos para construir a alteridade em relação àqueles que consideravam “alienados”. Todavia, o estilo e indumentária se revelaram como objetos passíveis de apropriação por essa elite que se buscava confrontar. Destarte, a construção de uma

¹¹⁶ BASTOS, Yuriallis Fernandes. “Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk”. In: CAOS- Revista Eletrônica de Ciências Sociais, nº 9, setembro de 2005.

forma “outra” de comportamento se tornou uma das premissas do sujeito *anarcopunk*.¹¹⁷ O diretor de *Punk Molotov* delineia um arquétipo em que o elemento estético se alia à formação de uma consciência individual. Como será possível observar, tal consciência está intimamente ligada à ideia do potencial irredutível do indivíduo de se autogovernar.

Assim, o papel que a estética ocupa na tessitura do documentário é inextricável em relação a uma ética desenvolvida desde cedo pelo sujeito.¹¹⁸ Tatu, o vocalista e ideólogo da Coquetel Molotov, diria que tudo começou “quando eu me senti oprimido e reprimido pela sociedade”. A entrevista, que ocorre em meio às crianças de seu bairro, no cenário do subúrbio do Rio – local que não apresentava visibilidade nos meios de comunicação –, é direcionada por João Carlos Rodrigues à trajetória de aprendizado dos integrantes da banda. A subjetivação é apresentada ao espectador como produto de um ódio que seria canalizado pela estética visual e musical, gestando-se, pois, uma representação alternativa ao mote “*no future*”. A possibilidade de ser artífice de críticas sociais sem a mediação de canais midiáticos, religiosos ou partidários é entusiasmamente formatada pelo diretor. É a estética da elaboração, da autoconstrução, que está em jogo.

A singularidade almejada e o conceito de “estética da existência”

Anteriormente, buscou-se atentar muito sumariamente para uma das características da estética *punk* que consiste na reinvenção e banalização de símbolos com o fito de não corroborar os padrões hegemônicos cotidianamente incorporados pelos sujeitos em sua formação. E o “louco”, a que João Carlos Rodrigues alude, seria

¹¹⁷ Para Rafael Lopes de Sousa: “compreende-se a importância que o visual teve nos primórdios do movimento, pois aquele era o momento de imposição de ideias e valores da cultura *punk*. Porém, à medida que o movimento foi evoluindo, o visual foi perdendo esse lugar de privilégio dentro do movimento e cedendo lugar para outros referenciais que transformariam a natureza do movimento”. In: *Punk: Cultura e Protesto*, p. 70.

¹¹⁸ Quando João Carlos Rodrigues focaliza as crianças do Méier e, em cena subsequente, pergunta a idade de um *punk* adolescente, torna-se patente a tentativa de registrar uma autoconstrução do sujeito que se inicia por meio de um autodidatismo tenro, engendrado na infância e nos círculos de amizade.

justamente aquele que foge a modelizações tanto advindas da indústria da moda quanto pré-produzidas em âmbito comportamental. Contudo, as balizas teóricas de Guattari, que permitem cotejar o ideário construído pelo documentário com conceitos pós-estruturalistas, evidenciam que tornar-se “singular” não é um processo simples. Escapar à serialização das subjetividades implica em criar

algo que frustra os mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam de todos os lados.¹¹⁹

Ou seja, o modelo de sujeito engendrado em *Punk Molotov* pressuporia aquilo que Michel Foucault denominou de um “governo de si”, isto é, a vinculação de todo o trabalho de formação não mais a instâncias civis ou religiosas, mas imprescritivelmente ao próprio sujeito.¹²⁰ Indiretamente, pode-se dizer que o documentário dialoga com os limites da proposição foucaultiana. João Carlos Rodrigues parece vislumbrar na fusão estética e ética um caminho que se percorre na contramão do conservadorismo representado pelos “neo-caretas”. A moda destes últimos seria um acessório, não um *ethos*. E Foucault já haveria concebido, em 1982, a ideia de uma “estética da existência”, noção que conjuga a inventividade formal, estética, a uma construção de si mesmo que busque se contrapor aos dispositivos de dominação e controle.¹²¹

Obviamente, os jovens da Coquetel Molotov não são contemplados em um árduo e demorado movimento de elaboração de suas próprias vidas. Mas o arquétipo que emerge da produção audiovisual evoca, indubitavelmente, uma dimensão artesanal da construção de subjetividades resistentes. Tatu, vocalista da banda, diria: “pra mim, o *punk* é isso: eu me libertar através de mim mesmo, sem depender de ninguém”. O posicionamento libertário ocorreria, primeiramente, através do plano das significações, das palavras, dos gestos. E isso remete a Foucault, na medida em que, para ele:

¹¹⁹ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 55-56.

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹²¹ Em *História da Sexualidade III- O cuidado de si* (1984), o autor recorreria à Antiguidade greco-romana para evocar o trabalho artesanal sobre si mesmo.

O problema ao mesmo tempo político, ético, social e filosófico que hoje se nos coloca não é o de tentar liberar o indivíduo do Estado e de suas instituições, mas de nos liberar, a nós, do Estado e do tipo de individualização que a ele se vincula.¹²²

A estética *anarcopunk* busca se descolar da individualização “modista” e “egoísta” que caracterizaria aqueles que se “fantasiam” de *punks*. A clivagem que a entrada de ideias anarquistas provoca é, justamente, a da própria “vida como obra de arte”.¹²³ A tentativa de romper com o utilitarismo da racionalidade moderna é enunciada constantemente pelos diversos atores sociais, os quais buscam não se adaptar a fins externos, mas fazer das ações cotidianas um fim em si mesmo. Essa imanência se consubstanciaria em exercícios criativos que reverterem, por exemplo, a utilização do tempo. Os integrantes da Coquetel Molotov são mostrados como artífices de seu próprio cotidiano, contrapondo-se ao “tempo de trabalho explorável”.¹²⁴ Obviamente, essa é uma imagem forjada por João Carlos Rodrigues, que certamente acreditava na possibilidade de uma ética que remodelasse o sujeito. Afinal, os “tipos sociais” que se autoconstroem a partir das incoerências em relação às existências padronizadas lhes eram muito caros. O diretor creditou potencial aos desvios estéticos e aos ideários que legitimavam tais experimentações. Logo, a música não ficaria fora desse viés, pois sintetizaria ambos os elementos.

¹²² *Apud* FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 492.

¹²³ Noção cunhada por Michel Foucault no âmbito da obra supracitada. Segundo o autor, “a prática de si certamente desempenhou um papel: não o de oferecer, na vida privada e na experiência subjetiva, um substituto para a atividade política doravante impossível; mas o de elaborar uma ‘arte de viver’, uma prática de existência, a partir da única relação de que se é mestre, a relação consigo. Esta se torna o fundamento de um *ethos* [...]”. *Ibidem*, p. 489.

¹²⁴ Cf. MÈSZÀROS, István. *O Desafio e o Fardo do Tempo Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Capítulo 4 – Violência musical: forma e conteúdo como instrumento de resistência

Por estética *anarcopunk* também se entenderia a forma e conteúdo expressos musicalmente pela banda. Em *Punk Molotov*, a música não é coadjuvante ou componente de um estilo cênico; e também não seria tida apenas como veículo de letras que expressam revolta. O som deveria ser pungente não só para dar vazão à fúria subjetiva, mas também para representar uma resposta aos padrões palatáveis do mercado fonográfico. Nesse sentido, o presente capítulo tentará observar até que ponto essa linguagem, e o próprio “fazer” musical, atuaria como vetor simbólico de resistência, em uma busca de diálogo com a ideia de “revolução molecular” forjada por Félix Guattari. A interpretação das canções exibidas no documentário será importante para o entendimento da própria subjetividade transgressora que o documentário buscava representar/contribuir para a formação.

Punk rock: o “fazer musical” como transgressão

Se a construção de um visual e gestual agressivos é tida apenas como um dos meios de expressão do processo de formação de um *ethos anarcopunk*, o “fazer musical” consubstancia o ideal de sujeito expresso em *Punk Molotov*. João Carlos Rodrigues optou por filmar as performances da Coquetel Molotov porque entrevia nestas a conjugação de uma forma (anti-) musical a letras que criticavam os poderes instituídos. E a própria produção das canções significaria, nessa ótica, uma tomada de poder no bojo da indústria cultural. Embora não fosse possível limar as mediações do mercado fonográfico e das rádios hegemônicas, o faça-você-mesmo dava o tom de uma formação musical semi-independente. “Pegar a música só de ouvido”, como relata no documentário o baixista Olmar, caracterizaria essa autoconstrução intuitiva que o vídeo enfoca. Mesmo a pessoa que não dominasse a técnica instrumental poderia expressar sua subjetividade.

Em 1982, em pleno zênite do *punk* em São Paulo, Clemente – integrante de uma das bandas representativas do movimento na cidade – escreveria um dos textos icônicos do fenômeno, o *Manifesto Punk: fora com o mofo da MPB! Fim da ideia da falsa liberdade!* Tal documento influenciaria os jovens cariocas, delineando os principais alvos a serem atingidos por essa nova subjetividade:

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de *punk rock* todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer.¹²⁵

É interessante notar como à inovação formal que se anuncia vêm atreladas definições de alteridade significativas. Guerra, ódio e revolta são evocados em rechaço à produção musical de puro entretenimento. A música teria de incitar ao combate, e não à dança e fruição. A MPB não representaria as iniquidades sociais porque estaria preocupada em representar uma realidade “bela”. E a “falsa liberdade” seria patrocinada pelos canais midiáticos, que mediarão a relação entre artistas e público. Segundo essa

¹²⁵ Publicado na revista *Gallery Around*, edição de agosto de 1982.

perspectiva, forma e conteúdo musical deveriam espelhar o contexto sociopolítico, tornar-se porta-voz de uma geração. O modelo esgotado é a de uma música produzida como mercadoria, desprovida de representatividade para o sujeito.

Em *Punk Molotov*, a música acelerada, rústica, de três acordes, é representada como experiência inextricável do sujeito que, em vez de constituir somente o ouvinte, produz sua própria canção. Conforme Tatu comenta no documentário:

E eu achei melhor que a gente tocasse tudo o que a gente sentia. A gente não estava sentindo amor, estava sentindo revolta; então tinha que passar aquilo para as músicas.

Formalmente falando, o *punk rock* é uma vertente que busca uma sonoridade áspera, optando pela economia dos arranjos justamente para reforçar a ideia da máquina de guerra que aquela ferocidade representava. Se a destruição do presente é veloz, a crítica à destruição de um prisma de futuro também se revela célere. A antimúsica e a antidança são focalizadas no documentário através de pequenas repetições na sucessão de imagens. O recurso capta a voracidade dos movimentos em consonância com a música crua. A antimúsica tem o papel de provocar o ruído, a dissonância, e não o de cativar o ouvinte. A antropóloga Janice Caiafa já havia notado que:

O Coquetel não toca para agradar ninguém, não há sequer um movimento de reverência a quem assiste nem a preocupação de que o público se divirta. Eles [os integrantes da banda] não procuram um lugar para poderem ser acolhidos uma próxima vez. Interessa tão-somente provocar aquela explosão agora, aproveitar o momento.¹²⁶

Quando se assiste às entrevistas registradas em *Punk Molotov*, torna-se patente nas entrelinhas a necessidade de se importar um estilo musical que rompesse com o estereótipo homogeneizante do Rio de Janeiro como um espaço acolhedor, afeito ao tom nacionalista do samba e da MPB em geral. O baterista Lucio Flávio diria, em tom de desprezo: “estilo de música, brasileiro?! Pra mim não diz nada.” O sujeito que se constrói nessa busca de singularidade não se identifica/ não se situa na narrativa cultural forjada por uma pretensa indústria musical nacional.

¹²⁶ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 66.

Essa ausência de identificação era ainda mais evidente em âmbito local, uma vez que o emergente *rock* carioca apresentava uma roupagem *pop*, com ritmos e letras de temática sentimental. Um dos hits consagrados naquela época era a música “Você não soube me amar”, da banda *Blitz*, executada na novela *Sol de Verão*, de 1982. Nessa primeira fase do chamado *BRock*, despontariam nomes como Eduardo Dusek, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados, Dalto. A trilha sonora era adaptável a segmentos da juventude visada pelo mercado fonográfico. Juventude, esta, que frequentava festivais como os chamados “Verões do Rock”, ambientados em praias preñhes de visuais coloridos e canções otimistas.¹²⁷

O sociólogo Dick Hebdige assinalaria que “as subculturas expressam conteúdos proibidos através de formas proibidas”.¹²⁸ E, efetivamente, João Carlos Rodrigues veria na linguagem da Coquetel Molotov uma totalidade estético-ideológica que seria chamada, em um dos momentos do documentário, de “violência musical”. O depoimento de Cesar, guitarrista da banda, é emblemático da concepção da música como instrumento de protesto:

[O *Punk Rock*] é uma música bem agressiva, com as guitarras ao máximo de distorção. Tudo rápido. Uma coisa para agredir, mesmo, e não é qualquer pessoa que goste. O vocal e as letras também: bem agressivas, para agredir mesmo as pessoas.

Mas até que ponto a música pode ser vista como intervenção ou experiência de cunho libertário? Uma das representações fulcrais do sujeito presente em *Punk Molotov* é a daquele que rompe com as hierarquizações subjacentes ao “fazer musical”. O documentário não se propõe a traçar a trajetória de artistas, mas de indivíduos comuns que, através de uma antiarte, conseguem expressar sua subjetividade. A câmera, portanto, passeia entre palco e plateia sem que haja, até um primeiro momento, uma distinção entre banda e público *punk*. O *Dancy Méier*, casa de shows onde foi rodada a primeira parte do documentário, também propiciava tal interação.¹²⁹

¹²⁷ Perspectiva sublinhada por GROppo, Luis Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e dos anos 80*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1996, p. 227.

¹²⁸ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1979, p. 91-92.

¹²⁹ Interação, esta, que já não se veria de forma tão patente nas tomadas feitas no Festival do Circo Voador. Passados os primeiros 15 minutos de vídeo, as performances exibidas já teriam sido filmadas nesse evento.

O culto aos ídolos do *rock* não é a tônica de *Punk Molotov* porque a dessacralização da produção artística está no cerne do documentário. A música é concebida, no bojo dessa produção audiovisual, como uma construção do indivíduo, e não como um dom inerente a este. João Carlos Rodrigues interpela os integrantes da banda acerca de suas escolhas estilísticas, e é esse percurso que lhe interessa: como esses jovens passaram a se interessar por *punk rock*? A experiência do faça-você-mesmo pressupõe uma experimentação que contraria as padronizações da música *mainstream*, muito embora não chegue a abalar a indústria fonográfica.¹³⁰ Os atores sociais que aparecem diante da câmera são desprovidos de aura ou “talento” nato, mas são apresentados como potenciais interventores. É interessante notar como a espontaneidade musical é sublinhada, sobretudo, a partir da fala do guitarrista Cesar Ninne, que afirma: “o *heavy metal* já é uma coisa mais passiva, já tem mais arranjo, é uma coisa mais estudada, e as letras não são grande coisa.” O que está em questão, aí, não é a técnica empregada no “fazer musical”, mas a ideia de transgressão embutida na rusticidade das composições e na causticidade das mensagens extravasadas.

Na perspectiva arquetípica do diretor, desde crianças que brincam descompromissadamente, e surgem em vários *frames* do documentário, a jovens *punks* que acompanham as apresentações da banda, todos seriam enfocados como sujeitos que poderiam se apropriar de um instrumento musical ou um livro anarquista e constituir sua linguagem transgressora.

A ânsia por liberdade formal, que espelha a temática antiautoritária das próprias letras musicais, é uma das características *anarcopunks* que poderia ser cotejada com o ideário de Theodor Adorno. Para o filósofo, a música deveria almejar a autonomia em relação às demandas do mercado radiofônico e seus consumidores. Sua perspectiva sobre a música direcionada aos ditames e critérios do entretenimento não poderia ser mais contundente:

Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se

¹³⁰ Como Luís Groppo assinala, “por não atingir o grande público juvenil-adolescente de classe média, o movimento punk foi obrigado a tentar formar mercados alternativos e independentes”. *Op. Cit.*, p.179.

instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências.¹³¹

Todavia, Adorno preconizava uma estética musical que facultasse à obra uma liberdade criativa plenamente desinteressada. Ou seja, “mensagens” engajadas e motivações políticas não deveriam se constituir como significados a serem destacáveis da música.

Nesse sentido, o “fazer musical” subjacente a *Punk Molotov* se distancia das categorias adornianas porque assume, eminentemente, uma função para além da experimentação artística; o receptor/ouvinte deve ser persuadido. A música assumiria o *status* de forma de ação sob a lente de João Carlos Rodrigues. Essa perspectiva do diretor surgiria de forma enfática, em alto e bom som, no momento das entrevistas aos integrantes da banda:

As letras do Coquetel Molotov são as letras, eu acho, mais políticas de todos os conjuntos musicais que tem atualmente no Rio de Janeiro, e talvez até no Brasil inteiro. Eu queria que você [Tatu, o vocalista] falasse como começou esse seu interesse pela política e pela música também, e como você uniu as duas coisas.

Na medida em que a finalidade social da música é apregoada, o documentário se alinha a um pensamento estético anarquista. E a própria construção formal do vídeo, com sua argumentação fragmentária, que associa imagens de autoridades (como a polícia e o presidente norte-americano Ronald Reagan) às músicas combativas, se traduz em uma espécie de manifesto antidogmático. Segundo esse ideário, a dissociação entre arte e vida cotidiana deveria ser combatida em prol do comprometimento da forma/conteúdo. As canções de três acordes seriam concebidas como antiarte¹³², direcionadas não à contemplação esteticista e sim à proposição. O espectador é chamado à adoção de um posicionamento em *Punk Molotov*: ser signatário de um estilo superficial ou, por outro lado, experimentar a crítica às representações vigentes.

A arte engajada já fora preconizada pelo anarquista Piotr Kropotkin entre 1880 e 1882, muito antes da emergência de performances contraculturais que elegeriam um

¹³¹ ADORNO, Theodor. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 67.

¹³² HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.

papel contra-hegemônico para a produção artística. Em seu libelo dirigido aos artistas, o autor assevera:

Não podereis mais continuar neutro; vireis juntar-vos aos oprimidos, porque sabeis que o belo, o sublime, a vida, enfim, estão ao lado daqueles que lutam pela luz, pela humanidade, pela justiça! A arte sem ideia revolucionária só pode degenerar.¹³³

Tal linha de pensamento parece endossada por João Carlos Rodrigues de maneira intuitiva: o diretor não expressa, especificamente, repúdio à arte desengajada, porém associa a radicalidade política dos anarquistas a uma forma de expressão igualmente combativa. Não à toa, ele direcionaria a entrevista ao ponto da violência:

Os *punks*, em geral, são anarquistas, e os anarquistas são considerados os mais violentos de todos os radicais políticos. Você acha que, por exemplo, a música dos anarquistas não deveria ser violenta também?

O contexto em que essa pergunta foi elaborada e dirigida a Tatu destoa de uma imagem agressiva atrelada aos *anarcopunks*. Afinal, distante das casas de show, o espaço onde se realizam as entrevistas aos integrantes da banda é o do cotidiano, da rotina no Méier. E essa aparente incongruência incita a uma reflexão: se um sujeito anarquista aos moldes do século XIX, com seu posicionamento radical, já não parece ser mais compatível com a contemporaneidade, que importância passariam a assumir as pequenas subversões na forma/conteúdo engendradas pelas subjetividades? Em outras palavras, que papel a música ocuparia nas tentativas de singularização que ocorreriam às margens do Estado?

Música: uma forma de ação direta?

Félix Guattari reconheceria no “fazer musical” uma forma de desautomatizar percepções. Ver-se-á mais adiante que as rupturas em relação a ritmos de vida

¹³³ KROPOTKIN, Piotr. *Palavras de um Revoltado*. São Paulo: Imaginário: Ícone, 2005, p. 61-62.

hegemônicos seriam algo fulcral em sua teoria, constituindo-se como uma intervenção microscópica no âmbito das significações impostas ao sujeito. Para ele:

Há uma espécie de resistência social que deve se opor aos modos dominantes de temporalização. Isso vai desde a recusa de um certo ritmo nos processos de trabalho assalariado, até o fato de certos grupos entenderem que sua relação com o tempo deve ser produzida por eles mesmos – como na música e na dança.¹³⁴

Pós-estruturalista e psicanalista, o autor se coaduna a uma corrente de pensamento que desconstrói o modelo do sujeito apriorístico. Se as subjetividades não se constituem como essências, torna-se impossível descurar das múltiplas instâncias que as produzem; logo, a interação do sujeito na cena musical também compõe esse processo de formação. Se tal processo conduzirá, ou não, a uma singularização da subjetividade – que culminaria com um rompimento dos imperativos midiáticos, por exemplo – não está em questão aqui. Para o autor, haveria um “devir”, isto é, uma possibilidade de desvio, uma vez que o sujeito seria um perpétuo “tornar-se”. E é justamente esse movimento de tentar engendrar a perspectiva “outra” que subjaz à construção subjetiva em *Punk Molotov*. A (anti-) música *punk* é tida como interferência na sonoridade, como instrumento de agitação. O descentramento do sujeito, concebido por Guattari, corresponde a essa recusa do determinismo de grandes estruturas, denominadas vaga e genericamente de “sistema” pelos atores sociais do documentário.

Simon Frith observaria que “nossa experiência de música – tanto de produção musical quanto de ouvinte – é melhor entendida como uma experiência do sujeito em processo”.¹³⁵ Ou seja, o exercício estético consubstancia-se como invenção de subjetividades e não como produto de identidades já consolidadas. No caso brasileiro, os jovens da década de 80 se viram diante do rompimento da cadência das grandes narrativas político-ideológicas, embora o Partido dos Trabalhadores tenha emergido nessa conjuntura como pretensa alternativa. Concomitantemente, era o alvorecer das possibilidades de manifestação política microscópicas. E as pautas imediatistas começaram a pulular. Para Tatu, o “fazer musical” ocorria porque suas reivindicações individuais não eram ouvidas. Segundo a contestação pontual do vocalista,

¹³⁴ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 56.

¹³⁵ FRITH, Simon. “Music and Identity”. In: DU GAY, Paul; HALL, Stuart. (Orgs.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996, p. 109.

Você trabalha e você não recebe aquilo que você merece. Você tem que usar suas roupas bem velhas porque não tem dinheiro para comprar outras. Às vezes você tem dinheiro para comprar outra roupa, mas não tem dinheiro para comprar sua passagem, diariamente, para ir para o trabalho.

Esse pequeno vetor de inconformismo não alcançaria representatividade estrutural. Não obstante, de acordo com a categorização de Guattari, as chamadas “revoluções moleculares” poderiam ocorrer em diversos níveis:

As rádios livres, a contestação do sistema de representação política, o questionamento da vida cotidiana, as reações de recusa ao trabalho em sua forma atual, são vírus contaminando o corpo social em sua relação com o consumo, com a produção, com o lazer, com os meios de comunicação, com a cultura, e por aí afora. São revoluções moleculares criando mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais.¹³⁶

De fato, o diretor de *Punk Molotov* elege a banda como propagadora desses vírus: as expressões daqueles jovens significariam, para ele, uma recusa a modelos de sujeito pré-forgados por instâncias que não representariam suas demandas locais. De um modo hiperbólico, “usar coquetel molotov” também significaria comunicar as fissuras obnubiladas, ou esquecidas no recôndito do bairro do Méier, de uma imagem social estratificada e territorializada, criada pela macropolítica, pela indústria fonográfica, pela Rede Globo de televisão etc.

O exemplo de “revolução molecular” empregado por Guattari permite um cotejo com o modelo de resistência ideado por João Carlos Rodrigues em torno da banda Coquetel Molotov. Tratar-se-ia da invenção de uma rádio livre na França, fenômeno experimentado a partir de 1977. A intervenção teria operado, por meio da ilegalidade, uma nova emissão de informações, atrelada a elementos sindicais. Os ouvintes se tornariam, também, produtores, tornando-se agentes que rompem com o monopólio midiático. Essa experiência teria, pois, subvertido a própria relação com o tempo: a programação poderia ter duração livre, independente dos índices de audiência. O autor afirmaria, nesse sentido, que:

¹³⁶ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 55.

Para compreender a proliferação de tal fenômeno é preciso situá-lo exatamente como uma intervenção em nível do registro do inconsciente social, do modo de semiotização coletiva, em sua relação com o interlocutor - mídia, com a fala, com a informação, etc. [...] O que interessa é: qual foi o ponto de ruptura que funcionou de modo processual? É um pouco como a pedrinha minúscula que provoca no para-brisa um impacto microscópico, o qual, no entanto, vai fazer com que o conjunto do vidro arrebente.¹³⁷

Guattari trabalha no âmbito das representações conscientes e inconscientes, das produções de sentido que permeiam o imaginário coletivo. Pequenas intervenções criativas poderiam criar mutações nos modelos previstos pela sociedade. Nesse viés, assim como a transmissão radiofônica alternativa, a experimentação musical também poderia significar uma possibilidade de desestabilização do ritmo palatável aos ouvidos acostumados à melodia convencionalmente estruturada.

A teoria e o exemplo supracitados ajudam a escancarar o tênue limiar entre uma promessa de singularização e a reprodução de subjetividades massificadas que se verifica em *Punk Molotov*. Trata-se de um conflito que norteia o documentário: como adotar o ideário *anarcopunk* sem recair em um individualismo marcado pelo consumo? É possível engendrar uma subjetividade que rompa com os modelos de rebeldia vendidos pela indústria cultural? A tentativa de se desenredar das estruturas de poder seria vista como “tarefa” primordial dos discursos presentes nas letras musicais. João Carlos Rodrigues exalta os chamamentos explícitos à singularização. Não à toa, as canções veiculadas são executadas na íntegra, sem interferência de outras músicas *punks*. É esse o chamariz da Coquetel Molotov: a apropriação político-ideológica da música como arma incendiária.

O fazer musical como arauto

A produção letrista do vocalista Tatu foi concebida por João Carlos Rodrigues tal como uma transmissão da rádio autônoma apontada por Guattari. Sob um prisma

¹³⁷ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 310.

idealista e, talvez, ingênuo, o diretor apresenta a banda como uma espécie de baluarte contra o “modismo”, isto é, contra as reproduções de estilos e falas filtrados pela mídia e instâncias mercadológicas. Uma autonomia completa, todavia, seria ilusória.¹³⁸

O que se torna patente nas próprias canções selecionadas em *Punk Molotov* é a tensão constante entre alienação e a ânsia pela desmistificação das ideologias institucionais. As letras contêm imperativos que corroboram a premissa do sujeito que toma a palavra para si, contestando a representatividade e delegação. Em conjunção com os arranjos distorcidos e ásperos, elas assumem tom de urgência.

“Ódio às TV’s”¹³⁹, que é a música mais famosa da banda e a primeira a ser tocada no documentário, destaca a manipulação midiática do espectador como um dos aspectos mais deletérios da submissão do sujeito às estruturas dominantes. E, ao vociferar que a televisão estaria “fazendo audiência com a sua demência”, a canção imputa ao indivíduo a responsabilidade pelo rompimento de sua submissão. O ódio não seria dirigido somente ao veículo que “vende mentiras”, mas também àquele que “crê na TV como comunicação”. Ou seja, se expressa aí a relação de alteridade que marca toda a produção audiovisual: à geração formada pela cultura televisiva de massa que se consolidou no período ditatorial, opõem-se os atores sociais que nunca foram representados por essa mídia.

Punk Molotov é entrecortado por “tomadas de palavra” que se ancoram na música como suporte possível para a prefiguração do novo. É assim que o diagnóstico dos problemas sociais se imbrica à heterotopia subjetiva. Ou seja, o “fazer musical” é concebido como intervenção e “devir”. A conclamação surge com veemência:

¹³⁸Faz-se conveniente sublinhar a observação de Tzvetan Todorov sobre os limites da liberdade de discurso: “Acreditamos tomar sozinhos nossas decisões; mas se todas as grandes mídias, desde a manhã até a noite e dia após dia, nos enviam a mesma mensagem, a margem de liberdade de que dispomos para formar nossas opiniões fica muito restrita. Nossos imperativos de ação se baseiam nas informações que temos sobre o mundo: ora, tais informações, supondo que não sejam falsas, foram selecionadas, triadas, agrupadas, construídas em mensagens verbais ou visuais para conduzir-nos a tal decisão em vez de outra”. In: TODOROV, Tzvetan. *Os inimigos íntimos da democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 143.

¹³⁹ “Odeio TV, odeio você, pare de ser idiota (refrão)/ Novelas na TV alienando você/ com propostas idiotas/ te induzindo a crer/ na falsidade burguesa/ do sistema enlatado/que a cada dia é mais viciado/ Pobre imbecil é você/ que crê na TV/ como comunicação/dos dias atuais”.

Inferno

É assim na terra
Como no inferno
Homens maltratados
Sempre subalternos
Eles te ordenam
E tu obedeces

Em qualquer regime
Só querem te mandar
Somente nos unindo
Vamos agitar

Queremos ter agora
Liberdade pra falar
Basta de insultos
E submissão
Chegou a nossa hora
Está em nossas mãos

A revolução
Está em nossas mãos!

“A revolução está em nossas mãos!” Tal verso, extraído da canção *Inferno*, ilustra com maestria a fulcralidade que o sujeito e a ação individual ocupariam nas representações subjacentes a *Punk Molotov*. O refrão, cantado com furor, acompanha o alçar de braços do vocalista, que indicaria a disposição para a luta. Após apresentar ao espectador a microsociabilidade dos jovens na pista de *skate*, o diretor exibiria a performance desta canção, delineando o ideário da autoafirmação que ocorreria a partir da escolha de um esporte de estilo livre. E tal manifesto em função da não-obediência também se anteporia à introdução da temática do anarquismo no enredo. A letra é categórica ao rechaçar todas as formas de governo verticalizadas e antecipar uma “revolução”: esta começaria no presente, a partir da união dos sujeitos. Imagens de um muro alvejado por tiros surgem no vídeo, intercaladas em meio à apresentação da

música. No final dela, surgem balas e coquetéis molotov espalhados pelo chão: a estética da violência é a aposta para o vislumbre do futuro.

É interessante notar que, enquanto *Ódio às TV's* denuncia o idiotismo do indivíduo, centrado em uma subjetividade forjada pelo poder midiático, *Inferno* propõe uma agregação de vozes. Isso reforça uma ideia-chave do projeto *anarcopunk*: a ação individual não deveria ter como corolário o individualismo. O indivíduo cuja subjetivação não aspira à singularidade, permanecendo tributário dos padrões que o atomizam, seria justamente o arquétipo de *neo-careta* combatido pelo diretor.

O documentário não concebe a reunião da banda somente como um agrupamento de jovens, tendo como horizonte a formação desses sujeitos em uma coletividade: um integrante ensina o outro a tocar um instrumento, os mais jovens aprendem sobre anarquismo através de empréstimos de livros, etc. É possível pensar que o modelo forjado evoca, indiretamente, o conceito de indivíduo construído por Emma Goldman (1869-1940). Para a anarquista,

O indivíduo é a verdadeira realidade da vida, um universo em si. Ele não existe em função do Estado, ou dessa abstração denominada 'sociedade' ou 'nação', que não é senão um ajuntamento de indivíduos. [...] O pensamento humano sempre foi falseado pelas tradições, pelos costumes, pela educação esmagadora e iníqua, dispensada para servir os interesses daqueles que detêm o poder e gozam de privilégios.¹⁴⁰

Ou seja, as instituições não seriam essências, mas instâncias artificiais feitas e desfeitas pelos sujeitos. Logo, a transcendentalidade destas sobre os indivíduos não poderia ser admitida. A ideia de um “falseamento” do pensamento humano devido às mediações institucionais é uma constante no repertório selecionado em *Punk Molotov*. Os imperativos bradados pelo vocal teriam como função uma espécie de desnaturalização de códigos já tidos como essências e não mais como construções culturais. Talvez a categoria de “semiotização coletiva”¹⁴¹, cunhada por Guattari, contribua para a tradução desse fenômeno: na medida em que o registro de certas imagens dominantes se fixa no inconsciente social, a música poderia ser concebida como disruptora dessas ressonâncias naturalizadas. Trazendo novos significados, as

¹⁴⁰ GOLDMAN, Emma. *O Indivíduo, a sociedade e o Estado, e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2007, p.31.

¹⁴¹ Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

canções poderiam interferir nas chaves de representação que se constroem nas relações intersubjetivas.

Corroborando a noção de indivíduo que não é determinado pelas estruturas, as letras do repertório criticam o fetichismo das noções abstratas que exercem domínio sobre o imaginário subjetivo. Em *Capitalismo Religioso*, a transformação da exploração capitalista em uma entidade autogerada é a questão subjacente. Concomitantemente, a denúncia se volta às instituições religiosas que exploram seus fiéis, convertendo a crença na redenção em uma espécie de mercadoria:

Capitalismo Religioso

Religião só serve pra te alienar
Caído de joelhos
Submisso a Deus
Eles ditam regras em suas orações
Com seus mandamentos se enchem de razões

É mentira
Falsos deuses
Das religiões

Clame por perdão por seu sofrimento
Ofereça sua alma como pagamento
Capitalismo religioso
Em procissão
De exploradores

É mentira
Falsos deuses
Das religiões

Clame por perdão por seu sofrimento
Ofereça sua alma como pagamento
Capitalismo religioso
Em procissão
De exploradores

A conjugação, em uma só expressão, do regime capitalista com a religião – esta última concebida de forma generalizante – acaba por eleger toda e qualquer forma de autoridade como alvo de combate. Janice Caiafa já teria observado que, segundo a perspectiva da Coquetel Molotov,

O sistema é tudo aquilo que produz sofrimento com suas mentiras e enganos. Recobre uma extensão que quase inclui o planeta. E é no vago dessa noção que paradoxalmente o alvo da ira dos *punks* se delineia e se expressa num desejo incendiário que aponta para o uso deste tipo de signo.¹⁴²

Os “*falsos deuses*”, aos quais alude a letra, seriam concebidos pelo documentário como o espectro que obsta a expressão autônoma das subjetividades. A canção assume um tom irônico e cínico pela forma como é cantada: o indivíduo que “oferece sua alma como pagamento” é provocado. Esse desafio à sacralidade de símbolos hegemônicos constitui a postura do próprio documentarista, que surge diante da câmera exibindo um gesto obscuro ao espectador.

“Esqueça a fantasia e caia na verdade!” Tal elocução, que surge logo no início de *Punk Molotov*, destaca uma pretensão de desvelar o que a televisão e os dogmas obnubilam. Na canção *Violência Urbana*, o escancarar da violência surge com uma menção ao ditador João Figueiredo (o então presidente da época), que é acusado de omissão. Em uma conjuntura de atentados a bomba encetados por militares em igrejas, editoras, bancas de jornais, a resposta à violência através de signos violentos pulula. Embora a censura ainda vigorasse, João Carlos Rodrigues associou a canção *Violência Urbana* à opressão policial e militar. Inserindo *frames* de operações policiais no entre meio da performance musical, o diretor explicita *quem* seriam os “outros” que a letra da canção deixa subentendida através do sujeito oculto “querem”.

Violência Urbana

Com a violência que impera nas calçadas

Com a covardia que assalta nossas ruas

¹⁴² CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 83.

Quem vai matar?
Quem vai morrer?
Quem vai chorar?
Quem vai sofrer?

Sangue nas calçadas, corpos mutilados
A culpa é do Figueiredo que vê e não faz nada
Querem dinheiro, querem matança
Enchem seus bolsos com sua ganância

O “fazer musical” que se insurge contra as imagens hegemônicas seria o mesmo que se voltaria contra as aparências da modernidade. Ainda no jogo de construções de alteridade, a canção *Metrópole* opõe “mansões” a “sarjetas”, “palácios” a “favelas”, reiterando também a ideia da “falsidade” que revestiria essa relação iníqua:

Metrópole

São becos, mansões, palácios ou sarjetas,
Favelas, edifícios, achados ou esgotos
Essa é a metrópole, tão fria e egoísta
Essa é a metrópole, tão falsa e poderosa
Faltam perspectivas, falta união
Existe mais medo, gerando a covardia
Essa é a metrópole! (3 x)

A repetição insistente do refrão, concomitantemente à exibição de cenas de enchentes na periferia, sugere a ideia de um espaço que, não obstante constitua uma metrópole símbolo do “progresso”, oprime e torna impotentes os sujeitos que nela habitam. E a reiteração de características como frieza, egoísmo, covardia e desunião, que surgem na tessitura do documentário, integra uma crítica ao que Henri Lefebvre chamaria de “cotidianidade” da modernidade. Ou seja, na medida em que a ideologia da tecnicidade isolaria os indivíduos, convertendo-os em autômatos, a ideologia da liberdade manteria uma aparência que mascararia as mediações que se interpõem entre estes. Para o autor, “a alienação tende para uma totalidade e se torna tão poderosa que

apaga os traços (a consciência) da alienação”.¹⁴³ Contudo, tanto a perspectiva de Lefebvre quanto a de João Carlos Rodrigues não redundam em um fatalismo: enquanto o primeiro defende a superação do cotidiano por meio da apropriação do espaço e do rompimento dessa rotinização através de uma “festa reencontrada”¹⁴⁴, o segundo prefigura um cenário novo a partir da aposta nas gerações mais novas. Não à toa, o término da apresentação dessa canção seria marcado por uma imagem em que crianças tomam o espaço cênico. Em meio a um cenário de condições excludentes, com uma caçamba de lixo ao fundo, é essa utopia personificada em futuros e potenciais agentes sociais transgressores que *Punk Molotov* apregoa.

Nesse sentido, a revolta do sujeito também se dirigiria a uma exploração econômica que transcenderia o cotidiano imediato, localizando-se em uma escala global. Como se observará na escolha da canção subsequente, o estado de emergência *anarcopunk* apresentado pelo diretor se posiciona até mesmo contra a construção de usinas nucleares por meio da importação de tecnologia estrangeira. Uma das falas do vocalista Tatu, segundo a qual “a qualquer momento alguém pode apertar um botão e acabar com todos nós”¹⁴⁵, sintetiza a angústia diante do conflito entre sujeito anódino e aparato burocrático-estatal. A identidade se amplifica: não é mais o carioca da zona norte que fala, mas o “brasileiro operário”:

Algum demente diz que é supérfluo
aquilo tudo que consumimos
Eles querem me ver comer
o pão que o Diabo amassou

Olha as usinas nucleares
importando tecnologia
diretamente no Nordeste
com o povo seco e faminto

Não há dinheiro, não há verbas
mas há impostos e decretos

¹⁴³ LEFEBVRE, Henri. *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo: Ática, 1991, p. 104.

¹⁴⁴ A noção de “festa reencontrada” sugere uma passagem do cotidiano à festa, o que supõe uma crítica à ideologia produtivista e ao racionalismo econômico. *Op.cit.*, p. 216.

¹⁴⁵ Tal fala não se encontra no documentário, mas foi registrada pela pesquisadora Janice Caiafa. In: CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 83.

para achatar nossos salários,
enriquecer os ordinários

Temos as bocas amordaçadas,
os pensamentos acorrentados
As ações se perdem no ar,
nossos direitos são violados

Brasileiro operário, enganado, violentado
explorado no trabalho, sacrificado, manipulado

Na canção supracitada, o abismo social é situado em condições materiais iníquas: a exploração do trabalho seria escorchante, ainda mais em um contexto de crise inflacionária e dívidas externas galopantes. A desindexação dos salários claramente afetava a população, que via seu poder de consumo decrescer. A crítica corrosiva é dirigida, aqui, não à violência simbólica dos dogmas, nem à violência policial, mas à violência de uma racionalidade governamental que tolhe a autonomia do sujeito para obedecer à manutenção do poder estatal – no caso, ditatorial. Quando a letra se vale da metáfora “pensamentos acorrentados”, faz alusão a uma cooptação da consciência por essa racionalidade, a qual ilharia o sujeito em seu individualismo. O sujeito, então, não seria mais ele mesmo, mas o indivíduo “explorado, sacrificado, manipulado”.

O desenvolvimento de uma consciência da exclusão por parte do sujeito está no cerne da ideia de “vídeo-tapa”. A música que o documentário mobiliza teria, pois, uma função agitadora. Reivindica-se uma capacidade dessas canções de prefigurar um horizonte para além do contexto vigente. Se, como sugere Ernst Bloch, a obra musical é a “arte da pré-aparência”, dando azo a um movimento imprevisto ou que ainda está “fermentando”¹⁴⁶, é possível conceber o repertório selecionado em *Punk Molotov* não só como um protesto mas também como uma inquietação acerca do porvir.

A escatologia sempre foi um problema patente no imaginário *punk*, trazendo desde o visual sombrio empregado por seus integrantes as marcas de um “fim do mundo”. Mas, embora apresente um panorama nacional e global negativo, o modo como *Punk Molotov* evoca esse tema destoa em certa medida de uma perspectiva

¹⁴⁶ BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, vol. 3, p. 153.

catastrofista. A canção que finaliza o documentário representa uma distopia, mas também não deixa de abrir ensejo ao imponderável: *Uma certa manhã em 1999* antecipa em 15 anos a história da humanidade, traçando um cenário tão opressivo quanto o do presente ditatorial:

Uma certa manhã em 1999

E os tais deuses astronautas
falsamente voltarão
pra começar tudo de novo,
pra formar a nova nação.

Mas será o mesmo sistema
pela força da repressão
Não facultaremos pensamentos,
nem tampouco opinião

Numa certa manhã em 1999 (2x)

Nossos corpos pagam o preço
dos conflitos nucleares

A reiteração de um “mesmo sistema” reforça a negatividade de um presentismo que atemoriza tanto quanto uma possível hecatombe nuclear. Novamente, a expressão das subjetividades – sufocada pelo regime – surge na pauta do repertório. E o próprio ritmo lento e melancólico da composição confere o tom de uma negação do “mesmo”.

Mas a constatação pessimista não encerra as possibilidades, porque rompe com o automatismo da ideia teleológica de progresso; a expressão da autodestruição da humanidade deveria incitar à ação. Não por acaso, Tatu afirmaria ao final da apresentação: “Já que nós estamos tão longe, vamos ficar no presente: 1984.” Ou seja, o sujeito deveria transformar o próprio cotidiano. É um olhar otimista que João Carlos Rodrigues desfere ao encerrar o documentário com a exibição dessa canção acrescida de uma reticência: “Fim (?)”. O sinal de interrogação parece sinalizar a concepção que o diretor expressa em seu depoimento final: a de que a intervenção musical microscópica poderia influenciar a ruptura de padrões em âmbito musical e político.

Para Ernst Bloch, a música seria o meio estético ideal para expressar uma utopia, representando uma “teurgia subjetiva”¹⁴⁷ que conectaria o indivíduo a seus “afetos expectantes”. Mas seria pretensioso afirmar que *Punk Molotov* subscreve um projeto para o futuro. Seu diretor o inscreve em um devir: o fazer musical quer abalar o posicionamento prescrito e mimético dos sujeitos, formá-los para uma espécie de autogoverno do dia-a-dia através de experimentações de autoafirmação simples, no presente. Guattari afirmaria que a sociedade está

diante de uma escolha ética crucial: ou se objetiva, se reifica, se “cientificiza” a subjetividade ou, ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual.¹⁴⁸

Tal dilema parece estar na gênese, pois, da ideia de “violência musical” que se discutiu aqui: João Carlos Rodrigues coloca na figura do “neo-careta” essa reificação da subjetividade, à qual somente se poderia opor uma linguagem que fizesse irromper a polifonia em escala molecular. Tal modo de subjetivação não escaparia, posteriormente, à modelização dominante do mercado. Porém, a defesa da música como um processo estético de quebra do individualismo e ruptura da naturalização de uma rotina maquínica parece estar no cerne do ideário de *Punk Molotov*.

¹⁴⁷ Conceito que remete a um “trabalho divino”, sugerindo uma perspectiva utópica que surge no bojo do “princípio esperança” cunhado pelo autor. BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, vol. 3, p.153.

¹⁴⁸ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 24.

Capítulo 5 – O sujeito da pista: o *skate* concebido como prática libertária

Nos capítulos precedentes, buscou-se indagar como *Punk Molotov* representou os elementos visuais e a música *punk* como instrumentos de transgressão aliados à inspiração anarquista. Em seguida, o enfoque se deterá sobre a gestação deste que é considerado um *ethos*, um “estilo de vida”, que enfeixa choque estético, musical e a criação de uma amizade em torno da prática esportiva. Para Félix Guattari, o espaço e as temporalidades interferem na formação das subjetividades. E esse ponto será cotejado com o modelo de sujeito *anarcopunk* cuja origem é apontada, pelo documentário, na pista de Campo Grande. Qual seria a coesão propiciada pelo significado do *skate*, enquanto encontro de amigos e “faça-você-mesmo”, no âmbito desse ideário?

Representações em torno da pista de Campo Grande

Se a música constituiria uma espécie de *ethos* formativo do sujeito, superando o visual enquanto máscara de choque social, a sociabilidade engendrada pela prática do *skate* representaria a reunião inicial, a fagulha primeira a partir da qual o coquetel molotov seria aceso. A filmagem da banda na pista de Campo Grande, localizada na zona oeste do Rio de Janeiro, não constitui mero apêndice do documentário. A memória do movimento *punk* nessa cidade foi ancorada naquele espaço, onde o vocalista e ideólogo do conjunto musical, Tatu, treinava e disputava campeonatos. Este último, inclusive, teve seu nome eternizado em uma pista de Madureira, batizada em sua homenagem. Embora ocupe pouco tempo na duração do audiovisual, a parte que explica a relação da banda com o esporte é fulcral para a compreensão do *ethos* subjetivo que se constrói aí. Como se observou, o diretor envereda pela questão da formação: após perquirir como os jovens desenvolveram a conjugação entre música e experiência transgressora, focaliza não mais a banda falando sobre si mesma no bairro onde transita, mas executando suas manobras de *freestyle*. Lucio Flávio, baterista da Coquetel,

afirmaria: “na pista de *skate* começou tudo. O movimento *punk* começou em Campo Grande. Foi em 1979”. E as imagens que se sucedem são as de um faça-você-mesmo em forma de prática esportiva.

Antes de adquirirem um viés combativo, as experiências do sujeito são mostradas em sua autoafirmação. O domínio do *skate* talvez possa ser considerado tanto como um voltar do sujeito sobre si mesmo quanto como exercício de alteridade. O depoimento do integrante supracitado reforça a primeira ideia quando descreve o estilo dos frequentadores da pista:

Ou é um cara que ouve *punk* pra caralho e anda como ele quer, ou é um cara que pinta o cabelo, outro dia está moicano. Ou é um cara que anda no campeonato e não está nem aí para o público, bota uma cueca na cabeça, um bracelete e sai arrepiando, e ninguém entende nada.

A autoconstrução, do visual e do comportamento que chamam a atenção pela singularidade, coaduna-se com a modalidade estilo livre em que o esporte é praticado.¹⁴⁹ No meio urbano, em que o trânsito é condicionado pelos fins produtivos, a pista de *skate* assume uma conotação libertária; é associada ao prazer. Trata-se da ausência de regras na execução dos movimentos: a miríade de possibilidades de manobras abre ao sujeito vias de experimentação que fogem a modelos técnicos, profissionais, previstos por alguma instância externa a seu desejo. Concomitantemente, a rivalidade entre *skatistas* da “zona norte” e da “zona sul” – identidades construídas com base na disparidade regional e social – interferem no processo de subjetivação. Ocupar o espaço e imprimir a marca identitária também se torna importante. Segundo uma reportagem coeva, de 1981,

No início, a pista era dominada pelo pessoal da zona sul. Mas logo os iniciantes da zona norte adquiriram habilidade suficiente para disputar os primeiros campeonatos de *skate* locais. Começaram a pintar ciúmes e disputas acirradas entre as facções. O *punk* acirra ainda mais a disputa entre zona sul e zona norte. Os primeiros *punks* foram tachados de palhaços pelo pessoal da zona sul. Mas logo os *punks* conseguiram a hegemonia na

¹⁴⁹ Para o autor Giancarlo Machado, “a prática do *skate* se distingue dos tradicionais esportes coletivos -- os quais geralmente são relacionados à disciplina, treinamentos exaustivos, demasiada preparação técnica e tática, disputas agonísticas etc.” In: *De “carrinho” pela cidade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 16.

turma da zona norte, e a zona sul vai, pouco a pouco, deixando de frequentar a pista de Campo Grande.¹⁵⁰

Em contraposição ao *surf*, considerado como um esporte de elite pelos jovens do Méier, o *skate* – que ainda era tido como uma prática marginal e desprovida de recursos e patrocínio – passou a se imiscuir com a influência da música ouvida pelos *punks* paulistas e *punks* da Califórnia¹⁵¹. Em 1981, os praticantes ainda eram escassos, e o contato com as bandas começava a se intensificar a partir da troca de correspondências e fanzines. O espaço de prática do *skate* era o mesmo que facultava o encontro dos amigos e o compartilhamento das novidades na cena musical. A sonoridade rápida e rústica do *punk rock* agitava as manobras, que geralmente eram executadas ao som de gravadores levados por *skatistas*. Silvio Essinger traz um depoimento do baterista Lúcio Flávio que ilustra as primícias aludidas em *Punk Molotov*: “no início éramos *skatistas* que curtiam *punk rock*, mas, pouco a pouco, o pessoal foi enjoando do *skate*. Eu disse pro Tatu: vamos fazer logo uma banda.” Ou seja, para João Carlos Rodrigues estaria em questão a formação processual de uma identidade tripla e inextricável: a de sujeito *skatista*, *punk* e libertário.

De certa forma, o documentário – assim como a própria banda, que formulou um fanzine com suas intenções e anseios – urde um ideário que aglutina as formas de autoafirmação desses jovens. A ética que advém dessa tentativa de legitimação se fundamenta no espaço da pista como um dos elementos formadores da subjetividade; na rede de amigos que cultiva um comportamento derivado do estilo; e na ruptura do aproveitamento maquínico do tempo.

Signos de um espaço e a construção do sujeito

Punk Molotov se coloca contra a uniformização dos comportamentos subjetivos, interessando-se pela construção de posicionamentos singulares. Não por acaso, o diretor

¹⁵⁰ Revista Pipoca Moderna. (Recorte). Não foram encontradas informações sobre a edição.

¹⁵¹ Em que pese a história do *skate* como um “*surf* sobre rodas”, os atores sociais que participam do documentário associam os surfistas a uma elite da chamada “zona sul”. Em seu ideário, a distância em relação ao litoral os incitaria a adaptar o espaço local à prática de um esporte pouco usual naquela época.

sempre focalizaria os sujeitos em seus aspectos destoantes: o jovem do monólogo inicial tem seu destaque pelo discurso inflamado; os frequentadores da casa de shows *Dancy Méier* se diferenciam por seus trejeitos e acessórios; os integrantes da banda, por sua formação musical fragmentada e pautada pela experiência com os pares. Quando a câmera se detém, então, na expressão dos corpos através do *skate*, abre-se ensejo a uma subjetivação que se estabelece a partir da interação com a pista de Campo Grande. O contraste dessas imagens de autocontrole do sujeito nas manobras com as subsequentes cenas de exclusão social que seriam exibidas no decorrer do documentário ilustra a ênfase conferida na autoafirmação por meio da apropriação desse espaço.

Obviamente, não estava no escopo central de João Carlos Rodrigues explorar as conexões entre a pista de *skate* e a formação do sujeito *anarcopunk*. Todavia, ao creditar o início desse processo de formação libertária da banda ao esporte, o diretor sugere a concepção de que a atividade não seria somente uma espécie de “lazer”. Afinal, o que se coloca em jogo é a relação de alteridade em relação às próprias “autoridades” modernas que se antepõem à ocupação do espaço urbano: o aparelho burocrático que organiza e delimita o tempo do trabalho e estudo; o ranqueamento e profissionalização da prática esportiva; a elite proveniente da zona Sul, que dispunha de mais recursos para praticar o *skate* e o *surf* etc. E a introdução do ideário *punk*, do heterogêneo na pista, acaba por conferir a esse movimento de agregação juvenil um tipo de subjetivação que pouco tem a ver com uma concepção de diversão em horário livre. Ou seja, a clivagem cotidianidade/lazeres não seria concebida por esses atores sociais, uma vez que se desmentiria a ideologia de que o esporte ou a música seriam *hobbies* a serem apartados do restante da vida urbana.¹⁵²

O espaço tem uma interferência simbólica que não pode ser descurada quando se perscruta a construção de representações subjetivas. No plano teórico, autores já atentaram para a produção de sentido que a interação do sujeito com os componentes espaciais tem como corolário: tanto a anomia quanto a singularização das subjetividades podem ser fomentadas. Como Guattari observa, “quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo...”¹⁵³ No caso de *Punk Molotov*, o estilo livre do *skate*, facultado pela

¹⁵² Henri Lefebvre, ao propugnar o “direito à cidade”, rechaçaria o ato de apartar o lazer das demais atividades praticadas no espaço urbano. Vide: LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2011, p. 128.

¹⁵³ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 140.

pista ampla e de acesso público, a memória afetiva e representatividade identitária que o lugar carrega – sendo designado enquanto o “berço do movimento” –, todos esses fatores concorrem para endossar um modelo de sujeito específico.

O autor acima aludido também salientaria que “o alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais”¹⁵⁴, de modo que as experiências vivenciadas em seu âmbito também contribuiriam para a formação de novos sentidos de subjetivação. Nesse sentido, o documentário ambienta a formação de uma consciência por meio dessas percepções de transgressão que os integrantes da banda cultivaram em Campo Grande. Nesse trecho do audiovisual, em que a apresentação da pista de *skate* ocorre sem interferência explícita do diretor, observa-se em primeiro plano Lúcio Flávio afirmando “éramos os únicos caras *punks* que andavam de *skate*”. Essa assunção de uma imagem de pioneirismo permearia o imaginário daquele lugar até os dias atuais, imbricando a relação sujeito/espço a um estilo de vida alternativo. É como se a “estética da existência” estivesse subjacente, também, à execução dos movimentos aprendidos e testados na pista, e não só embutida no “fazer musical”. Para além da concretude da pista, a memória simbólica desta estaria imbricada ao signo de autoconstrução de um sujeito.

Esses processos de subjetivação, que tiveram franca influência do “*ser skatista*”, apresentam reverberações até os dias atuais. Isso, devido à memória que se forjou em torno da pista de Campo Grande. Segundo o discurso laudatório – elaborado em 2015 pelo jornalista Guto Jimenez –, que mostra bem a alteridade construída sobre essas relações sujeito-espço:

No Rio de Janeiro, duas realidades distintas [conviviam] numa mesma cidade. De um lado, a juventude dourada se tostava na Praia do Pepino, divertia-se com o ‘Chope e batatas fritas’ da Blitz e desfilava pelo Baixo Leblon com suas camisas floridas e jeans com lycra. Do outro lado da cidade, a pista de *skate* de Campo Grande era frequentada em sua maioria por jovens suburbanos vestidos de preto, que escutavam os *rocks* mais agressivos possíveis enquanto bebiam uma mistura de groselha e cachaça conhecida como “sangue do diabo”.¹⁵⁵

¹⁵⁴ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012, p.140.

¹⁵⁵ A propósito da reconfiguração e volta aos palcos da banda Coquetel Molotov em 2015, o jornalista e amigo do grupo escreveu o texto “Os pioneiros do *punk* carioca e do *skate punk* estão de volta!”. A íntegra pode ser acessada em: <http://www.coquetelmolotov.com/> Acesso em 03/02/2016.

As apropriações feitas por meio dos signos “zona sul” e “subúrbio” constituem territorializações de sentido. A oposição entre descontração e agressividade patente na descrição deixa claro que o espaço não é inócuo: para a formação do sujeito da pista de Campo Grande contribuiu a memória histórica que opôs a área industrial e menos abastada da cidade (zona norte) à região turística e símbolo da cidade maravilhosa (zona sul).

Os amigos e a resistência na pista

O baterista Lúcio Flávio explicaria a João Carlos Rodrigues as primícias da Coquetel Molotov a partir da convivência formada após um tempo nas rampas de Campo Grande: “esse pessoal, que já andava e já estava com a cabeça feita pelo que fez pelo esporte, formou a banda.” Essa ideia de “fermentação” de um comportamento, que culminaria na adoção de inspirações anarquistas, compõe a idealização do documentário. O vislumbre da prática do *skate* como uma “invenção de espaços e percursos”¹⁵⁶, movida pela não-abdicação da vontade, parece delinear uma concepção de formação do sujeito a partir das relações cotidianas. Este último se autorrepresentaria através do esporte, mas o “*ser skatista*”, em vez de suscitar o individualismo, facultaria a associação *anarcopunk*.

A experimentação dessa subjetividade é representada pelo diretor em *frames* de curta duração: simboliza-se a expressão “libertária” do *skate* tanto por meio dos enfoques da câmera sobre indivíduos que testam manobras, alcançam grandes alturas e caem repetidas vezes, quanto através do encontro espontâneo dos jovens na pista, que entram conversas animadas. A perspectiva otimista de *Punk Molotov* vai ao encontro de um veio teórico que vislumbra na associação inventiva, espontânea e horizontal de sujeitos que se automanobram um fenômeno que responde à uniformização engendrada pelo Estado Moderno.

¹⁵⁶ Expressão empregada pelo sociólogo Edson Passetti, no artigo “Foucault libertário: heterotopia, anarquismo e pirataria”. No texto, o autor traça as correlações entre a ideia de resistência desenvolvida por Foucault e os anarquismos contemporâneos, os quais se recusam a forjar um horizonte utópico. PASSETTI, Edson. “Foucault libertário – heterotopia, anarquismo e pirataria”. In: Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

Autores como Edson Passetti, tributários de Michel Foucault e das tendências libertárias, apontariam para tipos de organização em que a vontade do sujeito, em sua unicidade, prevaleceria em detrimento de uma formação universalizada, posta a serviço da sociedade vigente. O viés anarquista propugnaria que, como em uma associação de amigos, cada indivíduo inventasse sua própria existência e criasse uma rede sem interferência de elementos formativos impostos pelos pais, professores, Estado, chefes, etc. A atividade do sujeito sobre si mesmo propiciaria a quebra das mediações externas – como a da burocracia do trabalho – permitindo uma livre reunião.

Tal heterotopia, desenvolvida, por exemplo, na obra *Éticas dos Amigos: invenções libertárias da vida*¹⁵⁷, leva em conta a imanência dos exercícios subjetivos que tentam se subtrair aos condicionantes sociais/externos. Passetti aludiria às brincadeiras das crianças como exemplo de invenção em que os sujeitos não se anulam. A amizade libertária não ocorreria aos moldes das relações privadas, por meio da formação previsível de afinidades, mas sim através da coexistência de subjetividades em transformação, as quais expandiriam os gestos autônomos, intransferíveis, a uma esfera pública.

Obviamente, tal perspectiva libertária – que parte de uma releitura de autores estoicos e epicuristas da Antiguidade Clássica, bem como de anarquistas como Max Stirner¹⁵⁸, – não pode ser transposta automaticamente para o discurso em torno do grupo Coquetel Molotov. Mas é notável que João Carlos Rodrigues esboce um arquétipo de sujeito muito próximo àquele preconizado pelos estudiosos das práticas anarquistas da contemporaneidade. O ponto de encontro na pista de *skate* tem como partícipes indivíduos que buscam fazer do *skate* uma “obra” subjetiva, um *ethos* alternativo. Simbolicamente, o arquétipo institucional de indivíduo é colocado em xeque no âmbito daquela experiência esportiva.

Passetti considera as “associações” enquanto grupos que, embora não respondam a programas ou estruturas normativas, apresentam uma solidariedade tácita, pautada pela confiança na formação libertária de cada sujeito. Em *Punk Molotov*, o *punk* surge como esse sustentáculo da rede de amigos, que começam a ouvir a música de três

¹⁵⁷ PASSETTI, Edson. *Éticas dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Editora Imaginário, 2003.

¹⁵⁸ Max Stirner, conhecido pela obra *O único e sua propriedade* (1844), é associado à vertente anarquista que se convencionou designar “anarquismo individualista”. Tal viés propõe que o sujeito defenda a autonomia do “Eu” acima de qualquer sociabilidade. Abrir mão de si mesmo seria inconcebível para o autor, pois o indivíduo só poderia se associar se não cedesse sua liberdade a outrem.

acordes, a inventar um visual e a adotar um ideário. Lucio Flávio, baterista da banda, corroboraria tal posicionamento em relato concedido a Silvio Essinger: “se o sujeito chega, se interessa, quer informação, eu dou minhas coisas. Se ele sumir com meus discos, pode escrever que não é um *punk* de verdade.”¹⁵⁹

Mas esse acordo tácito não implicaria na invenção de regras que emulariam a estrutura da sociedade. Segundo afirma Passetti, “a associação é a dissolução da sociedade, que degenerou nossos pensamentos em ideias fixas”.¹⁶⁰ O anseio, expresso pelo vocalista Tatu, de se “libertar através de mim mesmo, sem depender de ninguém”, é um dos pilares dessa teoria libertária. A autoafirmação do sujeito não seria anulada com a associação porque este último a precederia; isto é, não haveria uma transcendência do grupo sobre o indivíduo. No documentário, por exemplo, não se verificam falas “em nome da banda”, mas discursos eminentemente subjetivos. Segundo esse arquétipo,

Os amigos fazem da amizade prazer na criação e na destruição, não fazem sociedade, mas miríades de associações que se relacionam com outras tantas quanto forem prazerosas e antropofágicas. Não há mestres nem discípulos, apenas amigos.¹⁶¹

Destaca-se, pois, a ênfase que os atores sociais contemporâneos têm conferido a associações cada vez menos institucionalizadas, muitas vezes efêmeras, performáticas, e que se baseiam na autorrepresentação do sujeito como fagulha inicial da resistência. Não entreveem uma militância política organizada, mas consideram que “não ceder é condição para a existência, e somente os que não abrem mão de si podem desestabilizar a sociedade e o Estado”.¹⁶² *Punk Molotov* também aposta nos amigos, em um cenário histórico em que a ânsia pelo fim da ditadura militar assomava no horizonte. Decerto, o encontro na pista não representava um abalo às estruturas de poder, mas a “elaboração de si” é o mote do audiovisual: o devir transgressor começa no indivíduo e em sua relação com os amigos, que não é só privada e baseada em afinidades. No microespaço público de Campo Grande, em que a relação também é de alteridade e confrontos

¹⁵⁹ ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 125.

¹⁶⁰ PASSETTI, Edson. *Éticas dos Amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Editora Imaginário, 2003, p. 263.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 276.

¹⁶² *Ibidem*, p. 219.

identitários com os *skatistas* da zona sul, a subjetividade se forma na invenção de existências díspares.

A autoafirmação que está em jogo erode as representações tradicionais de grupo identitário porque o “estar-junto” significa, na ótica dos envolvidos, a “afirmação de existências livres”¹⁶³ e não uma fraternidade ou irmandade. É o que Guattari denominaria de “grupo sujeito”, em contraposição a “grupo sujeitado”: um conjunto de pessoas que experimenta novas ações. Para este último autor, “só um grupo-sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades”.¹⁶⁴ Afinal, o que o documentário exalta é, justamente, o sujeito que experimenta o *skate* em sua completa potencialidade de expressão, na prática, por tentativa e erro.

Skate como exercício do tempo livre

As tomadas que *Punk Molotov* exhibe na pista de Campo Grande são breves, mas exibem uma atmosfera de fruição do tempo livre. Em um primeiro *frame*, observa-se uma pipa flanando no céu. Em seguida, o plano é aberto, mostrando-se o espaço e o aproveitamento deste por cada sujeito, que tem o seu momento para executar as manobras. Em franco antagonismo à lógica produtivista, racional-instrumental, *Punk Molotov* traz em seu subtexto a deflagração de um tempo livre, marginal às demandas da exploração capitalista. Trata-se de uma representação ideal, segundo a qual o sujeito pode operar um desvio em relação à cotidianidade através de práticas como o *skate freestyle* e a música no estilo faça-você-mesmo. Estas práticas são postas em relevo em contraposição ao tempo alienante representado pela audiência televisiva e pelo culto religioso. A apropriação subjetiva do tempo é propugnada através do registro dos jovens que inventam novas formas de reunião através dos shows, dos treinos de *skate*, da gravação de novas músicas.

Félix Guattari elencaria como caminhos para a construção de uma nova ecologia social – esta última entendida como reestruturação das relações humanas – a “utilização

¹⁶³ PASSETTI, Edson. *Éticas dos Amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Editora Imaginário, 2003, p. 12.

¹⁶⁴ GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977, p. 179.

do tempo liberado pelo maquinismo moderno”, pois “é apenas em um clima de liberdade e emulação que poderão ser experimentadas as vias novas do habitat e não através de leis e circulares tecnocráticas”.¹⁶⁵ Ou seja, os sujeitos só poderão se apropriar do espaço urbano, conseguindo estabelecer relações singulares entre os amigos, na medida em que dispuserem de tempo livre para tanto. A demanda por uma fruição do tempo sem óbices burocráticos, derivados da exploração do trabalho, é evidente na composição do ideário *anarcopunk*. E a prática informal do *skate* se coadunaria com tal reivindicação, sobretudo se se considera que, no caso do subúrbio do Rio de Janeiro, ele emerge em um espaço excludente, onde o tempo é ainda mais escasso e voltado para o trabalho. Em uma região historicamente atrelada ao desenvolvimento industrial, ferroviário e comercial, como o bairro do Méier, a exigência de produtividade se imiscui na rotina urbana. Nesse sentido, a pista de Campo Grande representa, no enredo do documentário, um desvio em relação a esse circuito do tempo condicionado pelo capital.

Quando *Punk Molotov* apregoa a independência do sujeito, não deixa de subentender uma ânsia de autonomia em relação ao relógio.¹⁶⁶ A alta velocidade da música e das manobras, que confere a tônica do audiovisual, assume um sentido inverso ao ritmo condicionado pela ideia de eficiência e utilitarismo – primado da modernidade. O historiador Nicolau Sevcenko constataria que a prática de esportes e sua disseminação no Brasil teria sua gênese atrelada ao recrudescimento da tecnologia de controle industrial. Para ele:

O objetivo disso tudo era tornar a vida social na cidade estável, predizível, produtiva e, acima de tudo, veloz. [...] Para tornarem-se velozes e adaptadas às modernas fontes de energia, as pessoas tinham de ser fisicamente condicionadas. Foi pra isso que os esportes modernos foram inventados.¹⁶⁷

¹⁶⁵ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 154.

¹⁶⁶ No fanzine coletivo *Semeando a Revolta: anarcopunk na América Latina*, há um trecho de um manifesto que expõe a visão antimoderna dos *anarcopunks*: “Prenderam nossas vidas em celas que tem agulhas, a escravidão do tempo, do relógio, destruiu nossas raízes, nossas formas de alimentação, de fazer nossas roupas, de nos divertir. Tiraram-nos nossas sementes e hoje as patenteiam sem que possamos sequer cultivar nossos alimentos. Sua civilização, seu progresso, só nos trouxe morte e destruição”. São Paulo: Imprensa Marginal, 2015, p.167.

¹⁶⁷ SEVCENKO, Nicolau. “Transformações da linguagem e o advento da cultura modernista no Brasil”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 6, nº 11, p.82.

Os enquadramentos do diretor, sempre atentos aos movimentos corporais dos atores sociais – seja do vocalista Tatu, no palco, seja do baterista Lúcio Flávio, no *skate* – contribuem para criar a asserção de um tempo controlado pelo próprio sujeito, que frui o presente. Na contracorrente de temporalidades perpassadas pela ideia do lazer como excrescência, João Carlos Rodrigues idealiza o tempo da criação. Da invenção de um visual excêntrico a uma ideologia própria, o enredo se estrutura a partir de cenas em que o sujeito surge engajado em seu “fazer estético”. O tempo enfatizado é o do “desejo”, o que permite traçar um paralelo com a análise de Guattari sobre os “modos de temporalização” que tolheriam as linhas de fuga do sujeito.

Para o autor supracitado, o indivíduo internalizaria uma perspectiva temporal que atenderia ao escopo da “ordem capitalística”. De acordo com suas palavras:

E todos esses sistemas de medida de equivalência de tempo, interiorizados, não são apenas um fato subjetivo, mas também um dado de base da formação da força coletiva de trabalho e da formação da força coletiva de controle social. [...] Hoje, todas as relações com o espaço, com o tempo e com o cosmos tendem a ser completamente mediadas pelos planos e ritmos impostos.¹⁶⁸

É significativo observar como esse controle social que atuaria por meio dos regimes temporais é descrito como um aparato de dominação que cria equivalentes utilitaristas. Mas poderia a prática do *skate* ser “contabilizada” a partir dessa apreensão mediada pelo capital? O receio de que as atividades cotidianas do sujeito resvalém pelo tênue limiar entre o tempo subjetivo e o tempo do controle social está nas entrelinhas de *Punk Molotov*. Para além dos condicionantes sociais, personificados, por exemplo, por figuras como o proprietário da boate *Dancy Méier* – o qual exercia um posicionamento de vigilância das atividades – a própria interiorização de significações do tempo capitalístico importava para aqueles atores sociais. As canções elencadas no documentário, ao se referirem a uma alienação coperpetrada pelo indivíduo, ratificam a ideia de que as relações com as instituições – implícita aí a relação desenvolvida com a temporalização hegemônica – dependeriam também do modo como o sujeito encara os assujeitamentos naturalizados.

¹⁶⁸ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 53.

Guattari aloca a ênfase dos “modos de temporalização” no plano da “produção da subjetividade capitalística”. Para o autor,

Os afrontamentos sociais não são mais apenas de ordem econômica. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência.¹⁶⁹

O ideário formado em torno da prática do *skate*, ao se escorar na consideração do esporte como estilo de vida, se arroga como uma consciência que transcenderia um “passatempo” relegado ao presentismo, passando a representar um posicionamento libertário. O fato de a modalidade ter uma tradição *outsider*, que responderia ao espaço urbano e seu ritmo de constante repetição e exploração, reforça um sentido de autonomia frente à ocupação do tempo através dos empregos formais e do lazer apropriado pela indústria cultural. Em vez de ser visto como escapismo, o esporte é tido como engajamento.¹⁷⁰ O tempo do progresso, segundo essa perspectiva, poderia ser revisto através de práticas não deliberadas pelo capital.

O baterista Lucio Flávio sugere, em *Punk Molotov*, que o esporte “fez a cabeça” de quem o praticava, e que isso teria desencadeado a formação da banda. Tal depoimento incita a pensar na ideia de um potencial emancipatório que adviria do aproveitamento temporal autônomo. O filósofo István Mészáros, sob um viés marxiano, preconizaria que assegurar o tempo livre dos sujeitos seria o único modo de romper a subsunção à condição de “carcaça do tempo” que prevalece na modernidade. A repetição automatizada das ações no presente naturalizaria a concepção de que o futuro já teria se concretizado e, por conseguinte, vilipendiaria o tempo autônomo dos indivíduos como potencial exercício criativo do “novo”. Para o autor,

[...] o conceito de *tempo livre* é totalmente desprovido de sentido para o capital. Deve ser subvertido – e degradado – por sua conversão em “lazer” ocioso, com o objetivo de submetê-lo, exploradoramente, ao imperativo global da acumulação de capital.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷⁰ É interessante notar, nesse sentido, que o monólogo inicial do documentário aponta para uma representação de escapismo por parte da população da Zona Sul. Segundo a fala do *punk* Roger Ramos, “talvez a zona sul não seja culpada; são apenas uns alienados, que vivem de drogas e sexo.”

¹⁷¹ MÉSZÁROS, István. *O Desafio e o Fardo do Tempo Histórico: o socialismo no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2007. Grifos do autor., p. 44.

Segundo tal prisma, o tempo livre não seria acessório; seria uma condição *sine qua non* para que o caráter “radicalmente ilimitado da história” não fosse encoberto por uma ideologia determinista que apregoa que o presente representaria o alcance do último estágio de desenvolvimento pela sociedade do progresso.¹⁷² Ou seja, pensar alternativas para a sociedade atual só seria possível através da autônoma deliberação dos sujeitos autorrealizadores sobre seu cotidiano.

A canção “*Uma certa manhã em 1999*”, que encerra o documentário, vaticina justamente a necessidade de recriação da humanidade, constatando uma espécie de pós-apocalipse, um movimento no sentido de “começar tudo de novo”. A alternativa vislumbrada pelo sujeito *anarcopunk* seria a fruição do presente com vistas à preservação de uma possibilidade de futuro.

João Carlos Rodrigues explora a radicalidade do esporte, com repetições de enfoques sobre as quedas do *skate*. Janice Caiafa entrevistada nessa intensificação do tempo presente, que o documentário de certa forma endossa, uma tentativa de emitir o alerta de destruição prefigurado pela Guerra Fria e outros acontecimentos extremos. Para ela, “o que poderia levar ao imobilismo dá lugar a um hiperativismo: os *punks* não pregam o fim do mundo, apontam-no e usam a sua sombra até o limite de quase explodir.”¹⁷³ Ou seja, a fruição acelerada do momento, consubstanciada na prática do *skate* e na execução musical, também configuraria uma preocupação em relação ao porvir. Sob tal ótica, subverter o tempo instrumental por meio da valorização dos instantes representaria uma manifestação subjetiva contra as estruturas institucionais.

Punk Molotov sugere que a liberdade de alocação das temporalidades não deveria ser apanágio das leis ou do Estado, ancorando-se na premissa anarquista de que apenas o próprio sujeito poderia dispor seu tempo como lhe aprouvesse. Partindo do indivíduo e se dirigindo ao grupo, a iniciativa libertária deveria tentar retomar a autoridade delegada a abstrações, noção que se coaduna às letras propugnadas pela Coquetel Molotov. Segundo George Woodcock, “cada indivíduo deve forjar sua própria liberdade e reparti-la com seus companheiros”.¹⁷⁴ Para o mesmo autor,

¹⁷² *Ibidem*, p. 49

¹⁷³ CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 96.

¹⁷⁴ WOODCOCK, George. (Org.). *Os Grandes Escritos Anarquistas*. São Paulo: L&PM, 1998, p. 14.

agora são os movimentos do relógio que vão determinar o ritmo da vida do ser humano – os homens se tornaram escravos de uma ideia de tempo que eles mesmos criaram, e são dominados por esse temor, tal como aconteceu com Frankenstein.[...] A liberdade completa implica a libertação da ditadura das abstrações, tanto quanto a libertação do comando dos homens.¹⁷⁵

É interessante, portanto, constatar que João Carlos Rodrigues associa os praticantes do *skate* a um ideário anarquista contemporâneo cujo fulcro é a defesa de um estilo de vida sem prescrições. Tal adesão ideológica não deixa de sinalizar a consciência de uma saturação da representação racional-instrumental do tempo. Em sua análise sobre a modernidade, Henri Lefebvre criticaria o tolhimento da autonomia do sujeito nos seguintes termos:

*O homo sapiens, o homo faber, o homo ludens se transformam em homo quotidianus, e nisso perdem até sua qualidade de homo. Será o quotidianus ainda um homem? Ele é virtualmente um autômato. Para que reencontre a qualidade e as propriedades do ser humano, é preciso que supere o cotidiano, dentro do cotidiano, a partir da cotidianidade.*¹⁷⁶

Segundo tal perspectiva, nas próprias rachaduras do cotidiano poder-se-ia instaurar uma nova relação temporal.

João Carlos Rodrigues focaliza a pista de Campo Grande como o berço do sujeito *anarcopunk*. O *skate*, com sua espontaneidade e ludicidade agregadora, bem como seu potencial de autoafirmação do sujeito desejante, representaria o imediatismo, a imanência, a tentativa de descentralizar a vontade direcionada verticalmente pela sociedade. É sob esse viés libertário que João Carlos Rodrigues abriria ensejo à observação de um ideário anarquista na produção musical da banda.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 126.

¹⁷⁶ LEFEBVRE, Henri. *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo: Ática, 1991, p. 204.

Capítulo 6 – *Punk* e Anarquismo em um coquetel: o arquétipo de sujeito *anarcopunk*

No decorrer dos primeiros cinco capítulos, tentou-se observar como o documentário delineou um modelo de sujeito a partir de uma relação inextricável entre a estética *punk* – pautada na agressividade simbólica, na ideia do “faça-você-mesmo” – e um ideário que conjuga a noção de “ação direta” com intervenções microscópicas no cotidiano. Esse processo, gestado através das reuniões na pista de Campo Grande, teria legado uma concepção do anarquismo enquanto comportamento baseado na autonomia estética, discursiva e de associação. Segundo esse viés, tudo culminaria na formação de subjetividades capazes de reconhecer o poder como instância imiscuída na própria consciência temporal e espacial da cotidianidade. A síntese desse modelo de sujeito alternativo, que busca se singularizar através da apropriação de significados libertários, será interpretada com mais vagar a partir do referencial teórico de Félix Guattari.

Anarquismo e anarquia: uma tentativa de diferenciação

Entrelaçadas, a prática do *skate* e a inspiração anarquista surgiriam, respectivamente, em sequência no enredo de *Punk Molotov*. Contudo, João Carlos Rodrigues conferiria destaque especial ao bloco intitulado “Bakunin”, a peça-chave para a apresentação do ideário defendido no documentário. A partir desse ponto, o vídeo assumiria uma roupagem declaradamente politizada. É imprescindível lembrar que o audiovisual foi, explicitamente, dedicado aos anarquistas, de modo que a referência a um dos ícones do movimento no século XIX não surge despropositada. A apresentação musical que preludia e contextualiza a sequência tem como refrão o mote “a revolução está em nossas mãos”, retirando de um futuro transcendente a perspectiva de mudança social e colocando-a em um imediato presente.¹⁷⁷ A aposta no sujeito também se

¹⁷⁷ É interessante notar que os teóricos do anarquismo contemporâneo, tais como Edson Passetti, também conceberiam o anarquismo como instaurador de rupturas a curto prazo. Para o autor, este último seria “uma forma de pensar criticamente a sociedade, um governo de si

manifestaria na cena que evoca a espontaneidade das crianças, que pulam e gritam diante da câmera.

Figura 1- crianças do Méier

Tendo em vista que os teóricos anarquistas buscam resgatar o “pensar criança” e sua inventividade, parece haver coerência nessas tomadas da expressão infantil. A essas primícias seguir-se-iam as entrevistas aos integrantes da banda e simpatizantes, e o que se delinearía aí é a presença de um ideário anarquista não-sistematizado.

A descoberta desse anarquismo intuitivo é traçada pelas falas dos sujeitos, que expõem suas perspectivas mais sob um viés da experiência subjetiva do que propriamente da teoria. No contexto dos primeiros anos da década de 1980, as ideias anarquistas ainda germinavam, paulatinamente, em um circuito de publicações alternativas. E as republicações de obras dos anarquistas clássicos Bakunin, Proudhon, Malatesta e Kropotkin ainda não eram tão acessíveis a esses atores sociais que viviam os últimos anos da ditadura.¹⁷⁸ As redes de amizade é que propiciavam o primeiro contato com escritos do anarquismo clássico. O vocalista Tatu afirmaria que começou a se interessar pelo ideário através de um livro do Bakunin emprestado por um amigo, o que o incitaria a discernir entre “Anarquismo” e “anarquia”. Na entrevista, ele conta:

Eu comecei a ler, queria saber o que era Anarquismo, porque, pra mim, eu pensava que Anarquia fosse bagunça. Todo mundo fala: anarquia, quando você faz uma bagunzazinha “ah, já está de anarquia!”

pautado na liberdade dos indivíduos que dispensa a entidade estatal, associação”. In: PASSETTI, Edson. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 71.

¹⁷⁸ As obras que surgem no documentário, por meio da cena das crianças que simulam a leitura em uma espécie de protesto, não são os clássicos do século XIX, mas livros de autores que estudam a teoria anarquista. Decerto, foram emprestados pelo próprio diretor. Pelo que se pôde visualizar, tratar-se-ia de *Anarquistas e Comunistas no Brasil*, de John Foster Dulles, *The Black Flag of Anarchy*, de Corinne Jacker, e *Os Grandes Escritos Anarquistas*, de George Woodcock.

Efetivamente, o esboço do sujeito *anarcopunk* começaria na tentativa de estabelecer uma diferenciação semântica entre “anarquia” e “anarquismo”. Embora muitas vezes os termos sejam empregados indistintamente pelos próprios atores sociais, os sentidos subjacentes a estes não são intercambiáveis. Há uma tentativa de separar o anarquismo – enquanto movimento – do significado corrente atribuído à anarquia: o de caos e ausência de ordem ou regras. Uma das obras que mais circulavam entre aqueles jovens, *O que é anarquismo*, de Caio Túlio Costa, introduz o movimento por meio da definição grega de *anarchos*, que não corresponderia a uma desordem, e sim “ao princípio do não-governo, da não-autoridade”.¹⁷⁹

E o que se observa no documentário é a tentativa de explicar em que consistiria essa premissa da não-autoridade. Na canção que introduz o argumento central, entoa-se a ideia de que “em qualquer regime, só querem te mandar.” O ritmo intenso e a performance com punhos cerrados é quase como um grito de guerra em prol da “revolução”, que representaria a ruptura, pelo próprio sujeito, das autoridades que o submetem. Mas que tipo de ruptura seria essa? Como se verá mais adiante, *Punk Molotov* parece trazer em seu bojo os próprios limites de tal proposta, uma vez que a “revolução” se consubstanciaria, antes de tudo, em uma batalha de significações.

Ao associar assertivamente os *punks* aos anarquistas, afirmando que “os *punks*, em geral, são anarquistas, e os anarquistas são considerados os mais violentos de todos os radicais políticos”, João Carlos Rodrigues abre ensejo à ideia de uma ruptura associada à violência estética. A violência revolucionária é canalizada, aqui, para o âmbito musical, desconstruindo-se o estigma da violência caótica e gratuita comumente atribuído aos *punks*. Concomitantemente, surgiria uma autocrítica provinda de Satanésio¹⁸⁰, um dos integrantes do movimento, que afirmaria:

O lance, também, que eu quero dar um toque para os *punks*, é que o movimento *punk* está muito restrito ao movimento musical, e o movimento político dele está muito baixo, está fraco demais. A gente tem que nos revolucionar, batalhar pelo nosso ideal.

¹⁷⁹ COSTA, Caio Túlio. *O que é Anarquismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p.12. Grifos nossos.

¹⁸⁰ Márcio, cujo pseudônimo *punk* era Satanésio, foi um dos integrantes da banda *Black Future*, que também se destacou na cena do Rio de Janeiro.

Punk Molotov se alinha à tentativa de assumir uma postura que ultrapasse a questão identitária e incorpore um engajamento em projetos que, embora oriundos do próprio sujeito, estivessem em conexão com um escopo sociopolítico. A urgência de criticar a absorção das transgressões simbólicas pelo “sistema” resulta na tentativa de não reduzir as manifestações de desejo a expressões do “caos”. Para Guattari, esta é uma problemática que não pode ser obliterada. Conforme o autor defende,

A concepção dominante de ordem social implica uma definição de desejo (das formações coletivas de desejo) bastante nefasta: fluxo que terá de ser disciplinado, de modo que se possa instituir uma lei para estabelecer seu controle. Até as sofisticadas teorias estruturalistas desenvolvem a premissa de que se deve aceitar a castração simbólica, para que não só a sociedade seja possível, mas também a própria fala, o próprio sujeito. Penso que essa concepção do desejo corresponde, e muito bem, a uma determinada realidade: é o desejo tal como é construído, produzido pelo Capitalismo Mundial Integrado.¹⁸¹

Os atores sociais focalizados pelo vídeo são tidos como aqueles que expressam uma consciência anarquista a partir do dia-a-dia. Não à toa, seriam filmados, ao fundo das entrevistas, dois *punks* folheando um livro espontaneamente. João Carlos Rodrigues instrumentalizaria esse quadro para sustentar a defesa da ação direta como intervenção microscópica do sujeito, jovem, do subúrbio, em seu meio circundante. Indiretamente, o diretor subscreveria a teoria de Guattari, que considera as invenções subjetivas não só como ações subversivas do desejo, mas como criação de novas formas de semiotização da existência social. Ou seja, os desejos poderiam dar vazão a rupturas no modo como a individualidade é representada (e serializada) pelas máquinas dominantes.¹⁸²

As entrevistas conduzidas por João Carlos Rodrigues em *Punk Molotov* refletiriam o intento de esboçar uma formulação anarquista que evocasse a ação espontaneísta e antidogmática sem, contudo, relegar totalmente a fundamentação básica da ideologia criada no século XIX. Incitado pelo diretor, um jovem *punk* de 15 anos tentaria explicar a diferença entre a teoria marxista e a propugnada por Bakunin. A fala do adolescente Satanésio acabaria por corroborar a perspectiva do próprio criador do vídeo, que pretere capitalismo e socialismo em prol do anarquismo:

¹⁸¹ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 262.

¹⁸²Para Guattari, “O desejo é sempre o modo de produção de algo, o desejo é sempre o modo de construção de algo.” In: *ibidem*, p. 261.

É porque o Bakunin pregava o fim do Estado. Já o Marx, não, ele queria que existisse o Estado com as classes sociais todas iguais, mas existindo o Estado. Bakunin não queria isso. Ele queria que o Estado fosse terminado, que não existisse ninguém comandando você.

A ditadura do proletariado, a que provavelmente o jovem se refere, é vista como uma etapa que tolheria a autonomia do sujeito. A crítica ao socialismo de Estado se coaduna não só a uma descrença em relação à estratégia de utilização de uma plataforma estatal para a criação de um socialismo por etapas, mas também ao próprio contexto ditatorial do Brasil. O antiautoritarismo ensejado às margens do regime daria azo a pensamentos ácratas¹⁸³, que buscassem uma alternativa em relação aos regimes centralizadores. A afirmação “que não existisse ninguém comandando você” enfatiza o ideal de sujeito que se associa autonomamente, evocando, indiretamente, a ideia do governo de si. Adaptada ao presente, a premissa anarquista clássica da sociedade sem governo assumiria a faceta heterodoxa do “faça-você-mesmo”, a autogestão *punk*.

O que importa, para João Carlos Rodrigues, é a enunciação subjetiva da divergência. O caos e a tônica destrutiva que conotam o termo “anarquia” seriam apenas combustíveis detonadores de um discurso autonomista com vistas ao futuro em aberto. E, como se observou, a confluência dessa intencionalidade com o pensamento teórico de Guattari é notável. Os desejos moleculares, para este autor, não precisam de instâncias representativas oficiais para serem expressos e reconhecidos para além da individuação solipsista. Ou seja, as práticas emancipatórias também seriam fomentadas por produções de desejo dos grupos-sujeitos.¹⁸⁴ As manifestações de uma banda de *punk rock*, segundo esse viés que o diretor do vídeo também subscreve, não seriam mera “bagunça”, revelando-se como possíveis componentes de uma luta (micro-) política.

“Ação direta”: entre performance e engajamento

João Carlos Rodrigues consideraria *Punk Molotov* como a corporificação de uma “ação direta” de inspiração anarquista. O jogo de palavras entre “vídeo-tapa” e “videotape”, inscrito logo na abertura do documentário, ilustra a ideia de um protesto

¹⁸³ O termo “acracia” designa um sistema político que nega obediência a qualquer autoridade.

¹⁸⁴ Cf. GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

que funcionaria como um “tapa na cara” dos possíveis espectadores. Ou seja, a ideia aí subjacente é a do confronto político através de uma estética que não seja palatável, em um primeiro momento, a quem se depara com o vídeo. Isso seria necessário, segundo a lógica do diretor, para que o estilo não fosse encarado como objeto de consumo.

Figura 2- abertura do documentário

Contudo, não é possível descurar do fato de que o documento audiovisual é, eminentemente, uma representação subjetiva dessa concepção de intervenção libertária que busca o choque e a persuasão. Em outras palavras, é uma das leituras possíveis em torno das práticas anarquistas contemporâneas.

Em uma das imagens que o diretor intercala às entrevistas, surgiria a capa de um livro sobre o *Cine-Ojo*, teoria cunhada pelo soviético Dziga Vertov, que preconizava a utilização da câmera como um meio de captar o próprio olhar humano sobre as situações do cotidiano. A câmera deveria documentar a realidade, ser “um meio de fazer visível o invisível, claro o escuro, evidente o oculto, desnudo o disfarçado.”¹⁸⁵ Obviamente, porém, o documentário não deixa de ser uma montagem que segue um roteiro fílmico. E a já citada cena das crianças que se reúnem empunhando obras anarquistas é, decerto, paradigmática desse pendor subjetivo. Não somente pela representatividade da imagem, em si, como pelo acompanhamento sonoro que ela

Figura 3- crianças segurando obras sobre o anarquismo

¹⁸⁵ VERTOV, Dziga. Manifesto Nós: variantes do manifesto, 1919. Disponível em: <https://grupograv.files.wordpress.com/2007/11/textos-vertov.pdf> Acesso em 10 de maio de 2016

apresenta: uma marcha bélica ao fundo conferiria o tom de luta atribuído à formação do sujeito anarquista. O diretor inseriria tal cena após o depoimento de um jovem de 15 anos sobre a premissa anarquista da derrubada do Estado. Logo em seguida, a canção que denuncia o “capitalismo religioso” seria exibida. O arquétipo de resistência se desenharia através dessas referências à consciência desenvolvida desde tenra idade.

Há uma intencionalidade patente que subjaz ao registro da banda, uma vez que esta é vista como o grupo musical que tem as letras mais “políticas” de todo o país. Mas que tipo de engajamento o diretor tinha em vista quando afirmou isso? Certamente, a tática revolucionária dos anarquistas do século XIX, com sua agenda de boicotes, greves e sabotagens, não se coadunaria com o contexto em que *Punk Molotov* foi construído. A concepção de “ação direta” passaria a ganhar contornos mais amplos após maio de 68, incorporando facetas performáticas, pautadas por parâmetros estéticos. As lutas imediatas passariam a ter mais importância do que a revolução destinada ao futuro.¹⁸⁶

Como se observou, a experiência do fazer musical ocuparia um papel preponderante no documentário: o diretor exibiria as performances da banda na íntegra, preenchendo o maior espaço do documentário com as canções que denunciavam a alienação e a mistificação presente nos discursos institucionais. E são as palavras, instauradoras de um litígio, que escoram a frágil visualidade do movimento, passível de neutralização pelo “sistema”. Este último agruparia poderes tão difusos que se imiscuiriam no plano das subjetivações. É nesse âmbito que a montagem de *Punk Molotov* se propõe entrar, exibindo sujeitos que forjam significações “outras” para o próprio estilo de vida.

Se tal exercício audiovisual fosse lido na chave teórica de Guattari, seria possível entrever uma resistência ao que ele denominaria de “*sobrecodificação capitalista*” do desejo, uma vez que o documentário tenciona se esquivar das linguagens estatais, burocráticas, dos meios de comunicação de massa, que tendem a cooptar os discursos subjetivos.¹⁸⁷

A sugestão de uma remodelação do sujeito, que engendraria novos ideais e os manifestaria por meio de uma nova forma de viver, é expressa pelo modelo de “anti-neo-careta” defendido pelo diretor. Os elementos estéticos, como as vestimentas e

¹⁸⁶ “O pós-anarquismo é inovador precisamente porque combina o que é crucial na teoria anarquista com uma crítica pós-estruturalista/ analítico discursiva do essencialismo. O resultado é um projeto político aberto e antiautoritário para o futuro.” In: NEWMAN, Saul. “As políticas do pós-anarquismo”. In: Revista *Verve*. São Paulo, nº9, pp.30-50, 2006.

¹⁸⁷ GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular*. São Paulo: Brasiliense, 1977, p. 54-55.

acessórios, deveriam comunicar uma ideia, tornar visível o repúdio à representatividade do Estado, da Igreja, da mídia hegemônica. Sem o ideal de uma sociabilidade “outra”, que desse vazão à autonomia do sujeito, a performance se tornaria ilegítima. Nesse sentido é que estética e política assumiriam, inseparavelmente atreladas, um papel de intervenção na realidade conjuntural.

O que se torna significativo é enfatizar a “invenção de si” operada pelo próprio sujeito e partilhar coletivamente esse potencial de transgressão individual. Tornar comum a desobediência às representações hegemônicas por meio de uma antiarte responderia, por cotejo, à teoria de “partilha do sensível”, cunhada por Jacques Rancière. É como se os sujeitos pudessem enunciar e, simbolicamente, distribuir novos papéis sociais, redesenhar a ocupação dos espaços, tornar audíveis seus posicionamentos. Isso, porém, não implicaria em uma garantia de autonomia, pois:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.¹⁸⁸

O fato é que as intervenções subjetivas passaram a entrar em um escopo das lutas anarquistas. A construção de experiências estéticas, como a embutida no “fazer musical”, passou a ter um significado transgressor devido ao potencial de ruptura com o modelo de “individualismo do cidadão-consumidor-espectador”.¹⁸⁹ Não à toa, *Punk Molotov* seria construído sob forma de manifesto: para o diretor, que tinha o cineasta Jean-Luc Godard como inspiração, o audiovisual deveria registrar um pensamento em ação. Um *ethos* deveria ser coletivizado por meio da arte, segundo tal prisma.

Analogamente à cena em que os integrantes da banda surgem em um ensaio,

Figura 4- ensaio da Coquetel Molotov

¹⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 26.

¹⁸⁹ SILVA, Jorge E. *O Anarquismo Hoje*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006, p. 47.

o próprio documentário se mostra como uma tentativa ensaística de delinear um sujeito atento à difusão do poder por todas as fímbrias da vida cotidiana. A sequência que exhibe esse “fazer musical” é uma peça otimista na construção de *Punk Molotov*. A atuação conjunta dos sujeitos é colocada em primeiro plano, em oposição às autoridades, que surgem na canção ao fundo como a figuração do poder silenciador e atomizante: “eles querem mais...socos, murros, repressão! Eles querem mais...guerra, ódio, violência!”

O “sistema”, identificado como um poder onipresente e que tudo abrange, não estaria localizado apenas na figura do Estado. A obediência à autoridade partiria, em primeira instância, do próprio sujeito, de modo que este é frequentemente provocado e interpelado ao longo do audiovisual. A crítica à naturalização do assujeitamento surge não só nas canções exibidas ao longo do enredo, como também na postura propositiva de João Carlos Rodrigues. É como se, adotando uma perspectiva próxima àquela defendida por Étienne de La Boétie, o diretor criticasse a servidão voluntária e apontasse para um poder transcendente que se enraíza – através de inúmeras mediações – na realidade mais imediata dos indivíduos.¹⁹⁰

O referencial dos sujeitos que aparecem dançando o pogo *punk*, praticando *skate* e ensaiando com a banda é o do movimento, do devir. Um dos fios condutores de *Punk Molotov* é a estética agressiva, quase beligerante, dos discursos ferinos e das manobras radicais, que vai se desenrolando até atingir um ápice político no bloco “Bakunin”. E tal mobilidade se coaduna com a desterritorialização que perpassa a teoria de Guattari desde o próprio questionamento do “Ser”, que constituiria uma categoria aprisionadora se não fosse concebido em sua multiplicidade. A produção de subjetividades que rompesse sentidos unívocos configuraria uma “ação direta”, de acordo com essa ótica. Combater os micropoderes que se manifestam na ubiquidade implicaria na invenção de outro ritmo temporal e na emergência de uma polifonia que impactasse o espectador desacostumado à quebra da rotina. Para o filósofo,

Essa catálise poético-existencial, que encontraremos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas,

¹⁹⁰ Segundo Edson Passetti, “o assujeitamento, para La Boétie, exige uma outra coisa. Eles precisam de ilusão ou são forçados a algo: nascidos e educados sob o jugo, os homens se conformam. A primeira razão da servidão são os costumes.” In: *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 97.

processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados [...] ¹⁹¹

Mas o choque perpetrado pelo emprego do visual alternativo e pela rusticidade no “fazer musical” não teria sentido sem uma urdidura do ator social que é “convocado” pelo documentário a sair de um estado de alienação. Ou seja, a autoafirmação de uma subjetividade também teria uma conotação política. Para o filósofo,

Se levarmos isso em conta, teremos de reconhecer que o inimigo não está só nos imperialismos dominantes. Ele está também em nossos próprios aliados, em nós mesmos, nessa insistente reencarnação dos modelos dominantes, que encontramos não só nos partidos mais queridos ou nos líderes que nos defendem da melhor maneira possível, mas também em nossas próprias atitudes, nas mais diversas ocasiões. ¹⁹²

O desenvolvimento de uma autoconsciência é um eixo nodal de *Punk Molotov*, na medida em que se rebelar contra o aparato simbólico de dominação partiria da própria proposta autoral dessa produção audiovisual. Mostrando-se como participante de uma experimentação estética e de cariz militante, João Carlos Rodrigues montaria o arquétipo *anarcopunk* a partir da comunicação do ruído. De acordo com a concepção do diretor, o vídeo independente ainda seria uma relativa novidade nos anos 80, de modo que seu documentário não teria sido direcionado a um público-alvo específico. ¹⁹³ Mas o teor de manifesto que norteia o enredo acabaria por inscrevê-lo em uma tentativa de engajamento que ultrapassa a “documentação” dos fatos.

Figura 5- João Carlos Rodrigues observando o ensaio da banda

¹⁹¹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*, p.31.

¹⁹² GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 57.

¹⁹³ RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 02 de maio de 2016. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail. Vide anexo.

O inconformismo manifestado por João Carlos Rodrigues teria encontrado vazão na expressão antiescapista dos atores sociais focalizados no audiovisual. O posicionamento niilista típico da primeira fase do *punk* é frequentemente rechaçado em diversas falas e canções. O vocalista Tatu sinalizaria essa questão, afirmando:

eu começava a guardar só pra mim, só pra mim aquilo, e depois nós cismamos e fizemos a banda. Eu achei melhor que a gente tocasse tudo aquilo que a gente sentia. A gente não estava sentindo amor, estava sentindo revolta, então tinha que passar aquilo para as músicas.

Na perspectiva condutora do documentário, o sofrimento diante dos opróbrios sociais deveria ser canalizado não no ceticismo, e sim na música, no *skate* e na convivência propiciada nessa interação entre as práticas. Até mesmo a destrutividade dos acessórios e gestos não seria para endossar o mote “*no future*”, mas para expressar uma negação, justamente, do assujeitamento, da conformação a códigos culturais que anulam a ação individual.

Figura 6 – Discurso final do diretor

Desde o primeiro *frame*, em que vemos Roger Ramos defendendo enfaticamente seu posicionamento *punk* em oposição aos cariocas da “zona sul”, até a cena em que o próprio diretor se alça à condição de um porta-voz do ideário *punk* mesmo sem ser integrante do grupo, nota-se que a formação de uma subjetividade que se reinventa em relação aos padrões racionais e mercadológicos caminha *pari passu* à ideologia anarquista contemporânea de “ação direta”. O enquadramento com enfoque restrito ao sujeito, a semiótica pautada em uma urgência dos gestos corporais como ferramenta de

contestação¹⁹⁴, toda essa representação autoafirmativa se ancoraria na ideia de intervenção. Para teóricos pós-estruturalistas como Félix Guattari, que se aproximam dos anarquismos contemporâneos justamente por criticarem a noção de uma revolução teleológica e universalista, engajar-se em uma “singularidade” também representaria o desenvolvimento de uma consciência libertária. A revolta, não do indivíduo fechado em si mesmo, mas do sujeito que anseia à singularização coletiva, poderia, segundo a visão do autor, abalar os significados correntemente atribuídos aos papéis sociais. Nesta linha de pensamento, ele pontuaria:

poder-se-ia dizer do grupo sujeito que ele *enuncia* alguma coisa, enquanto que do grupo sujeitado se diria que ‘sua causa é ouvida’. Ouvida, aliás não se sabe onde nem por quem, numa cadeia serial indefinida.¹⁹⁵

O modelo de sujeito *anarcopunk* é idealizado por meio do discurso que não se presta à serialização, isto é, à subsunção das subjetividades a um padrão. Por isso, a caracterização da rebeldia juvenil, comumente anexada ao *punk*, não é uma imagem explorada por João Carlos Rodrigues. Concebida como um gesto de resistência, a invenção de novas falas, estéticas e ritmos passaria a compor uma estratégia imediatista do anarquismo contemporâneo.¹⁹⁶ Inconscientemente, essa lógica estaria embutida no próprio pensamento do diretor.

O modelo de sujeito anarcopunk entre a normalização e a singularização

Punk Molotov envereda por esse limiar entre o anseio de formação singular do indivíduo e o risco da uniformização das representações subjetivas. Ao mesmo tempo

¹⁹⁴ Lembrando que o diretor João Carlos Rodrigues aponta o dedo do meio à câmera, em um gesto de rechaço às convenções sociais. Lançando mão da ironia, ele chamaria a atitude de “homenagem” aos espectadores.

¹⁹⁵ GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 92.

¹⁹⁶ Para George Woodcock, “em vez de uma autoridade que emane de um paraíso político descendo pela escada da burocracia, [os anarquistas contemporâneos] acreditam que a responsabilidade deve começar entre os indivíduos e os pequenos grupos que ganharão maior dignidade ao exercê-la.” In: *Os Grandes Escritos Anarquistas*, p. 21.

em que aposta no potencial do sujeito contra a opressão, convocando-o: “use coquetel molotov!”, traz em seu bojo uma urgência de denunciar a banalização simbólica da existência individual. O desfecho do documentário é emblemático nesse sentido, já que traz uma sequência em que ironiza a representação personalista máxima do poder neoliberal e da retirada de direitos dos indivíduos: o presidente norte-americano Ronald Reagan (1981-1989).

Figura 7 – Sequência final: Ronald Reagan

Intercalada entre as imagens que focalizam com sarcasmo os gestos deste último— que sugeria não estar ouvindo, ao posicionar a mão atrás da orelha, e depois mimetizava um pedido de silêncio, com o dedo indicador sobre os lábios, – seguir-se-ia a cena-estopim, com a explosão de uma bomba nuclear. A anomia do sujeito diante da autoridade é uma problemática que mobiliza o diretor.

Figura 8 – Explosão nuclear

Figura 9 – Sequência final: Ronald Reagan

O contexto nacional e internacional, que fomentava incertezas em relação ao futuro, pode ter contribuído para a sensação – expressa coevamente por um integrante da banda – de que “a qualquer momento poderemos virar partículas.”¹⁹⁷ Em *Punk Molotov*, a autonomia diante da máquina do regime militar, do agenciamento capitalista da Guerra Fria, do mercado que institui modas, só seria factível se uma sensibilidade “outra” fosse engendrada.

Na medida em que a produção audiovisual concede alguma visibilidade a atores sociais que não possuíam voz política, poder-se-ia pensar: até que ponto o modelo de sujeito *anarcopunk* não representaria a tentativa de reconfigurar semioticamente os lugares de fala hierarquicamente organizados?

Como se pôde notar, Félix Guattari preconizou que as subjetividades não teriam uma causalidade unívoca. Para o autor, a produção de subjetividades poderia ser apropriada como prática de resistência na medida em que os indivíduos poderiam intervir em sua heterogênese. Destarte, poderia haver, ou não, um ponto de viragem: se a criatividade dos chamados “grupos” se articulasse à criação de novas referências na vivência cotidiana, ocorreria um processo de singularização. Todavia, a “atitude normalizadora” poderia neutralizar tal potencialidade de rompimento dos enquadramentos dominantes. Conforme defende o autor, as máquinas estatais e capitalísticas não só cooptariam subjetividades como seriam instâncias capazes de produzi-las. Assim, os traços de singularidade presentes na (anti-) arte, por exemplo, poderiam tanto contestar essa produção quanto serem integrados – até mesmo inconscientemente – nas perspectivas culturais, temporais e espaciais hegemônicas. Segundo ele afirma,

um ponto de singularidade pode ser orientado no sentido de uma estratificação que o anule completamente, mas também pode entrar numa micropolítica, que fará dele um processo de singularização.¹⁹⁸

Ou seja, a ruptura de sentidos perpetrada por novas expressões culturais poderia ser levada a cabo por um movimento de maior amplitude política ou ser fagocitada pelo próprio sistema, isto é, pelo denominado *Capitalismo Mundial Integrado*.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Reportagem de jornal (sem data; local de publicação). Encontrada nos arquivos da banda.

¹⁹⁸ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 60.

O referencial teórico supracitado se revela como um instrumento profícuo para interpretar a intencionalidade subjacente a esse modelo de sujeito alternativo. Isso porque aborda as subjetividades como potencialidades. Em *Punk Molotov*, os atores sociais aparecem em busca de uma não-assimilação de seu *ethos* e de suas invenções estéticas. O indivíduo “neo-careta” criticado por João Carlos Rodrigues seria aquele que “normalizaria” os signos da transgressão. Nesse sentido, o estilo de vida “louco” defendido por João Carlos Rodrigues é uma representação construída com o intento de criticar a padronização que recai sobre o indivíduo. Este último é quem deveria impedir sua própria reificação e se reinventar através de três feixes inextricáveis: a estética agressiva, o “fazer musical” e o *ethos skatista*.

Contudo, a consciência da “normalização” também emerge nos interstícios do documentário. As canções finais – que aludem à “metrópole, tão fria e egoísta” e às decisões tecnocráticas que mascaram as desigualdades – comporiam tal diagnóstico. O sujeito *anarcopunk* é representado como aquele que reconhece a onipresença da subjetividade capitalística, mas, concomitantemente, tenta se apropriar das brechas subjacentes às estruturas de padronização.

Logo na primeira sequência do audiovisual, João Carlos Rodrigues já apresentaria ao espectador um ferino discurso que traz ecos dessa subjetividade capitalística que transpassa a consciência desses sujeitos. Na fala de Roger Ramos, pode-se sublinhar a constatação da falta de emprego, seguida pela afirmação de que “esse sistema quer isso mesmo!”. Concomitantemente à constatação de uma anulação do sujeito pelas condições sociais iníquas, o anseio expresso pelo jovem se coaduna a essa possibilidade de singularização acima esboçada. Conforme ele afirma, “nós queremos um sistema melhor, um sistema sem governo, queremos igualdade pra todos...” A inspiração anarquista se traduz em um desejo de horizontalização do poder. Mas trata-se de um desejo que não surge respaldado por um projeto de revolução. O devir marca esse limiar entre ceticismo e heterotopia que parece caracterizar o arquétipo de sujeito *anarcopunk*: enquanto destaca a dominação das grandes máquinas institucionais, aposta na ação cotidiana como intervenção possível.

¹⁹⁹ Para Guattari, o Capitalismo seria “mundial” e “integrado” porque “colonizou o conjunto do planeta e tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção, fique fora do seu controle”. In: GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.211.

Essa representação, quando cotejada com a definição de *singularização*, de Guattari, aponta para uma saída alternativa em relação a grandes estruturas e ideologias teleológicas e/ou partidárias. Para o autor, essa noção implica em uma

disponibilidade permanente para a aparição de qualquer ruptura de sentido que, precisamente, constituirá um acontecimento, abrindo uma nova constelação de universos de referência.²⁰⁰

E o desfecho de *Punk Molotov* é, justamente, deixado em aberto: a ação microscópica da banda poderia, segundo a fala final do diretor, desembocar em um movimento de “avalanche, contra todas as ditaduras, opressões, musicais ou não”. Justamente por isso, a produção audiovisual termina com um fim acompanhado de um ponto de interrogação.

Figura 10- enredo deixado em aberto

A reticência em relação ao próprio futuro político do país, que em 1984 se mobilizaria pelas eleições diretas para presidente, transpareceria neste discurso final de João Carlos Rodrigues.

A ação subjetiva surge, no bojo do documentário, em detrimento de uma narrativa totalizante, de uma identidade homogênea, ancorada em uma estética mercadológica ou em uma militância partidária. E o viés de Guattari abre ensejo a “*agenciamentos de desejo*”²⁰¹, noção que implica em uma experiência múltipla do sujeito em relação ao contexto que o subjaz. Ou seja, os desejos seriam construídos e agenciados sob a interferência não só dos indivíduos em si, mas das máquinas institucionais, dos códigos capitalistas e do inconsciente subjetivo que é

²⁰⁰GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 177.

²⁰¹ O autor também empregaria o termo “agenciamento coletivo de enunciação”. Vide GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

incessantemente afetado por estes últimos. E a representação política, em moldes tradicionais, não daria mais vazão às reivindicações dos grupos-sujeitos, os quais seriam descentrados e transpassados por anseios imediatistas.

Se, segundo a teoria de Guattari, a máquina de subjetivação capitalística constrói modelos de desejo que a retroalimentem, *Punk Molotov* parece responder a tais sistemas culturais com a manifestação semiótica de um desejo que poderia, ou não, vir a se singularizar. O sujeito *anarcopunk*, segundo o enredo proposto por João Carlos Rodrigues, canalizaria esse desejo não só através da linguagem musical, mas por meio de um *ethos* libertário que surgiria a partir do exercício estético engendrado nos encontros com os amigos na pista de *skate* de Campo Grande.

Figura 11 – Interação na pista de Campo Grande

Nesse microespaço, seria gestada a potencialidade de uma subversão na medida em que o modelo racional-instrumental de indivíduo seria contestado por esses atores sociais. Contudo, para que uma luta micropolítica fosse articulada seria necessário forjar, segundo essa teoria pós-estruturalista, uma resistência que ultrapassasse o âmbito local, não se fixando em uma identidade territorializada. Uma revolução molecular dependeria de uma atitude reconhecedora da sociedade perante o desejo expresso por aqueles sujeitos. Em *Punk Molotov*, o discurso desejante é dedicado aos anarquistas, e esta tentativa de ser porta-voz de uma causa sociopolítica também explicita o anseio de não ser absorvido pelo sistema de significação vigente.

Para Guattari, transformações sociais de grande envergadura, como aquelas reivindicadas no decorrer do documentário, poderiam ser suscitadas a partir de mutações da subjetividade. A consciência *anarcopunk* em relação a uma espécie de “servidão voluntária” imposta pelos poderes institucionais, e que o enredo busca

“despertar” no espectador, também seria fulcral na obra do filósofo. Nesse sentido, a *singularização* ou *normalização* das subjetividades teria um corolário político significativo. Para o autor,

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas. Se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social em nível macropolítico e macrosocial, concerne também à produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação.²⁰²

Assim como os teóricos anarquistas da contemporaneidade, Guattari entrevê transformações emancipatórias como inflexões dependentes não só de fatores da economia política. O campo da economia subjetiva encerraria uma capacidade de “expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos, em particular os que serviam de caução à eminência do poder de Estado e os que ainda fazem do mercado capitalístico uma verdadeira religião”.²⁰³

Em *Punk Molotov*, a possível mutação de subjetividades seria esboçada desde os primeiros *frames*, a partir dos quais o visual agressivo – marcado por cadeados em volta do pescoço e alfinetes encravados no rosto – transforma o corpo do sujeito em deflagração de um estado de emergência. Contudo, a mensagem que corporificaria o anseio de singularização embute-se no “fazer musical”, sem patrocínio e técnicas profissionais, unindo a forma pouco melódica à letra corrosiva, com ecos anarquistas. Esse movimento de ruptura simbólica, que o documentário urde em seu enredo, contrapor-se-ia às expectativas representadas pela subjetividade capitalística, à qual subjazem uma organização temporal e um encontro de amigos pautados pela lógica da produtividade e do lazer. É como se o grupo-sujeito passasse à enunciação de seus próprios desejos, questionando a semiotização coletiva imposta por instâncias externas.

O arquétipo construído, todavia, não poderia ser concebido como uma mônada, isolada do contexto em que o vídeo foi engendrado. Em entrevista à autora desta

²⁰² GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 34.

²⁰³ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 121.

pesquisa, João Carlos Rodrigues expressa a tenuidade do potencial transgressor da banda Coquetel Molotov, asseverando: “fiz o vídeo porque percebi que a indústria fonográfica nunca ia assimilar aquilo, que a banda teria curta duração e que alguém precisava registrar aquilo antes que acabasse.”²⁰⁴ Sem entrar no mérito da discussão sobre a incorporação do *punk rock* como produto vendável no mercado fonográfico, faz-se importante atentar para a consciência do diretor quanto à efemeridade daquelas expressões subjetivas. Não obstante o discurso audiovisual exaltasse a possível singularização de subjetividades que se autoafirmavam a partir de uma linguagem musical e de um *ethos* autônomo, emergiria também a representação de uma macropolítica capaz de mistificar sua dominação sob formas de entretenimento, fé e ideologia do progresso. Logo, os desejos agenciados por aqueles jovens também poderiam ser neutralizados e enquadrados como meras expressões de rebeldia juvenil.

O modelo de sujeito anarcopunk sob escrutínio

Tencionou-se delinear, até aqui, a trajetória que *Punk Molotov* percorre no sentido de preconizar um *modus vivendi* alternativo. O diretor do audiovisual não se limitou a registrar as apresentações da banda, traçando, em seguida, uma linha “formativa” a partir da qual os integrantes tomavam contato com a atmosfera de liberdade que permeava o ideário forjado na pista de *skate* e, doravante, expressavam suas visões sobre o anarquismo. Tal trajetória mostra uma tomada de consciência: se no início do vídeo há o choque e o estranhamento que aqueles jovens protagonizariam, no final há a reflexão sobre o destino da humanidade, em um tom de universalização política. Ficaria subentendido que, na ótica do documentário, o estilo *punk* apresentado no início – com seu visual apocalíptico e dança pogo – não seria transgressor sem a influência do ideário anarquista. Por outro lado, como se acabou de observar, tal manifesto que conjuga ecos do anarquismo à resistência *punk* não constituiria um projeto político-ideológico coerente para o futuro, apresentando diversas fissuras.

²⁰⁴ RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 02 de maio de 2016. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail. Vide anexo.

Ao incitar os sujeitos entrevistados a falar sobre seus posicionamentos anarquistas, João Carlos Rodrigues deixa patente a tentativa de expressar um ideário em meio ao cenário de indefinições ideológicas que marcaria a fase final do regime militar. Para o diretor, importava atestar a “politização” de uma banda de *punk rock* composta por jovens do subúrbio, veicular as canções mais contundentes do grupo e intercalá-las com imagens de crítica às autoridades que comporiam o “sistema”.

Figura 12- Imagem adicionada à performance musical

Os artifícios fílmicos de *Punk Molotov* acentuam o desejo de promover ações microscópicas à esfera de possíveis devires, possíveis experimentações transgressoras. Não bastaria exhibir a performance musical da banda: seria necessário ilustrá-la para escancarar a relação de alteridade entre as resistências subjetivas e as instituições promotoras da exclusão. O arcabouço teórico de Guattari destacaria justamente o confronto de tais fluxos de resistência com a codificação hegemônica. Fluxos, estes, que poderiam ou não se consumir em um projeto micropolítico.²⁰⁵

Ao engendrar um modelo de sujeito que se constrói via alteridade (em relação ao sujeito da zona sul e ao “neo-careta”) e por meio da autoafirmação, o diretor do audiovisual se confronta, porém, com o risco de engessar essa imagem *anarcopunk* naquilo que o filósofo supracitado denominaria de uma “modelização” que acabasse enquadrando os desejos dos atores sociais.²⁰⁶ Com efeito, surgiria no enredo uma série de imperativos aos quais o sujeito deveria atentar para ser “contra a caretice”, nas próprias palavras de João Carlos Rodrigues. A emergência de uma singularidade dependeria de ideais libertários que se agregassem ao “fazer musical”. E tais premissas

²⁰⁵ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 382.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 260.

seriam concebidas como um apanágio irrevogável do sujeito: só a ele caberia a ruptura com um estado alienante. A primeira canção exibida após a apresentação do documentário pelo próprio diretor, *Ódio às TV's*, propugna: “pare de ser idiota!” Desconstruir as significações vigentes dependeria também do rechaço das imagens midiáticas como representativas do indivíduo. Como se observou nos discursos do documentário, a banalização do modelo de sujeito como um jovem proveniente da classe média, ouvinte de MPB, que se enquadrava nos moldes das novelas exibidas pela Rede Globo, foi uma das molas que impulsionaram a tentativa de criação de novos estilos e expressões que rompessem simbolicamente com a massificação cultural.

O risco da adoção de uma estética identitária vazia, desprovida de engajamento e encarada como moda de consumo, estaria no cerne da crítica do diretor. As limitações de um projeto libertário são reconhecidas pelos próprios jovens entrevistados no decorrer do documentário, os quais recorrentemente tendem a ressaltar apenas o viés musical do *punk*.²⁰⁷ Contudo, a heterotopia *anarcopunk* é a rota de desvio que João Carlos Rodrigues traça por entre os interstícios daquele movimento ético-estético. Para Guattari, a estética também poderia se configurar como um gesto político, mas somente se fosse direcionada para uma perspectiva que não redundasse em um “gueto” e escapasse aos meios de expressão dominantes.²⁰⁸

Querer veicular a música e o visual enquanto instrumentos de um *ethos* parece ser imprescindível ao diretor. Quando João Carlos Rodrigues adentra no espaço onde a banda teve sua gênese, mostrando o encontro dos amigos na prática do *skate*, a tônica anarquista é inserida nas relações cotidianas, endossando a imagem de um sujeito *anarcopunk* que se autoconstrói no presente imediato, a partir de práticas que subvertem a lógica temporal do capital e de ideias libertárias cultivadas espontaneamente desde tenra idade. Mas até que ponto esta não seria uma projeção, ao menos parcial, dos ideais do diretor sobre aqueles jovens da Coquetel Molotov?

Expressar a insatisfação por meio da linguagem musical e aproveitar o tempo por meio da prática de *skate* compunha o cotidiano dos atores sociais focalizados. Agir no fluir do instante representava a resistência *punk* aos conflitos locais. Na última frase do documentário, o vocalista Tatu afirmaria: “já que nós estamos tão longe, vamos ficar no presente: 1984”. Contudo, a representação de *Punk Molotov* agrega o ingrediente do

²⁰⁷ Segundo um dos jovens entrevistados, “o movimento *punk* está muito restrito ao movimento musical, e o movimento político dele está muito baixo, está fraco demais.”

²⁰⁸ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 62-63.

devir a essas expressões imediatistas de protesto. Ao sugerir uma possível transformação social a partir de uma ação microscópica e, além disso, dar azo a um fim imponderável, o diretor do vídeo parece ter apostado no sujeito alternativo como instaurador do futuro.

Assim, a “formação” de subjetividades *anarcopunks* parece convergir com a teorização proposta por Guattari, na medida em que este último preconiza a experimentação política a partir de tentativas e erros na experiência do dia-a-dia. Como o autor aponta,

um processo de singularização da subjetividade pode ganhar uma imensa importância, exatamente como um grande poeta, um grande músico ou um grande pintor, que, com suas visões singulares da escrita, da música ou da pintura, podem desencadear uma mutação nos sistemas coletivos de escuta e de visão.²⁰⁹

O político surge, em *Punk Molotov*, a reboque e no próprio entremeio das experiências estéticas, simbólicas, como se o diretor divisasse nessas enunciações uma forma de comunicar a existência de subjetividades dissensuais no cenário carioca. E, à guisa das perspectivas pós-estruturalistas, a desestabilização dos discursos hegemônicos partiria da irrupção da ação subjetiva. Ação, esta, que poderia ser disruptora não obstante a ausência de uma representação ou engajamento político efetivo. Como se observou, o ideário anarquista contemporâneo enveredaria por um caminho correlato, em que os discursos essencialistas cedem espaço à reiteração de uma história contingente, indeterminada, e preñe de potenciais inflexões.

A exiguidade de projetos políticos ou ações militantes efetivas é evidente nas falas mobilizadas pelo documentário. A “violência musical” constituiria a alternativa ao engajamento partidário, de modo que os jovens entrevistados reconheceriam na agressividade das guitarras dirigida às “pessoas lá de cima” uma das reações possíveis a curto prazo. Ademais, a ideia de que o poder midiático poderia diluir o potencial subversivo das manifestações se mostra candente logo no primeiro discurso, em que Roger Ramos vocifera: “Rede Globo, burguesia total; parece que elas são donas de alguma coisa, vai metendo a câmera na nossa cara”.

²⁰⁹ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 65.

Não obstante, o boicote simbólico que João Carlos Rodrigues acreditava perpetrar seria o da produção de um estranhamento, de um desconforto. É como se engajar-se também significasse destruir, isto é, incendiar símbolos através do choque do dissenso. Para tanto, o diretor subscreve a parresia *punk*, isto é, a característica assertiva do discurso. A visibilidade facultada pela câmera abre ensejo a um ativismo que se instaura a partir da expressão do desejo.

Figura 13 – Discurso de um *punk*, Roger Ramos.

“Punk Molotov foi feito de modo inteiramente underground e independente, produzido por mim com a grana do meu FGTS do meu ex-emprego na Embrafilme”. É com esta asserção que João Carlos Rodrigues explica a gênese de seu vídeo à autora desta pesquisa, deixando patente a ideia autonomista, anticomercial, de “faça-você-mesmo” que teria norteado a produção. Premissa, esta, que oriunda do *punk*, se encaixaria nos moldes ideológicos do próprio diretor. O diretor do audiovisual, que já declarou ter convivido com integrantes do *Living Theatre*²¹⁰, decerto apostava no potencial de convencimento da arte experimental, no esboroamento das fronteiras entre artista e público, na expressão coletiva de uma arte cotidiana. As divisas entre ativismo e performance são obnubiladas no âmbito do documentário e no bojo do ideário que o norteia, de modo que a dessacralização da estética e da música corresponderiam à transgressão simbólica das hierarquias que estruturam a vida.

Ao não reduzir seu ideário anarquista a uma enunciação individuada, João Carlos Rodrigues encontrou em *Punk Molotov* um meio de interlocução para expressar sua opção por uma terceira via política, alternativa entre o desencanto tanto em relação

²¹⁰ Entrevista realizada por Andrea Ormond a João Carlos Rodrigues em julho de 2013. Disponível em: http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/07/biografia-entrevista-joao-carlos_7.html. Acesso em: 29 de março de 2016.

ao liberalismo quanto ao marxismo. Cotejar essa proposta audiovisual com a teoria de Guattari mostra um paralelo entre o arquétipo de sujeito *anarcopunk* e a noção de “grupo-sujeito”, cunhada pelo filósofo. O documentário incita à autorrepresentação, à crítica política que prescinde das instâncias partidárias para se manifestar. E para o autor, o “*agenciamento coletivo de enunciação*” externaria a demanda não de uma identidade fechada, mas de subjetividades que recusam porta-vozes institucionais.²¹¹

O eixo que estrutura o vídeo parece ser o da valorização de uma imanência que encontra ressonância na descrença em relação a um sistema político capaz de atender às demandas sociais. No contexto nacional de meados dos anos 80, a possibilidade de se manifestar politicamente ainda emergia paulatinamente, sob a sombra de um regime que havia imposto um padrão ideológico pautado no “progresso” econômico e social. É possível que o diretor tenha se colocado como ator capaz de denunciar dissonâncias em relação à imagem homogênea e conciliadora do “milagre econômico” e da distensão, colocando em cena atores sociais do subúrbio, que reivindicam seu poder aquisitivo, reclamam do trem lotado, da manipulação midiática.²¹²

O modelo de sujeito *anarcopunk* é construído sob um viés que se interpõe à transcendência seja de modelos teleológicos de revolução seja de expressões mistificadoras do poder. É notável a tentativa de estabelecer a presença de subjetividades em um quadro de institucionalização da supressão destas. Segundo João Carlos Rodrigues, *Punk Molotov* “foi uma das últimas coisas proibidas no Brasil antes do fim da censura prévia”.²¹³ A autodeterminação simbólica do sujeito está no fulcro da montagem do vídeo. Nesse sentido, o primado da resistência é atribuído àquele que fora silenciado. Nomeando os atores sociais através da exibição do discurso individual: “isso aí é a palavra de um *punk*!”; das canções em nome de um coletivo: “brasileiro, operário, enganado”; da afirmação em primeira pessoa: “meu nome é João Carlos Rodrigues” etc., manifesta-se o anseio de documentar vozes como alternativa a discursos oficiais.

Reverberando o viés pós-estruturalista de Guattari, *Punk Molotov* entreveria nas expressões efêmeras e aparentemente inócuas um potencial despontar de mudanças na

²¹¹ GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 178.

²¹² Cf. a fala de Roger Ramos, que abre o documentário: “Abaixo a Rede Globo, abaixo o sistema, abaixo os militares” [...] “A gente sente na veia o sofrimento nosso, o sofrimento do subúrbio. Trem lotado e marmita requentada.”

²¹³ RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 02 de maio de 2016. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail. Vide anexo.

consciência social. Em um tom de manifesto otimista, o filósofo também negaria um “fim” da história:

Nós acreditamos durante muito tempo que a história era feita pelos partidos, pelos líderes, pelos grandes movimentos sociais e econômicos. Hoje, percebemos que ela também é feita por esse tipo de onda molecular. Se não levarmos isso em consideração, ficamos à margem dos acontecimentos.²¹⁴

Os versos inflamados de Tatu: “basta de insultos e submissão, chegou a nossa hora, está em nossas mãos!”, estariam, pois, envoltos por essa atmosfera de guinada subjetiva endossada pela lente de João Carlos Rodrigues e teorizada por Félix Guattari.

²¹⁴ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 66.

Considerações Finais

Coquetel Molotov, tida como uma arma incendiária, faria jus à urgência que o documentário buscou imprimir a um modelo de resistência que não se escora em plataformas políticas convencionais. O *estilhaçar* de perspectivas que caracteriza o impulso *punk* seria direcionado ao discurso de um presente imutável, e o som da explosão seria tido como incitação à adoção de um ideário anarquista para o vislumbre do porvir. O olhar participativo da câmera conferiria um viés alternativo a esse coquetel.

É preciso ressaltar, contudo, que esta pesquisa não pretendeu encetar uma análise minuciosa da linguagem audiovisual que consubstanciou esse arquétipo de sujeito *anarcopunk*, uma vez que a autora não apresenta o embasamento metodológico necessário para tanto. A interpretação de *Punk Molotov*, portanto, não se esgota em tais linhas anarquicamente traçadas. O intento mais amplo foi o de realizar uma interpretação que não negligenciasse as conexões do ideário que conjuga *punk* e anarquismo com o contexto macrosocial. Alguns movimentos sociais libertários que têm emergido recentemente – como os *Black Blocs* – também evocam um dos matizes anarquistas, elegendo subjetividades transgressoras e suas ações microscópicas como eixo de mobilização. E, com a difusão cada vez maior de vídeos que propugnam identidades e militâncias, torna-se necessário um crivo que faculte localizar de onde partem esses discursos.

A atenção que o documentário desperta, dentre tantos outros sobre a temática *punk*, decerto provém da não captação, *per se*, da atuação do grupo no Rio de Janeiro.²¹⁵ Construindo uma narrativa, João Carlos Rodrigues manifesta a tentativa de persuadir os espectadores a formar uma espécie de consciência inconformista. Logo, conceber a produção audiovisual como uma construção simbólica, que buscava suprir as ausências de representatividade com a presença de uma “ação direta” na cotidianeidade, foi essencial para compreender o arquétipo de sujeito alternativo. As incertezas e possibilidades que rondavam o cenário brasileiro em 1983 – com as disputas entre as

²¹⁵ A propósito, sempre é preciso salientar, como faz Jacques Rancière, que o documentário “joga com a combinação de diferentes tipos de rastros (entrevistas, rostos significativos, documentos de arquivo, trechos de filmes etc.) para propor possibilidades de pensar essa história. O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. In: RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 57-58.

esquerdas, a ebulição de mobilizações em torno do Partido dos Trabalhadores e das Diretas Já – decerto abriram filão a um prenhe imaginário de experimentações políticas.

E entender tal “ação direta” como uma proposta ético-estética, que se coadunava tanto com as novas estratégias de luta dos anarquismos contemporâneos quanto com o modelo teórico de Félix Guattari, norteou o reconhecimento da produção de subjetividades como uma forma de marcar posicionamentos políticos. A não-renúncia de si mesmo seria vista como um primeiro patamar de resistência do sujeito às instâncias hegemônicas. Assim, o próprio visual performático, inextricavelmente atrelado ao “fazer musical” e ao *ethos skatista*, seria visto como um libelo do sujeito contra os signos hegemônicos.

A música comporia o documentário não enquanto coadjuvante, mas como meio de expressão por excelência do ideário que o próprio diretor subscreve. Nesse sentido, ela não seria vista como característica exótica ou de rebeldia, mas como gesto (micro) político. Na medida em que a linguagem agressiva da banda era concebida como reação ao contexto social, foi possível ao diretor apresentá-la como instrumento de contestação com potencial anarquista. E foi a partir deste cerne que João Carlos Rodrigues sugeriu os contornos de um modelo de sujeito que se ativa por meio do faça-você-mesmo.

Nesse diapasão, *Punk Molotov* se propõe a incitar a inventividade como forma de antiuniformização da subjetividade, artifício que os próprios anarquistas contemporâneos empregariam como meio cultural para o combate à infiltração do poder nas mais diversas instâncias da existência. A destruição de símbolos normativos que subjazem aos discursos midiáticos, religiosos e tecnocráticos seria tida como uma paixão criativa.²¹⁶ Como se pôde observar, é no estreito limiar entre caos e heterotopia que o enredo do audiovisual é erigido. “Heterotopia” porque seria nesse movimento contínuo das ações perpetradas no presente que se vislumbrariam contra-hegemonias.

Embora também mostre a fragilidade de tal manifesto, o documentário incita o espectador a não se sujeitar à massificação dos comportamentos. O sujeito *anarcopunk* tentaria romper com a imagem de um jovem do subúrbio alienado e sem voz política. Mas, mais do que exaltar o cenário local, talvez o escopo de João Carlos Rodrigues tenha sido o de criar liames com um ideal antiautoritário mais universal. Para ele, a autenticidade do “anti-neo-careta” depende do *revoltar-se* contra o mascaramento

²¹⁶ Para Bakunin, “A paixão pela destruição é uma paixão criativa”. Uma das obras revisionistas sobre o anarquismo contemporâneo, que aborda a problemática, é SHANTZ, Jeff. (Org.). *Creative Passion: anarchism and culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

promovido pelos discursos, pelas roupas adotadas ao sabor do modismo, pela identidade puramente estética. Verifica-se a defesa de um sujeito que, não obstante seja atravessado por discursos e relações de poder difusos, globalizantes, mistificados, resistiria através de uma não-abdicação de seu *ethos*.

Tal movimento de autoafirmação não pareceu implicar, porém, na defesa de identidades monolíticas. É preciso atentar ao fato de que o modelo de sujeito *anarcopunk* não foi meramente registrado, mas também engendrado. Embora não fosse *punk*, João Carlos Rodrigues se alinhou à proposta transgressora da banda; e o processo inverso também ocorreu: embora não se autodenominassem anarquistas, os *punks* viram a necessidade de articular seu discurso a premissas anarquistas para que seus posicionamentos não resvassem pela estética do consumo. Estava em cena a ressignificação do posicionamento social do sujeito, que responde ao “outro” conservador com uma estética do devir.

Não coube a esta pesquisa tecer um discurso laudatório ou reprobatório perante o arquétipo construído por meio da montagem de *Punk Molotov*. Buscou-se, na medida do possível, contextualizar a perspectiva de João Carlos Rodrigues no âmbito do próprio redimensionamento dos movimentos sociais contemporâneos, pós-68. As experiências microscópicas adquiriram considerável visibilidade tanto nos meios militantes quanto nas produções teóricas acadêmicas. As premissas libertárias também seriam resgatadas na década de 80, com a retomada de inspirações anarquistas, tal como mostra a fundação, em 1985, do Círculo de Estudos Libertários no Rio de Janeiro. Efetivamente, o vídeo se inscreve em um quadro pós-estruturalista, não somente por apostar na ação subjetiva como também por explorar uma linguagem audiovisual que emergia paulatinamente como instrumento militante.

Os documentários independentes, em meados da década de 80, ainda estavam definindo seu espaço.²¹⁷ Tanto é assim, que o vídeo aqui analisado foi inscrito na Primeira Semana do Vídeo Independente, organizada em 1985 pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Tal escolha formal de João Carlos Rodrigues não seria, portanto isenta, refletindo também uma intensificação da participação dos vídeos no bojo das reivindicações dos grupos sociais, estes últimos cada vez mais fragmentados.

²¹⁷ Para Gilberto Sobrinho, “foi durante os anos 1980 que, de fato, o vídeo eclodiu como um novo meio capaz de projetar mudanças no audiovisual do Brasil, com destaque para a realização nos domínios dos documentários”. Cf. ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. *Revista Lumina*. Juiz de Fora, vol. 8; n° 1, 2014, p. 11.

Como diria o sociólogo Acácio Júnior, a cultura libertária “rasga o céu como um molotov que ninguém sabe quem lançou, mas que tem alvo e destino certo.”²¹⁸ Espera-se, todavia, que esta pesquisa tenha contribuído minimamente para a discussão de “quem lançou” o explosivo, isto é, dessas motivações históricas dos atores sociais que decidiram construir visões heterodoxas sobre os movimentos sociais microscópicos.

²¹⁸ SEBASTIÃO JR. Acácio Augusto. *Política e Antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- AGUIAR, Marco Alexandre de. "As décadas de 80 e 90: transição democrática e predomínio neoliberal." In: *Contemporâneos. Revista de Artes e Humanidades*, nº 7, 2011.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ALEXANDRE SOBRINHO, Gilberto. *Revista Lumina*. Juiz de Fora, vol. 8; nº 1, 2014.
- AVELINO, Nildo. "Revolta, Ética e Subjetividade Anarquista". In: *Revista Verve*. São Paulo: Núcleo de Sociabilidade Libertária – PUC-SP, 2004, nº 6, pp. 171-196.
- BAKUNIN, Mikhail. *Revolução e Liberdade: cartas de 1845 a 1875*. São Paulo: Hedra, 2010.
- BASTOS, Yuriallis Fernandes. *Cotidianizando a Utopia: um estudo sobre a organização das atividades culturais e político-sociais dos anarco-punks em João Pessoa*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2008.
- _____. *Partidários do Anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Universidade Federal da Paraíba, 2004. In: *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, nº 9, set./2005, pp. 284-433.

- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- BIVAR, Antonio. *O que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, vol. 3.
- BOLLON, Patrice. *A Moral da Máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub* Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- CANHÊTE, Daniela Lemes. *A Questão da Juventude e do Movimento Punk como Subcultura- a década de 80*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás, 2004.
- CHOMSKY, Noam. *Notas sobre o Anarquismo*. São Paulo: Hedra, 2011.
- COSTA, Caio Tulio Vieira. *O que é o Anarquismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FRITH, Simon. "Music and Identity", 1996, In: DU GAY, Paul; HALL, Stuart. (Orgs.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications, 1996.

GALLO, Ivone. “Por uma historiografia do *punk*”. In: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol.41, 2010.

_____. “Punk: Cultura e Arte”. In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 24, nº 40, p. 747-770, Julho-dezembro de 2008.

GARCÍA CANCLINI. Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GOLDMAN, Emma. *O Indivíduo, a sociedade e o Estado, e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2007.

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Educação. Universidade de São Paulo, 2005.

GROPPO, Luís Antonio. “Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil”. In: *Música Popular em Revista*. Campinas, 2013, vol. 2, pp. 172-196.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- GUIMARÃES, Adonile. *Anarquismo e ação direta como estratégia ético-política (persuasão e violência na modernidade)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Uberlândia, 2009.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2010.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1979.
- HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.
- IBÁÑEZ, Tomás. *Anarquismo es Movimiento: anarquismo, neoanarquismo y postanarquismo*. Barcelona: Virus Editorial, 2014.
- KROPOTKIN, Piotr. *Palavras de um Revoltado*. São Paulo: Imaginário: Ícone, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. *A Vida Cotidiana no Mundo Moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *La Presencia y la Ausencia: contribución a la teoria de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MARQUES, Ângela. “Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso”. In: *Discursos fotográficos*. Londrina, vol. 10, nº17, pp.61-86. Julho/dezembro, 2014.

- MARQUES, Gabriela Miranda. *As Artes de Resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002)*. Tese de Doutorado (no prelo). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- MAY, Todd. *Pós-Estruturalismo e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.
- MELUCCI, Alberto. “Que Hay de Nuevo en los Nuevos Movimientos Sociales”. In: GUSFIELD, J; LARAÑA, E;. *Los Nuevos Movimientos Sociales: de la ideologia a la identidad*. Madrid: CIS, 1994, p. 128.
- MENEGATI, Solléria Rezende. *A Comunicação do Movimento Anarcopunk de São Paulo: análise do blog da associação*. Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social. Juiz de Fora: UFJF, 2011.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. “A história, cativa da memória?” In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n.34, 1992.
- MÉSZÁROS, István. *O Desafio e o Fardo do Tempo Histórico: o socialismo no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MORAES, Everton de Oliveira. *Deslocados, desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000)*. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 2010.
- MORETTIN, Eduardo (org.) et. al. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. “A História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEWMAN, Saul. “As políticas do pós-anarquismo”. In: Revista *Verve*. São Paulo, nº9, pp.30-50, 2006.

O’HARA, Craig. *A Filosofia do Punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLIVEIRA, Valdir da Silva. *O Anarquismo no Movimento Punk: cidade de São Paulo, 1980-1990*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2007.

OLIVEIRA, Vantiê Clínio de. *O Movimento Anarco-Punk: a identidade e a autonomia nas produções e nas vivências de uma tribo urbana juvenil*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Natal: UFRN, 2003.

PASSETTI, Edson. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Éticas dos Amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Editora Imaginário, 2003.

_____. “Foucault libertário – heterotopia, anarquismo e pirataria”. In: Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

PEREIRA, Angélica Silvana. *Somos Expressão, não Subversão! A Gurizada Punk em Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2014.

- SANT'ANA, Ana Paula de. *O Punk e os Labirintos do Corpo*. Dissertação de mestrado em Estudos de Linguagens. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2009.
- SANTAGADA, Salvatore. "A Situação Social do Brasil nos Anos 80". In: *Revista FEE: Indicadores Econômicos*, v. 17, nº 4, 1990.
- SEBASTIÃO JR. Acácio Augusto. *Política e Antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.
- SEVCENKO, Nicolau. "Transformações da linguagem e o advento da cultura modernista no Brasil". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 6, nº 11, 1993.
- SHANTZ, Jeff. "Introduction". In: SHANTZ, Jeff. (Org.). *A Creative Passion: anarchism and culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- SILVA, Jorge E. *O Anarquismo Hoje: uma reflexão sobre as alternativas libertárias*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.
- SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: Cultura e Protesto*. São Paulo: Edições Pulsar, 2002.
- TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O Movimento Punk no ABC Paulista – Anjos: uma vertente radical*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- THOMPSON, Edward. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2012.

WARD, Colin. *Anarchy in action*. Londres: Freedom Press, 1998.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Martin Claret, 2003.

WOODCOCK, George. (Org.). *Os Grandes Escritos Anarquistas*. São Paulo: L&PM, 1998.

VIANA, Maurício Remígio. *Desapropriando o Currículo: imagem, prática educativa e experiência vivida no movimento anarcopunk*. Dissertação de mestrado em Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012.

Fontes audiovisuais

Aos Berros. Movimento punk em Juiz de Fora. Direção de Davi Ferreira. Duração: 49 minutos. Color. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JR0b08ViF1c> Acesso em: maio de 2016.

Botinada: a origem do Punk no Brasil. Direção de Gastão Moreira. Duração: 75 minutos. Color. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L-6Jce9izjM> Acesso em: 23 de maio de 2016.

Garotos do Subúrbio. Direção de Fernando Meirelles. Duração: 42 minutos. Color. 1983.

Punks. Direção de Sarah Yakni e Alberto Gieco. 35 minutos. Color. 1983. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FQ96gNLT_XU Acesso em: 13 de março de 2015.

Punk Molotov. Direção, edição e fotografia: João Carlos Rodrigues. 33 minutos. Color. O documentário *Punk Molotov* se encontra disponível, *online*, através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=9MpSdy87tN4>. Acesso em: maio de 2016.

Periódicos e fanzines

Fanzine *Manifesto Punk*. Confeccionado por Tatu. N° II. Rio de Janeiro, 1982.

Fanzine *Semeando a Revolta: anarcopunk na América Latina*. Imprensa Marginal, 2015.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano XCII, nº347, 25 de março de 1983.

Jornal Lampião da Esquina. Rio de Janeiro, 1979, ano 2, nº 16.

Jornal Manchete, Rio de Janeiro, s/n; s/d. Recorte do arquivo da banda.

Revista Pipoca Moderna, s/n; s/d. Recorte do arquivo da banda.

Anexos

RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 19 de março de 2015. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail.

[Você poderia, por favor, discorrer um pouco sobre como você conheceu a banda e começou a conceber a ideia do documentário?]

Bem, vamos lá.

Eu desde cedo fui muito ligado em cinema, escrevi e dirigi vídeos, sou crítico etc.

Mas me faltava um tema que me entusiasmasse.

Vi um filme do Olhar Imaginário sobre a banda punk paulista Os Inocentes, dirigido pelo Fernando Meirelles.

Chama-se “Garotos de subúrbio”, as entrevistas são ótimas, mas o som dos números musicais deixava muito a desejar.

Achei que eu teria feito melhor já que no movimento punk as letras é que são o tchan, e não a melodia, se é que ela existe.

Aí houve um festival de punk rock no Circo Voador, saiu uma matéria do Jamari França no Jornal do Brasil.

Li um resumo de algumas letras do Coquetel Molotov e resolvi ir ver.

Fiquei muito interessado, o que me interessou mesmo foram as citações anarquistas.

Estávamos no fim da ditadura militar, governo Figueiredo.

Ser anarquista era um modo de ser de esquerda sem ser comunista.

Sou filho de ex-militantes do PCB e para mim, na época, aquilo já era.

E assim resolvi fazer meu primeiro vídeo. Procurei o Tatu, ele topou, e a coisa foi saindo.

Como não tinha câmera nem nada aluguei material profissional no estúdio J. B. Tanko, com dinheiro de meu salário.

E fui filmando cada evento importante do grupo durante quase um ano, um dia hoje, outro daqui a meses.

Na minha cabeça eu queria fazer algo entre o curta underground "Scorpio rising" do Kenneth Anger e o doc. político do Godard com os Rolling Stones "Sympathy for the devil".

Caso interesse esses filmes estão disponíveis on line, acho até que no *youtube*. É uma pista.

Depois de feito inscrevi o vídeo numa mostra organizada pela Folha de São Paulo e foi proibido pela censura, junto com outro sobre a CUT.

Acho que foi das últimas coisas proibidas, pois logo depois houve a abertura e a censura acabou.

Etc e tal.

RODRIGUES, João Carlos. *Produção de Punk Molotov*. São Paulo, 02 de maio de 2016. Entrevista concedida a Larissa Guedes Tokunaga via e-mail

[O documentário foi produzido tendo-se um público-alvo específico?]

1) "Punk Molotov" foi feito de modo inteiramente underground e independente, produzido por mim com a grana do meu FGTS do meu ex-emprego na Embrafilme. Assisti a um festival de bandas punk no Circo Voador, o primeiro aqui do Rio creio que em 1983 e fiquei muito impressionado com a banda, entre outras coisas porque havia um discurso anarquista, que era a minha onda na época, Bakunin etc. Fiz o vídeo porque percebi que a indústria fonográfica nunca ia assimilar aquilo, que a banda teria curta duração e que alguém precisava registrar isso aquilo antes que acabasse. Não havia público alvo porque não havia exibição de vídeo, que era ainda uma novidade. Como há muito tempo queria dirigir alguma coisa, filmei um show lá no Méier, depois as entrevistas, um ano depois o show no Circo Voador - que foi como uma funeral da banda, ainda durou um pouco mas brigaram e como eu previa, acabou. Quanto ao estilo do filme, na minha cabeça as inspirações foram o "Scorpio rising" do Kenneth Anger e o "Sympathy for the devil" do Jean-Luc Godard sobre os Rolling Stones.

[Foi exibido em algum lugar após seu lançamento?]

2) "Punk molotov" ia ser exibido na Iª Mostra Brasileira do Vídeo Militante patrocinada pelo caderno Folha Informática da Folha de SP em maio de 1984 mas foi proibido e no dia seguinte a própria mostra também, lembremos que ainda estávamos na ditadura militar, governo João Figueiredo, foi uma das últimas coisas proibidas no Brasil antes do fim da censura prévia. /// Foi exibido ainda em competição no II Festival VideoBrasil organizado pela Fotoptica e o Museu da imagem do Som de SP (agosto 1984); na XIII Jornada de Cinema de Salvador, Bahia em agosto de 1984; no Iº Fest-Rio em novembro de 1984; na Iª Semana do Vídeo Independente organizada pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro em agosto de 1985. //// Posteriormente em salas que exibiam vídeo. Hoje existem cópias no youtube com alguns milhares de entradas.

[O documentário ganhou algum tipo de prêmio?]

3) "Punk Molotov" foi sempre cotado para premiação mas acabou não ganhando nada, salvo uma Menção Honrosa do Júri na Semana do Vídeo Independente. Creio que o punk rock ainda acusava estranheza, assim como a mensagem anarquista e a forma e a edição do vídeo.

Transcrição do documentário *Punk Molotov* (1983-1984) – João Carlos Rodrigues, Rio de Janeiro (32 minutos)

[Discurso de um jovem *punk*, Roger Ramos]

“ As drogas que penetram no corpo desses jovens, tão fracos e indefesos, que vivem em desespero por causa de problemas, por falta de emprego. Eles se viciam a troco de dinheiro. Isso não é vida, isso é desespero. Esse sistema quer isso mesmo. Não seja mais covarde, olha a falsidade! Esqueça a fantasia e caia na verdade! Olha aí...isso aí é a palavra de um punk, de um punk que sofre nas veias. Atrás das grades existe um devastado. E na barriga dos devastados existe a lavagem, e os verdadeiros podres que comandam a lavagem são os verdadeiros podres da sociedade. Isso não é vida, não, morô?! Nós queremos um sistema melhor, um sistema sem governo, queremos igualdade para todos. Não à burguesia, não à burguesia! Rede Globo: burguesia total. Parece que elas são donas de alguma coisa, vão metendo a câmera na nossa cara...Não, nada disso! Não é meter a luz na nossa cara, não...Abaixo a Rede Globo, abaixo o sistema, abaixo os militares! Não queremos sistema...Queremos igualdade e sobrevivência. Igualdade do povo. Povo do subúrbio, não da zona sul. Talvez a zona sul não seja a culpada...são apenas uns alienados, que vivem apenas de drogas e sexo. Nós não vivemos disso. A gente sente na veia o sofrimento nosso: o sofrimento do subúrbio. Trem lotado e marmita requentada. Marmita requentada é aquela que a gente bota em banho-maria!”

“Este trabalho é dedicado a todos os anarquistas que existiram, existem ou existirão no Brasil”

[Dono de casa noturna frequentada por *punks*]

“É um movimento novo pra mim, embora seja antigo nos Estados Unidos, em Londres. Pra mim, é um movimento novo. A presença deles te assusta. Aqui é uma casa de seresta, nós fazemos discoteca, seresta...A Big House é uma casa...Então não tem problema. Inclusive, nós temos policiais aqui, nós temos pessoas do juizado. Estão

sempre olhando. Então, aqui não têm drogas, não tem nada. Pelo menos, eu nunca vi nada. Mas se tiver na nossa casa, nós cortamos. Mas nunca teve nada, nenhuma agressividade, nada. Pra mim, é um movimento novo. Embora a aparência deles seja agressiva, eles não são agressivos...”

“Todas as músicas são de autoria do conjunto Coquetel Molotov”

Diretor do documentário: “Meus amigos, vocês são explorados pelo sistema, são contra a carece e querem se ver livres disso tudo, usem coquetel molotov.”

Garota: “Mas o que é Coquetel Molotov?”

Canção: “Odeio TV, odeio você, pare de ser idiota. Pobre imbecil é você, que vê na TV...Ela tem audiência com a sua demência...”

Entrevistador: “Você tem algum estudo musical? Já estudou música?”

Integrante da banda (Cesar): “Já, já estudei música. Estou estudando atualmente. Eu comecei na música quando tinha de 11 para 12 anos. Aí eu comecei a tocar violão....Com o tempo, eu passei para a guitarra. E hoje eu estou estudando ainda...”

Entrevistador: “Você sempre tocou *rock* ou já tocou outros gêneros de música também?”

Cesar: “Sempre toquei *rock*. No começo, eu tocava outras coisas, porque, para você aprender violão, você não pode começar logo com *rock*. Tem que começar com outras coisas. Eu comecei a tocar valsinha, samba, bossa nova, essas coisas...Música popular! Depois é que eu fui passar para as baladas românticas, e depois é que eu fui passar para o *rock*.”

Integrante da banda (Olmar): “ Quem me ensinou foi o Cesar, o guitarrista. Ele que me ensinou a tocar...Não tocava nada. Até hoje não sei nota nem nada. Eu pego a música só de ouvido, mesmo.

Entrevistador: “As letras do Coquetel Molotov são as letras mais políticas de todos os conjuntos musicais que têm no Rio de Janeiro, e talvez até no Brasil inteiro. Eu

queria que você falasse como começou esse seu interesse pela política e pela música também, e como você uniu as duas coisas.”

Integrante da banda (Tatu): “Começou quando eu me senti oprimido...Eu estava, sabe assim, me sentindo oprimido pelo sistema, e não tinha dinheiro pra sair, não tinha dinheiro pra nada, aí comecei a passar tudo para o papel, uma coisa que eu achava importante. Eu começava a guardar só pra mim, só pra mim aquilo, e depois nós cismamos e fizemos a banda. E eu achei melhor que a gente tocasse tudo aquilo que a gente sentia. A gente não estava sentindo amor, estava sentindo revolta, então tinha que passar aquilo para as músicas.”

Integrante da banda (Flávio): “Porque o *punk* é uma tendência musical, independentemente de qualquer outra tendência, ele tem o seu próprio som.”

Entrevistador: “Você gosta de algum conjunto ou de um outro estilo de música brasileiro?”

Integrante da banda (Lúcio Flávio): “Estilo de música, brasileiro?! Pra mim não diz nada.”

Entrevistador: “Em termos musicais, o *hardcore*...”

Cesar: “É uma música bem agressiva, com as guitarras ao máximo de distorção. Tudo rápido. Uma coisa para agredir, mesmo, e não é qualquer pessoa que goste. O vocal e as letras também: bem agressivas, para agredir mesmo as pessoas. Não as pessoas que não têm nada a ver, como essas pessoas aqui, mas as pessoas lá de cima, entendeu?! O *Heavy Metal* já é uma coisa mais passiva, já tem mais arranjo, é uma coisa mais estudada, e as letras não são lá grande coisa. E o *punk* tem uma diferença bastante enorme. Em si, cada banda tem o seu gênero de *punk*.”

Tatu: “Pra mim, o *punk* é uma consciência que você toma a partir do momento em que você se sente reprimido e oprimido pela sociedade. Você trabalha e você não recebe aquilo que você merece. Você tem que usar suas roupas bem velhas porque não tem dinheiro para comprar outras. Às vezes você tem dinheiro para comprar outra roupa, mas não tem dinheiro pra comprar sua passagem, sabe? Diariamente, para ir para o trabalho. Pra mim, o *punk* é isso... eu me libertar através de mim mesmo, sem depender de ninguém.

Na pista de skate começou tudo. O movimento *punk* começou em Campo Grande. Foi em 1979...

Já existiam punks aqui, mas todos que andavam sempre curtiam *punk*. Éramos os únicos caras *punks* que andavam de skate. Esses skatistas, ao mesmo tempo, participavam de campeonatos. Esses campeonatos, logicamente, se todos os skatistas eram *punks* no Rio, o que iria rolar no campeonato era o *punk rock*. O negócio foi evoluindo, foram aparecendo mais skatistas punks ou não *punks* também, mas sempre tinha uma coisa a ver. Ele é um cara que ouve punk pra caralho e anda como ele quer, ou é um cara que pinta o cabelo, outro dia está moicano. Ou é um cara que anda no campeonato e não está nem aí para o público, bota uma cueca na cabeça, um bracelete e sai arrepiando, e ninguém entende nada. Esse pessoal... e depois a coisa começou a esquentar, porque eu já ando há muito tempo, o pessoal todo, e com depois com o tempo, esse pessoal que já andava e já estava com a cabeça feita pelo esporte, formou banda. A primeira banda de skatista é o Coquetel.”

Canção: “É aqui na terra, estamos no inferno, homens maltratados... em qualquer regime, só querem te mandar. Queremos ter agora liberdade pra falar. Basta de insultos e submissão, chegou a nossa hora, está em nossas mãos... A revolução está em nossas mãos (4 x) E é por isso que nós fizemos o funeral.”

Entrevistador: “Os punks, em geral, são anarquistas e os anarquistas são considerados os mais violentos de todos os radicais políticos. Você acha que, por exemplo, a música dos anarquistas não devia ser violenta também?”

Tatu: “Devia de ser violenta, mas pô, uma violência musical.”

Outro: “O Anarquismo surgiu, que eu comecei a me interessar, mas depois eu ganhei um livro do Bakunin de um amigo meu. Eu comecei a ler, queria saber o que era Anarquismo, porque, pra mim, eu pensava que Anarquia fosse bagunça. Todo mundo fala: Anarquia, quando você faz uma bagunçazinha, ah, já está de anarquia.”

Entrevistador: “E a Anarquia, pra você, é o quê?”

Integrante da banda: “O lance também, que eu quero dar um toque para os punks, é que o movimento punk está muito restrito ao movimento musical, e o movimento político dele está muito baixo, está fraco demais. A gente tem que nos revolucionar, batalhar pelo nosso ideal.”

Entrevistador: “Qual é sua idade?”

Ele: “A minha é 15 anos”.

Outro: “18”.

De repente pode até ter sido da época, né, a estrutura que eles tinham era muito baixa, quem sabe, pode ser uma, né?”

Entrevistador: “Além do Capitalismo, existe um outro regime, o Socialismo/Comunismo, que também, por exemplo, é um inimigo tradicional dos anarquistas, desde o início. Por exemplo: o Bakunin brigava com o Marx. E aí?”

Ele: “É porque o Bakunin pregava o fim do Estado. Já o Marx não, ele queria que existisse o Estado com as classes sociais todas iguais, mas existindo o Estado. Bakunin não queria isso. Ele queria que o Estado fosse terminado, que não existisse ninguém comandando você.”

Canção: “Religião só serve pra te alienar... Caído de joelhos... Padres ditam regras em suas orações. Todos os mandamentos te enchem de razões. É mentira, falsos deuses das religiões. Clame por perdão de seu sofrimento. Ofereça sua alma como pagamento. Capitalismo religioso, em procissão de exploradores. É mentira, falsos deuses das religiões... Clame perdão por seu sofrimento... Pau no c* do Papa.”

Entrevistador: “E você coloca o Coquetel Molotov em que categoria?”

Ele: “Três categorias do punk: o *Punk* tradicional (como dos Sex Pistols pra cá) até o atual, o *Hardcore*. E o movimento *Oi*.”

Entrevistador: “O Movimento *Oi* é o quê?”

Ele: “É um movimento que está no meio, entre o *Punk* tradicional e o *Hardcore*... Antes de chegar o *Hardcore*... Antes de chegar o *Hardcore*, veio o movimento *Oi*.”

Canção: “Eles querem mais... socos, murros, repressão... Eles querem mais... Guerra, ódio, violência. Eles pisam nas pessoas, por isso querem mais. Cobram caro pela vida, por isso querem mais. Com a sua prepotência, pensam que sabem mais.”

Canção: “Com a violência que impera nas calçadas, com a covardia que assalta as nossas ruas, quem vai matar, quem vai morrer, quem vai chorar? Sangue nas calçadas, corpos mutilados, a culpa é do Figueiredo, que vê e não faz nada. Querem dinheiro, querem matança, encher seus bolsos com sua ganância. E essa violência toda leva à grande angústia.”

Canção: “São becos, mansões, palácios ou sarjetas, favelas, edifícios, achados ou esgotos. Essa é a metrópole, tão fria e egoísta. Essa é a metrópole, tão falsa e poderosa. Faltam perspectivas, falta união, existe o medo gerando a covardia. Essa é a metrópole.”

Canção: “Algum demente diz que é supérfluo aquilo tudo que consumimos. Eles querem ver comer o pão que o Diabo amassou. Olha as usinas nucleares importando tecnologia diretamente no nordeste, com o povo seco e faminto. Não há dinheiro, não há verbas, mas há impostos e decretos para achatar nossos salários, enriquecer os ordinários. Temos as bocas amordaçadas, os pensamentos acorrentados, as ações se perdem no ar, nossos direitos são violados. Brasileiro, operário, enganado, violentado, explorado no trabalho, sacrificado, manipulado, 1984... E é esse inferno que você vê.”

“Meu nome é João Carlos Rodrigues... Eu sou o produtor e diretor desse vídeo. E às vezes eu mesmo me pergunto por que eu que não sou *punk* acabei fazendo um vídeo sobre os *punks*. Eu que li tanto Bakunin, resolvi passar para a ação direta que é exatamente a ação dos anarquistas, e a minha primeira ação direta foi esse vídeo: *Punk Molotov*, que eu dedico a todos os *punks* do Rio de Janeiro em especial. E para acabar, também, com essa história do Neo-careta. Eu quero explicar o que é Neo-careta. Neo-careta é o careta disfarçado em louco. Por exemplo, uma pessoa tem a cabeça careta e a roupa de louco. Também se chama modista, no caso dos *punks*. Então eu acho que Coquetel Molotov é o conjunto mais anti Neo-careta que existe no Brasil. E eu espero que esse tipo de movimento prospere como uma bola de neve, que vai descendo assim em avalanche, contra todas as ditaduras, opressões, musicais ou não. E é isso aí, o vídeo é isso aí. E agora, pra vocês todos, eu gostaria de dar uma homenagem (levanta o dedo do meio).”

Vocalista do Coquetel Molotov: “E não adianta nada, metrópole, tudo isso acabará numa manhã de 1999.”

Canção: “E os tais deuses astronautas falsamente voltarão pra começar tudo de novo, pra formar a nova nação. Mas será o mesmo sistema, pela força da repressão. Não facultaremos pensamentos e, tampouco opinião. Nossos corpos pagam o preço dos conflitos nucleares. Já que nós estamos tão longe, vamos ficar no presente: 1984.”

F I M (?)