



URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade

Andre Abreu da Silva

andre.vol4@gmail.com | Universidade Estadual do Centro-Oeste

Rachaduras no espelho: São Paulo, cidade punk (1982-1998)

The cracked mirror: São Paulo, the punk city (1982-1998)

Roturas en el espejo: São Paulo, ciudad punk (1982-1998)

Resumo | Abstract | Resumen

1. Cidade, espaço do punk

Este é um estudo sobre a cidade de São Paulo sob a perspectiva da cultura punk. Buscamos uma construção histórica a partir da experiência¹ dos integrantes e grupos distintos do movimento punk, inseridos na lógica material da cidade, entre 1982 e 1998.

¹ Experiência, entendida aqui como categoria que reforça a observação das ações humanas no seu fazer-se. Inclui as distinções em grupos, formas de organização e o compartilhamento de vivências em um mesmo contexto histórico. Sinais que devem ser observados em padrões mais ou menos frequentes, ou repetições de um mesmo tipo de acontecimento passíveis de comprovação, através dos vestígios e da materialidade histórica das fontes. THOMPSON, E. P.. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 42.

O punk, fundamentalmente, não pode ser entendido separadamente dos contextos históricos das cidades, dos fenômenos culturais da juventude, e de uma emergente indústria cultural que se apropriou e criou representações dessas manifestações, principalmente a partir dos anos 1950.

Nos anos finais da década de 1970, o punk encontrou solo fértil para se disseminar entre uma pequena parcela de jovens rebeldes dos subúrbios operários e periferias de boa parte das grandes metrópoles que, salvo devidas proporções e especificidades históricas locais, vivenciavam períodos de crise econômica, autoritarismo governamental, perda de direitos sociais, desemprego, e constante defasagem nas condições básicas de existência.

Alguns punks, territorializados, associavam-se em gangues e exploravam as ruas, becos, vielas e esquinas de seus bairros, e para além deles. Se embrenhavam na imensidão caótica e repleta de perigos da urbe.

Nos primeiros anos da década de 1980, ocorreram conflitos em série entre algumas gangues na cena urbana de São Paulo. Imediatamente, o punk foi estigmatizado negativamente através de construções imagéticas diversas, principalmente remetidas pelas grandes empresas de comunicação. A maior parte destas construções os considerava como bandos de jovens vândalos, violentos e marginais (BIVAR, 1982, p.92-106).

O punk surge, essencialmente, como uma cultura de contestação e negação do *establishment*. Uma espécie de síntese das contingências rebeldes históricas mais radicais da juventude, destiladas e incorporadas num estilo de música, simbologia e comportamento únicos. Mais adiante, foi agregado nesta construção, não de forma absoluta, mas significativa, o ativismo e ideais políticos revolucionários, e o desejo de transformação da ordem.

O desenvolvimento contínuo da autonomia e independência nos processos de suas produções, criações artísticas e práticas culturais são características essenciais da cultura punk. Fundamentos

perceptíveis nos modos de organizar festivais, encontros, nas composições, gravações e cópias dos discos de músicas autorais, da redação e edição dos fanzines (publicações de baixo custo fotocopiadas e de tiragens limitadas), além do trabalho de divulgação e distribuição destes materiais. Posteriormente, estes princípios receberiam uma denominação identitária mais geral: o “faça você mesmo”.²

O punk se faz valer de um domínio, muitas vezes limitado, mas ainda assim autônomo e emancipatório, da técnica. Nos processos de produção de seus artefatos culturais, eles utilizam a aparelhagem técnica a seu favor, sem, contudo, submeter-se servilmente ou “alienar-se” diante do aparato tecnológico do qual eles têm acesso. É um processo de afirmação e preservação da sua dinâmica humana perante a técnica.

“Não se trata de servidão, e sim de diálogo”, comenta Willi Bolle a respeito da concepção de Walter Benjamin, no que tange as relações humanas com as dinâmicas da modernidade tecnológica. Tal caráter operatório no uso emancipatório da técnica é o que Benjamin concebeu como “segunda técnica”, ou “técnica emancipada”, como uma operação que busca uma autodeterminação humana da dominação totalitária da aparelhagem técnica (BOLLE, 2000, p.222-227).

As produções culturais dos punks eram, em boa parte, elaboradas de maneira insubordinada, se distinguindo naturalmente das construções simbólicas usuais do imaginário jovem, determinadas, quase sempre, pelos interesses imediatos da indústria cultural manipulada pelos apetites do mercado.

² Tradução aproximada da expressão inglesa “do it yourself”, cunhada no contexto de politização do punk na década de 1980, principalmente através do pensamento anarquista. O termo representa uma forma de ação direta derivada desta tradição filosófica e política, da negação dos diversos espaços consolidados pelos poderes estabelecidos, e da construção de outros espaços de veiculação e reprodução de sua cultura. Espaços que, se não de forma absoluta, por conta de sua natureza autônoma diminuiria, em tese, as interferências e determinações da política institucional, e do senso comum constituído a partir da cultura burguesa e da indústria cultural de massa.

O ano de 1982³ pode ser considerado como o ano do punk na cidade, período em que se consolidou como movimento no país, e tendo São Paulo como seu principal núcleo irradiador.

Apesar da sincronicidade, influências e diálogos mútuos entre as localidades difusoras do punk, no início, principalmente entre Estados Unidos e Inglaterra, os punks guardaram distinções e características específicas de cada local. E, ao mesmo tempo, uma espécie de identidade simbólica comum, além do estabelecimento de uma rede de contatos (BIVAR, 1982, p.106).

O punk colocara as periferias urbanas em evidência no mapa-múndi das produções culturais. O centro, como poucas vezes na história, vê a sua hegemonia cultural ameaçada. O punk de São Paulo ocupara os espaços centrais da cidade, com as práticas inerentes às suas experiências, vivências e deslocamentos entre as margens e o centro da cidade. E num movimento inverso e consciente, afirma e constrói uma utópica centralidade das periferias.

“Vamos falar um pouco sobre a classe social dessa juventude. A gente é do lado de cá do Rio. O Rio Tietê divide São Paulo: do lado de lá é a parte bonita. E do lado de cá é realmente a parte onde moram os trabalhadores, pra fazer a parte de lá bonita”.⁴ De acordo com Ariel, morador da Vila Carolina e um dos fundadores das primeiras bandas punk de São Paulo, “não se poderia culpabilizar os moradores e as famílias pela miséria de seu cotidiano, pois houve fatores que desencadearam esta condição, para que as pessoas pudessem estar do lado de cá do Rio”.

De fato, o Rio Tietê separa os bairros mais pobres da região norte da cidade de São Paulo, de suas áreas centrais mais valorizadas. Apesar disso, observamos a existência de profundas desigualdades espaciais históricas na própria porção norte da cidade. Isso fica evidente ao compararmos, por exemplo, algumas áreas da região central de Santana, ou próximas ao Horto Florestal, com os

³ Ver artigo de MILANI, Marco Antonio. *Os fanzines como meio de disseminação de saberes*. Anais do Congresso de Iniciação Científica da UNESP, 2010.

⁴ Depoimento de Ariel contido em vídeo documentário: *JUVENTUDE E HISTÓRIA: o punk no Brasil*. São Paulo: Diversitas – FFLCH/USP, 2011. (20 min.).

bairros suburbanos e periféricos como Pirituba, Vila Nova Cachoeirinha, Brasilândia, Tucuruvi, Jardim Brasil, entre muitos outros.

O Rio Tietê separa também as regiões norte e leste, igualmente carentes de investimentos, melhorias e políticas urbanísticas públicas. Mas, de certo modo, a fala de Ariel nos conduz a uma reflexão sobre a divisão objetiva entre duas realidades distintas dentro da cidade: a separação entre a maioria pobre da região norte, localizada “do lado de cá do Rio”, e a porção historicamente mais valorizada e nobre, situada a poucos quilômetros de distância ao atravessar o Tietê.

Ariel estabelece uma notável associação do Rio Tietê a uma fronteira divisória, e constituída historicamente através da clivagem social. O mesmo rio que, em um tempo não muito distante, oferecia em seu leito e margens um espaço de encontro para o lazer e práticas desportivas aquáticas. Ao elaborar a imagem do Tietê como limite fronteiro entre as áreas empobrecidas e as privilegiadas, ele reconhece no movimento e processo histórico da cidade as condições que a conduziram ao atual estágio de desigualdade.

Seria inexato e falso, contudo, uma suposta afirmação de que todos os punks da cidade estariam estaticamente situados de um mesmo lado do rio, ou localizados apenas nas regiões suburbanas e periféricas. Contudo, nos primeiros anos do movimento punk em São Paulo, os que estavam fora das margens e periferias eram exceções.

Ariel, na discussão em questão, deixa clara a afirmação de sua territorialidade, ao buscar vínculos com o seu bairro de origem que, sem sombra de dúvidas, exerceu fundamental importância no surgimento e desenvolvimento do punk em São Paulo. Reiteramos que a parcela hegemônica do movimento punk na capital paulista teve origem nas margens da cidade, vinculado às áreas mais empobrecidas, em seus subúrbios e periferias.

A trajetória do movimento punk na cidade não poderia estar dissociada dos aspectos referentes a esta dinâmica fronteira entre

os de cá e os de lá. E a ocupação punk dos espaços, tanto nas regiões centrais da cidade, quanto nas áreas marginais, incorporou os pressupostos do fazer-se particular dos punks, com os seus modos próprios de ação, criação de símbolos de distinção, e intrinsecamente relacionados com os contextos históricos e possibilidades materiais que dispunham no momento. Iniciou-se a construção de uma cultura punk original e particular às características e dinâmicas históricas da própria cidade.

Colocamos neste trabalho a possibilidade de compreender aspectos da vida, da cultura e de uma parcela do cotidiano popular do período em questão, a partir das relações estabelecidas entre os punks e a cidade. Eles elaboraram um conjunto de representações sobre São Paulo em seus produtos culturais, os quais utilizamos como documentação para análise histórica: panfletos, publicações, cartazes, gravações musicais, vídeos, entre outros.⁵

Relatos, sensibilidades, impressões sonoras e imagens capturadas tanto em fragmentos territoriais focalizados microscopicamente, como em descrições e observações mais difusas da cidade, possibilitaram uma reconstrução histórica específica sobre estes espaços, retratados nas experiências e produções culturais dos punks.

Conforme aponta Maria Stella Bresciani, “as cidades são antes de tudo uma experiência visual” (BRESCIANI, 1998, p.237-238). Imagens, metáforas e demais representações de suas particularidades urbanísticas são formuladas a todo momento pela população, tais como as vias de circulação, edifícios, calçadas, postes de iluminação, praças e, naturalmente, o fluxo incessante de pessoas e seus respectivos códigos comportamentais nestes espaços. “Um lugar saturado de significações acumuladas através do tempo” (BRESCIANI, 1998, p.237-238).

⁵ O material utilizado nesta pesquisa está organizado e arquivado no CEDIC da PUC-SP. Os documentos selecionados foram todos digitalizados a partir dos originais. Este trabalho traz como referência nossa dissertação de mestrado, “São Paulo, cidade punk: práticas, espaços, representações (1982-1998)”.

Signos incorporados através das intervenções urbanísticas, de seus transeuntes, habitantes e demais agentes que constroem, reconstroem, codificam e decodificam de maneira peculiar os aspectos, sensações e marcas destes espaços.

Buscamos então algo aproximado a uma construção histórica fisiognômica da cidade de São Paulo, ou, em termos mais precisos e em síntese, uma escrita da história da cidade através de imagens. Uma operação historiográfica na qual se reúne fragmentos de materiais desprezados, para a posterior composição de “imagens dialéticas” para produzir a história.⁶

A partir destes pressupostos guiamos nossa análise através dos processos de interação envolvendo os punks e suas experiências com o ambiente urbano.

Como é o espaço urbano lido pelos punks? Buscamos as respostas para este questionamento através da experiência destes sujeitos, reconhecidos como coletividade e indivíduos que, a partir de identidades simbólicas comuns, e o seu fazer-se como grupo mais ou menos coeso, produzem, reproduzem e transmitem as suas respectivas produções culturais em redes de sociabilidade estabelecidas e, em tantos momentos, para além delas. Produções culturais que, pela sua essência, possuem a cidade como suporte substancial de suas práticas e reproduções.

Fenômeno procedente das entranhas das grandes cidades, sistematicamente setorizadas e estratificadas social e historicamente, os punks possuíam-nas como origem comum e suporte para suas manifestações, ritualísticas, conflitos diversos com grupos de ideologias divergentes ou gangues rivais, e também as festas. Relações de profunda intensidade estabelecidas com a urbe que, após o processamento de suas texturas constituintes através dos

⁶ Esta operação historiográfica é baseada nas teses benjaminianas sobre a história, principalmente no resgate de fragmentos, muitas vezes desprezados, aqui retirados de seu “continuum”, ou o curso homogêneo da história. Buscamos as construções de experiências únicas e imagens de um passado muitas vezes esquecido, ignorado, além do rompimento com a reprodução de uma imagem cristalizada e imóvel do passado. Sobre o conceito de fisiognomia aplicado especificamente à metrópole, e de uma produção historiográfica através de imagens dialéticas, ver: BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. 2^o Ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 43.

códigos culturais dos punks, resultam em emblemas, sensibilidades e visões singulares sobre a cidade.

Imagens dialéticas representadas nas escritas das páginas dos fanzines, panfletos e manifestos, nos acordes, letras e composições musicais, fotografias, ilustrações dos encartes dos discos e cartazes, que nos revelam descrições que abrangem desde as perspectivas generalistas da cidade, até as micro-dimensões cotidianas que, muitas vezes, se revelam imperceptíveis entre as camadas temporais sobrepostas umas às outras.

A cidade como espaço de produção e consumo de representações se apresenta como uma caótica multiplicidade de reflexos de si. Como um espelho em fragmentos, a cidade não reflete uma imagem única, naturalmente predominante, oficial, que hierarquizaria as outras representações, algumas com maior ou menor espaço de reflexo no espelho fraturado.

Esta imagem única, ou sistema de imagens, quase sempre uma construção idealizada grandiloquente, uma entidade urbana quase fictícia e demasiado distante das práticas de seus habitantes, não é fixada autonomamente, ou como mágica. E, sim, historicamente instituída como única representação possível da cidade, e que usualmente se sobrepõe às demais representações.

Esta tentativa configuraria uma imposição quase absoluta, e de domínio de forças no ordenamento destas representações, posicionadas umas sobre as outras, e com o favorecimento de apenas uma, ou algumas poucas representações, que refletiriam no espelho tão somente as construções culturais dos grupos dominantes, vencedores da história.

Medida estratégica, como resultado de disputas travadas entre os poderes sociais, da qual os grupos perdedores e coagidos têm expropriado também o seu direito à memória, e tampouco teriam a garantia de algum espaço no reflexo do espelho, ou até mesmo em algum de seus cacos.

Sob o domínio dos grupos que detêm a hegemonia dos espaços de produção das representações, o espelho é, na maior parte das vezes, posicionado propositalmente para revelar apenas uma imagem, ou um conjunto de imagens que não coloquem em risco a conservação de suas representações usuais.

Possuir o domínio hegemônico das representações da cidade e, conseqüentemente, dos meios de produzi-las e reproduzi-las é, também, uma maneira de subjugar-la.

A cidade que em determinado período comportou, e ainda comporta todo o curso da movimentação dos jovens punks, provavelmente conserva em seus substratos, de forma orgânica, reflexos fragmentários das características essenciais que definem e qualificam este mesmo movimento. Toda a movimentação de um grupo urbano distinto, não pode ser entendida separada das dinâmicas e das características históricas da cidade que o comporta.

E, inversamente, a cidade não pode ser compreendida em sua universalidade e complexidade, se as vozes dos sujeitos que a produzem e reproduzem cotidianamente forem desconsideradas e ocultadas de modo sistêmico ou, não menos imperdoável, negligente.

2. São Paulo, cidade entreaberta

Investigar a metrópole como espaço imagético nos coloca perante alguns de seus agentes que, simultaneamente, produzem e consomem representações sobre a cidade. Estes agentes, em boa parte, possuem intrínseca relação com os espaços, cada um deles construindo imagens ou sistemas de imagens sobre a cidade.

Baudelaire, o *flâneur* do século XIX, ao deambular pela cidade de Paris apreendia os espaços que tragava, desde a roupagem mais superficial às suas vísceras. Lia, assimilava, construía e reproduzia suas impressões e signos sobre o espaço urbano. As ruas, a iluminação, as passagens, os transeuntes, e seus respectivos modos de viver na cidade eram transcritas, durante o curso de impetuosas

transformações urbanísticas, acompanhadas, invariavelmente, das mudanças sociais e culturais.

A cidade, vista sob o olhar de fascínio do *flâneur* denotava a “empatia pela alma da mercadoria” deste cronista urbano. “O *flâneur* é o feticlista da mercadoria” e “vive a metrópole como espetáculo, preso ao encantamento da multidão e das mercadorias” (BOLLE, 2000, p.71-78).

Como antítese do *flâneur*, o punk não apenas vivencia e registra suas sensações urbanas, mas, durante o processo, estabelece um olhar crítico sobre a cidade. O *flâneur* observa, interpreta e registra. O punk observa, interpreta, intervém, reinterpreta e registra.

Apesar das distinções, ambos os agentes são produtores de imagens dialéticas, e mediadores que fabricam o “texto da cidade”. Nossa operação aqui consiste em “arrancar o objeto do *continuum* da história como parte da construção da imagem dialética” (BOLLE, 2000, p.93). Construções sógnicas, representações e imagens dialéticas que neste estudo foram retrabalhadas.

“A representação benjaminiana da metrópole configura-se como uma obra aberta para um diálogo com as culturas na periferia do capitalismo”. Neste caso, os punks assumiriam a posição de “rebeldes que se deslocam da periferia da história em direção à metrópole” (BOLLE, 2000, p.399).

Náusea, paranóia, pânico, claustrofobia, poluição, desespero, ódio, violência. Imagens e temáticas de um constante e recorrente mal estar cotidiano representado, sem constrangimentos ou reservas, em grande parte das produções culturais punk. Representações que inspiram nomes de bandas, fanzines e músicas.

Para a historiadora Maria Stella Bresciani, as sensações e representações do mal estar urbano não se configuram como uma novidade propriamente dita:

A mais comum das avaliações sobre a cidade, diuturnamente presente na imprensa escrita e televisiva, à qual somos induzidos a vivenciar e vivenciamos de fato, é que a cidade está

em crise. No entanto, a atualidade desta constatação e/ou sensação parece repor-se há duzentos anos pelo menos, desde que já faz parte dos registros dos que falaram da(s) cidade(s) desde o início do século XIX. (...) Algo como se a ideia ou (idealização) de cidade e o estar nela se apresentassem em constante descompasso. (...)

Esses registros repetitivos sugeriam que a concepção de cidade – uma imagem de cidade, ainda que pouco nítida, inscrita em nosso subconsciente – não mais encontrava correspondência na imagem de cidade que se tem diante dos olhos, na qual se vivia e na qual hoje estamos (BRESCIANI, 2004, p.9-26).

O punk em São Paulo adquiriu em suas representações sobre a cidade, a correspondência das imagens que apreendiam diante de seus olhos. Olhares muitas vezes aguçados em decodificar crítica e sensivelmente as nuances do espaço, mas também na apreensão de descrições objetivas de seus aspectos superficiais e paisagens urbanas.

Os contornos das construções degradadas e abandonadas, das ruas vazias, dos muros pixados, das latas de lixo reviradas, da poluição cinza, das infestações de ratos, baratas e outras pragas, dos cigarros no chão, dos esgotos nos córregos, dos bares escuros do subúrbio, e dos tiros na periferia.

A sombra da violência eclipsava os céus da cidade durante as décadas de 1980 e 1990. Eis uma das propriedades e aspectos estruturantes dos espaços e temporalidades aqui estudadas.

De acordo com o alerta de Bresciani acima, a maior parte das impressões sobre o espaço urbano amplificadas pelos punks, se distanciaram notavelmente das idealizações oficiais comumente atribuídas a São Paulo: “terra das oportunidades”, lugar da “raça de gigantes”, e a alcunha, um tanto exagerada, de “Nova Iorque dos trópicos”.

Numa perspectiva histórica resumida, a difusão destes discursos de um lugar particular, que se impõe como vontade de verdade, pretende se consolidar como unidade identitária simbólica coletiva da cidade.

Discursos fundadores instituídos estruturalmente, em boa parte, a partir da mitologia bandeirante, como elemento civilizador, virtuoso e heróico (MARINS, 2003, p.11-13).

Sobre estes axiomas criados para legitimar uma identidade, elaborados no interior de um arcabouço cultural específico de um tempo e lugar na história, mas que insiste na auto-afirmação destes discursos como elemento “da natureza”, defendemos que “para servir à irrupção da verdade, o processo histórico torna-se processo da desmitologização, operando a destruição radical das posições continuamente ocupadas pelo elemento natural” (KRACAUER, 2009, p.96).

Após seu estabelecimento como sustentáculo fundamental da “economia de sobremesa”⁷ nacional, São Paulo a partir do final do século XIX substituiu aos poucos as lavouras cafeeiras pela industrialização, se consolidando como metrópole moderna e, *a posteriori*, designada como palco da invenção simbólica da independência nacional em 1822.

Orgulhosa, emergente, e impulsionada pela mentalidade permeada pela noção positivista de progresso e alinhada às elites, a intelectualidade paulista inventa seus próprios mitos fundadores. Entre estas invenções está a “raça de gigantes”, forjada pelo historiador Alfredo Ellis Júnior em 1926, aplicando teses derivadas do evolucionismo, das teorias da diferenciação racial, e da eugenia, numa tentativa de fundamentar uma suposta singularidade e superioridade genética, cognitiva e cultural na gênese dos paulistas (MONTEIRO, 1994, p.79-88).

O orgulho de ser paulista permaneceu restrito, em um primeiro momento, ao grupo de pesquisadores que se metiam nos velhos papéis da Câmara, da Cúria e do arquivo estadual. Algumas das principais famílias cafeicultoras chegavam mesmo a desprezar os laços com as antigas famílias de sertanistas, apegando-se ao próprio sucesso como comerciantes ao tempo do açúcar e como fazendeiros de café. Mas as atividades de historiadores e genealogistas como Toledo Piza, Taunay e Silva Leme foram

⁷ Termo forjado pelo engenheiro e arquiteto Luís Saia (1911 - 1975) em artigo de mesmo nome publicado na Revista Acrópole, nº 205 no ano de 1955.

pouco a pouco semeando e fazendo vicejar a transformação dos paulistas sertanejos, de passado rústico e empobrecido, nos míticos, heróicos e intrépidos bandeirantes de que se orgulhariam inicialmente apenas seus descendentes cafeicultores. Estavam, portanto, ultimadas as bases para a reconciliação ideológica entre as elites e o passado paulista, lançando mão de uma construção simbólica elástica, capaz não só de permitir a coesão das camadas dirigentes mas também a clivagem entre elas e os demais paulistas do século XX (...) (MARINS, 2003, p.9).

Nos anos seguintes, as revistas do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Museu Paulista corroboraram as teses, resultando numa tentativa de legitimação cientificista do paulista como autoridade reconhecida para liderar o país, culminando mais adiante na invenção do mito de “locomotiva da nação”.

Num cenário favorável de elevado crescimento econômico, as elites continuariam a investir na construção mitológica da supremacia paulista, o que deflagraria no caráter regionalista e reacionário do movimento constitucionalista de 1932, mesmo ano do surgimento da Ação Integralista Brasileira, com marcantes contornos do fascismo europeu (BERTONHA, 2001, p.85-105).⁸

O interesse da oligarquia paulista neste investimento talvez se justifique, principalmente, pela sua exclusão do jogo da alternância do poder presidencial, após o início da era Vargas dois anos antes. Sobre o movimento de 1932:

A manipulação simbólica do bandeirante esteve presente ao longo do levante paulista nas cédulas e selos emitidos, nos incontáveis cartazes e panfletos, nas transmissões de rádio e nos discursos. A força, a coragem e o idealismo atribuídos aos antigos sertanistas eram a todo momento resgatados pela propaganda revolucionária como distintivo que marcava os paulistas e os combatentes no front no esforço singular ao estado de São Paulo em constitucionalizar o país (MARINS, 2003, p.22).

⁸ A respeito da estreita relação entre as lideranças do Integralismo brasileiro e o fascismo europeu, ver: TRINDADE, Héliogio. *Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

O imaginário bandeirante representa nada mais do que a síntese das construções discursivas sobre a identidade paulista, invariavelmente subsidiada pelos interesses econômicos e políticos da classe dominante no contexto.

Esta construção da memória e da identidade, tem se infiltrado historicamente nas esferas de poder públicas e privadas do estado e da cidade. Não são poucas as referências simbólicas do mítico “herói bandeirante” observadas na paisagem urbana paulista.

A memória de significativa parcela dos povos que protagonizaram papel imprescindível nas constituições históricas e culturais locais, muitas vezes tem sido desprezada, e sua influência diminuída, a exemplo dos negros, indígenas e operários. Existências que se notam pelo que não é dito, tampouco representado. Ao considerarmos que “a cidade é a projeção da sociedade sobre um local”, conforme Lefebvre (LEFEBVRE, 2001, p.62), toda a construção do imaginário urbano e da memória tende a obedecer a interesses específicos, resultados de disputas empreendidas anteriormente, sobrepondo a memória vencedora sobre os escombros da história dos vencidos.

No entanto, o que poderia ter sido esquecido, por não ser mais útil, funcional, presente na paisagem de São Paulo, os índios que já não cantam, guerreiam nem caçam mais em seu território, permanecem semi-ocultos, irrompem nos nomes de cidades, bairros e ruas sem que quase ninguém se dê conta a que se remetem estes nomes, na farmacopéia popular, em técnicas de caça, pesca, plantio, na linguagem do caipira, na culinária. Por vezes, esta memória esquecida, porque (apenas) aparentemente destituída de utilidade ou sentido, irrompe no cotidiano de forma inesperada, por vezes violenta, sem que saibamos de onde vem. Se pudermos afirmar que a história é também tributária do esquecimento, a história de São Paulo é tributária, entre outros, do esquecimento de sua memória mestiça e escrava (FILHO, 2004, p.139).

Seria um destes inesperados e dissonantes irrompimentos na cena urbana, o protagonismo rebelde, justamente, da parcela dos jovens suburbanos e periféricos que aderiram ao punk?

Especificamente no caso de São Paulo, seriam talvez herdeiros da combatividade dos espíritos guerreiros indígenas que um dia habitaram o lugar, massacrados sistematicamente pelos bandeirantes, e pela imperiosa ideia de progresso. Numa incorporação histórica, os punks representariam uma das últimas formas de resistência aos ímpetos da modernidade avassaladora. Modelo de pretensões civilizatórias que devastara a cultura e os modos de vida dos habitantes antepassados da cidade, e que tem levado, sistematicamente, os seus poucos sobreviventes para as margens do espaço urbano.

A efervescência política, social e cultural da primeira metade dos anos de 1980, em São Paulo, testemunhou a ascendência de uma juventude que se organizava através de uma codificação comportamental e simbólica de confronto. De forma similar, talvez, aos indígenas quando realizavam seus ritos cotidianos de guerra, mas, desta vez, adaptados a uma dimensão histórica sintetizada entre os signos da cidade e de seus antecessores rebeldes urbanos.

3. Sons, palavras, imagens

Um turbilhão sonoro de conversas sobrepostas. Um som característico que poderia ser de qualquer bar lotado no centro da cidade, ou localizado nas esquinas de algum bairro do subúrbio. Em segundos, o som da guitarra elétrica, cortante e invasora, atravessa o aglomerado de vozes. Uma gargalhada insana introduz a canção punk “São Paulo”.

Composta pela banda M-19 no início do movimento punk, o som foi gravado quase duas décadas depois pelos Invasores de Cérebros, liderada por Ariel, um dos fundadores das primeiras bandas punk da cidade. Executada por ambas as bandas, originárias da zona norte de São Paulo, a composição é um dos prelúdios do movimento punk da cidade.

Nós somos da cidade de São Paulo, onde o punk é pra valer.
Onde você vai morrer.

Onde a noite é das gangues, nas esquinas, nas quebradas.
Nos bares da cidade, nos clubes da pesada.
SP, onde o punk é pra valer, em SP tudo pode acontecer.
Em SP, onde você vai morrer.
São Paulo, cidade perigosa, São Paulo cidade violenta.
Sejam bem vindos às ruas de São Paulo, mas muito cuidado ao
andar por suas calçadas, vocês podem ter uma grande surpresa⁹

Elementos como a violência e a territorialidade mostram-se evidentes nesta representação da cidade. Lugar onde o punk é pra valer, no qual é reivindicada para si uma militância punk mais radicalizada, distinta dos modismos urbanos, e mais conectada com as contradições do cotidiano das ruas. O sentimento de insegurança e um estado de alerta pela sobrevivência são constantes. Uma das crenças para obtenção de alguma garantia de segurança ao andar pelas ruas, era a organização dos jovens punks em gangues, formadas na maior parte das vezes em seus bairros ou localidades próximas. Apesar disso, não houve diminuição significativa da violência nas ruas entre os próprios punks, ou contra grupos distintos. Eram muitas vezes protagonistas, mas igualmente vítimas de violências diversas.

Sobre isso, a banda publicou uma reflexão num panfleto na primeira metade da década de 1990, e foi taxativa em seus esclarecimentos:

Nós somos os Invasores de Cérebros, uma banda das ruas. Viemos das ruas, das gangues punks, dos becos e quebradas escuras dessa cidade. Temos um orgulho paranóico disso, pois somos um espelho cruel desse podre sistema. O nosso som é furioso, barulhento e rápido como a vida que somos obrigados a levar.

A violência de nosso som é fruto de tudo o que nos atinge e que nos é imposto num dia-a-dia sangrento que somos obrigados a aturar. Ou será então que a realidade é um conto de fadas que nos esqueceram de contar?

Víamos de um tempo em que as gangues se preocupavam com algo mais além de brigar entre si por coisas banais. Brigávamos sim, porque fazia parte, era divertido, mas a coisa toda era muito maior, existia um sentido na atitude das gangues, pois dentro delas haviam muitas bandas, zines, equipes de som, muitos

⁹ Ver Figura 1. O registro desta composição pode ser ouvido em: INVASORES DE CÉREBROS. São Paulo. In: Invasores de Cérebros. *São Paulo*: Ataque Frontal, 2000, CD.

discos, fotografias, camisetas, bottons, contatos com o movimento internacional e uma série de atividades voltadas para o movimento punk.

Em São Paulo, por volta de 77, já existiam pessoas comprometidas em fazer do punk um movimento. Nós fomos daquele tempo, somos desse e seremos do que ainda está por vir. Hoje os que se dizem de alguma gangue, que brigam, que fazem e acontecem, nem se comparam ao que já existiu em termos de punk. A situação atual não comporta mais gangues, porque chega uma hora em que as coisas precisam mudar para dar espaço a outras coisas bem mais importantes e necessárias. Nós levamos ao pé da letra a máxima punk "faça você mesmo" e colocamos isso acima de qualquer gangue. Nós dos Invasores de Cérebros, acreditamos que é preciso colocar em prática tudo aquilo pelo que sempre lutamos, ou então sucumbiremos ao poder estabelecido, e a nossa música é voltada justamente para isso.

Mais do que nunca está na hora de destruir o sistema e a atual sociedade. Pretendemos atuar na base do movimento punk, como sempre o fizemos, invadindo cérebros e lutando sempre contra qualquer tipo de opressão.

No decorrer dos anos, a situação de conflito e caos aparentemente não daria indícios de alguma melhora. Os Invasores de Cérebros voltariam a abordar o tema na canção "Guerra nas ruas", em disco lançado no ano de 1996.¹⁰

É noite na cidade.

As ruas parecem estar desertas, e o silêncio a imperar.

Enquanto a maioria adormece no leito em suas casas, sádicos, loucos e matadors. Invadem as ruas a procura de sangue e diversão.

São as criaturas da noite, que em bandos reclamam os seus direitos sobre as ruas. São muitos de muitas tribos, e ninguém pode fazer nada.

É noite na cidade.

A polícia é apenas parte de mais uma tribo, sanguinária e assassina.

Fardados, armados e motorizados.

Eles possuem licença para matar, não se importam comigo ou com você.

Querem apenas satisfazer a sua sede de sangue, e ninguém pode fazer nada.

Ruas de fogo, ruas de sangue.

Ruas de ódio e morte.

Ao amanhecer, cadáveres sobre o chão.

¹⁰ INVASORES DE CÉREBROS. *Guerra nas Ruas*. In: Invasores de Cérebros. São Paulo: Desculpe Aturá-los, 1996, EP 7".

Estão a enfeitar as ruas da cidade.
Esta realidade você tenta ignorar, mas não pode escapar.
É noite na cidade, guerra nas ruas.

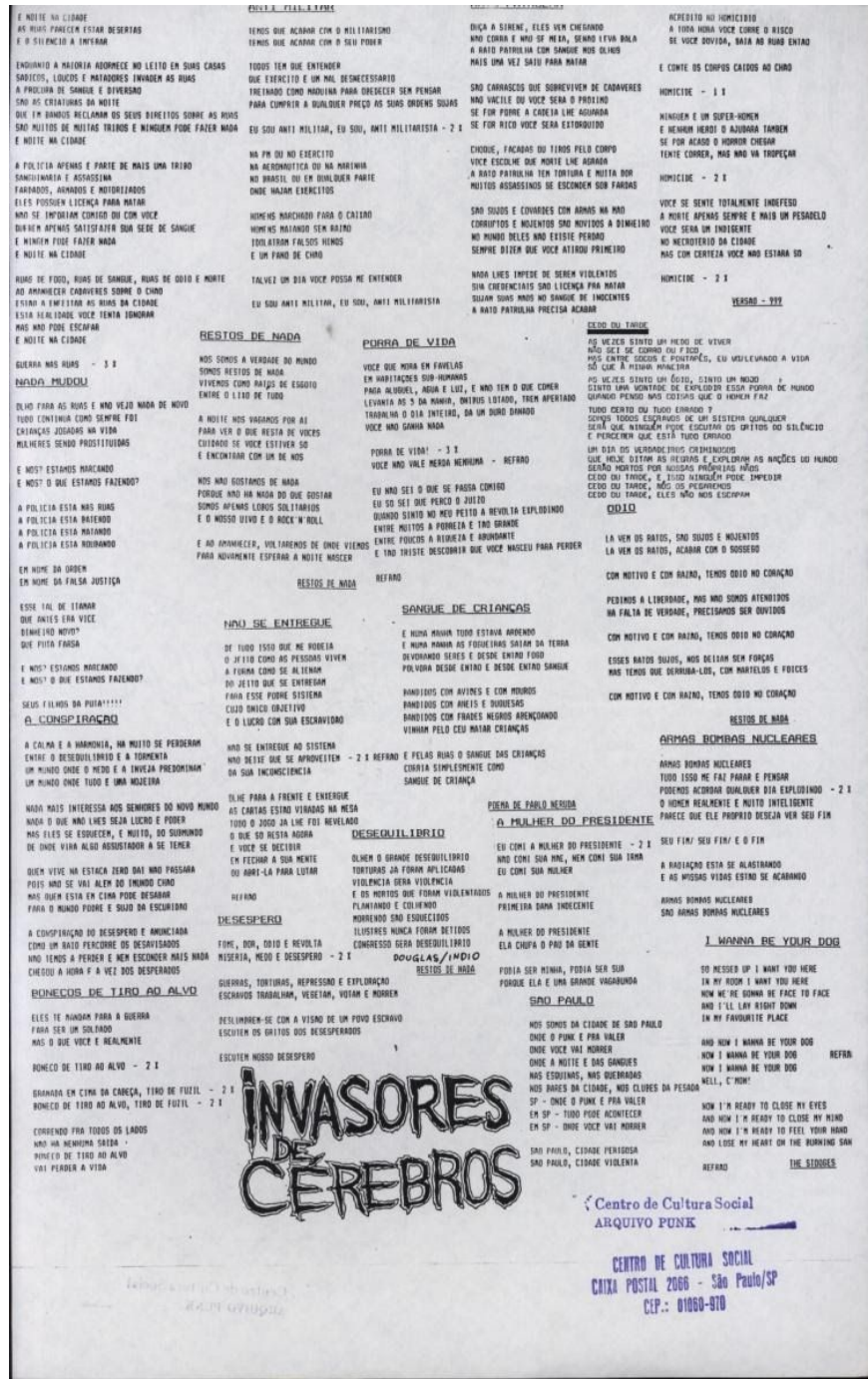


Figura 1: Panfleto com letras da banda Invasores de Cérebros, sem data.
Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.



“Guerra nas ruas” é uma crônica cotidiana da noite da cidade, ainda mais áspera e factual do que a canção “São Paulo”. A polícia, como um dos principais agentes da violência estrutural do período, é considerada apenas mais uma das tribos promotoras da barbárie urbana.

Uma imagem similar a “Guerra nas ruas” observamos na canção “Não acordem a cidade”, da banda Inocentes, de 1986.¹¹ Em descrição mais alegórica dos personagens da noite, a composição revela sensações e impressões do caminhar pelas ruas, esquinas e becos da cidade.

De noite quando a cidade dorme.
Anjos negros de asas sujas escuras saem de suas tocas.
E tomam conta das ruas, são os reis da diversão, do ódio e da solidão.
Não têm esperança, nem de viver, nem de vingança.
Em cada esquina que você passar, em cada beco que você olhar.
Não se espante, eles vão estar lá, vendem sexo e drogas, roubam ou matam.
Têm vida curta, não importa o que façam.
Quando a madrugada é alta e o amanhã não tarde.
Você pode encontrá-los em algum lugar do mundo, dormindo.
Sonhando com Deus, pedindo paz, sonhando com Deus!
Não acordem a cidade.

De volta ao ano de 1982. O diretor Fernando Meirelles iniciou a produção de um vídeo documentário sobre os punks de São Paulo. Ao utilizar uma linguagem estética poética, em termos conceituais próximos ao vídeo “Punks”, produzido no ano seguinte por Sarah Yakhni e Alberto Gieco,¹² o filme “Garotos do Subúrbio” de Meirelles¹³ também mostra uma narrativa da cidade sob a perspectiva punk. Ambos os filmes, realizados de modo independente, captaram de forma satisfatória algumas narrativas do punk no espaço urbano de São Paulo. Apesar de não ter sido produzido por punks, mas, exatamente pelo fato de boa parte do processo de produção ter sido

¹¹ INOCENTES. *Não acordem a cidade*. In: Pânico em SP. São Paulo: WEA, 1986. LP 12”.

¹² PUNKS. Direção de Sarah Yakhni; Alberto Gieco. São Paulo: Independente, 1983. (35 min.), VHS.

¹³ GAROTOS DO SUBÚRBIO. Direção: Fernando Meirelles. São Paulo: Independente, 1983. (42 min.)

autônomo, este aspecto os aproximou, de certa maneira, dos modos de fazer dos punks.

Lançado em 1983, o filme trouxe registros das bandas Inocentes, Cólera e Olho Seco em ação nas garagens, clubes e casas de shows, além de fragmentos de imagens com depoimentos de punks realizados no espaço urbano, e também em suas moradias.

O filme, cujo título se verificou ser homenagem à canção homônima da banda Inocentes, foi um dos poucos registros sobre o movimento realizado por não punks, na qual sua imagem não foi viciada pelas qualificações habitualmente depreciativas da intelectualidade midiática, principalmente pela imprensa. O filme, com exibição especial de estreia para os punks no final de 1982 antes do lançamento oficial no ano seguinte, foi recebido com entusiasmo e elogios.¹⁴ Uma imagem de opressão e resistência cotidiana pela sobrevivência dos jovens na cidade é revelada na música em questão.

Vagando pelas ruas tentam esquecer.
Tudo que os oprime e os impedem de viver.
Será que esquecer seria a solução.
Pra dissolver o ódio que eles têm no coração.
Vontade de gritar sufocada no ar.
O medo causado pela repressão.
Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir.
Garotos do subúrbio, vocês não podem desistir de viver.¹⁵

¹⁴ Ver Figura 2.

¹⁵ INOCENTES. *Garotos do Subúrbio*. In: Grito Suburbano. São Paulo: Punk Rock Discos, 1982. LP 12".

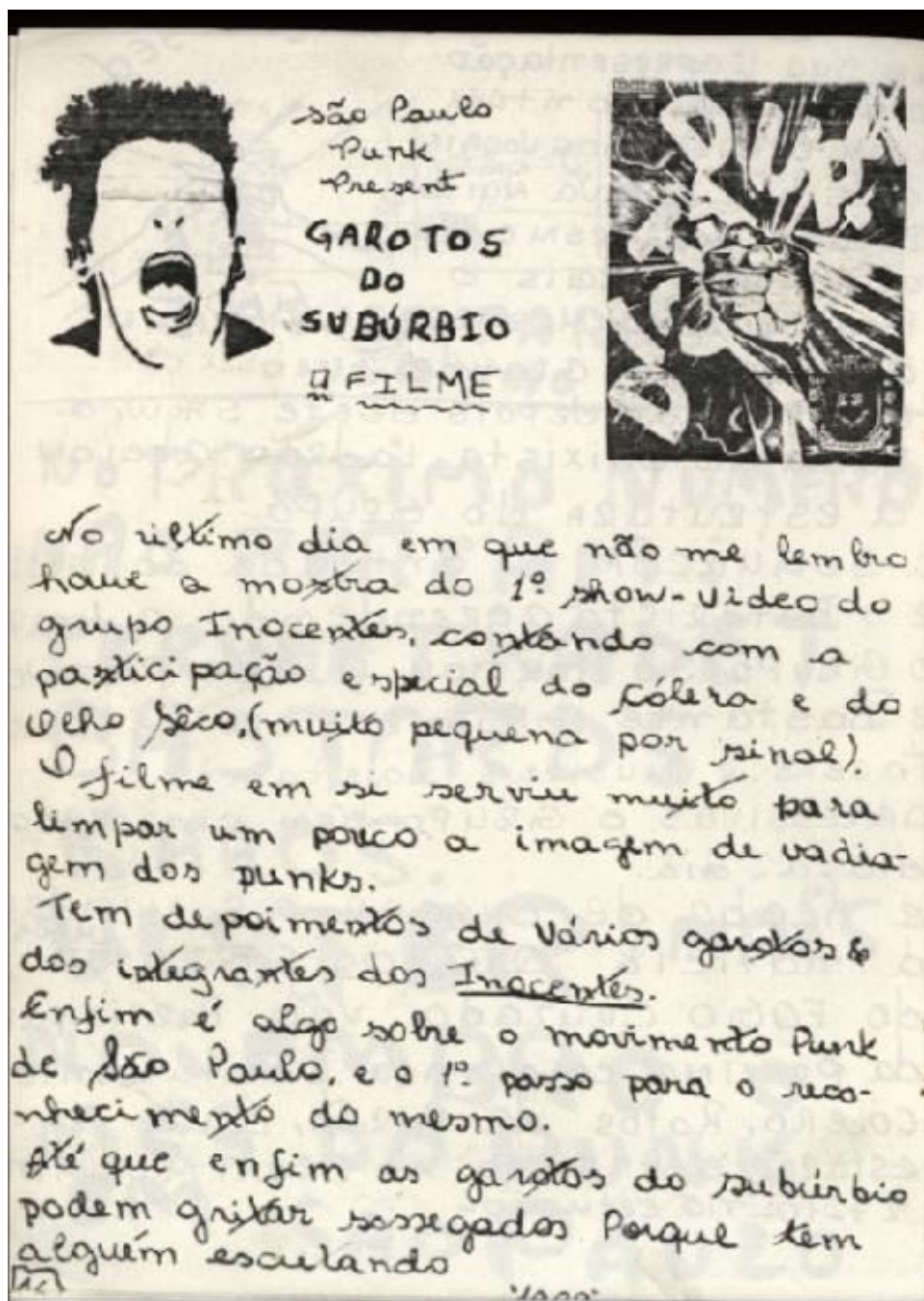


Figura 2: Relato de exibição do filme "Garotos do Subúrbio". Publicado no fanzine 1999, em outubro de 1982.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

A canção também ganharia uma adaptação em história em quadrinhos, publicada no fanzine Necrose Suburbana de 1989. Com desenhos do punk "Revolta", retratou imagens dos muros, calçadas e

ruas da cidade. Em sua maior parte carregadas de grafismos e sombreados, suscitam um efeito de pouca nitidez, de melancolia, de um aspecto denso e nebuloso para o ambiente. Com a cabeça declinada, o punk caminha solitário neste espaço. Em determinado momento, o ângulo de visão focaliza o calçado do punk e o chão. Um percurso reflexivo do punk pela cidade, onde os seus pensamentos eram interrompidos, muitas vezes, pela presença da repressão. A caminhada do punk prossegue pelas ruas escuras. “Você não pode desistir de viver”.¹⁶



Figura 3: Representação da canção “Garotos do Subúrbio” em quadrinhos, publicada no fanzine Necrose Suburbana em abril de 1989.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

¹⁶ Ver Figuras 3 e 4.



Figura 4: Representação da canção “Garotos do Subúrbio” em quadrinhos, publicada no fanzine *Necrose Suburbana* em abril de 1989.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

A contracapa do fanzine *Necrose Suburbana*¹⁷ mostraria mais uma representação da cidade, em desenho concebido por Beto. Desta vez, com o punk realizando uma intervenção no espaço. Apoiado em um muro protegido por arame farpado, o punk, em meio à sujeira e ratos na calçada, com suas vestimentas caracterizadas, afirmava que “punk arrumadinho é punk-chic! Falou!”. No mesmo muro, uma inscrição pichada dizia a máxima dos punks de Londres “punk is not dead”, após a sentença de morte decretada pela imprensa do país, apropriada também pelos punks brasileiros no mesmo contexto, e pelos mesmos motivos. Ao fundo, edifícios que poderiam representar o centro da cidade, talvez com o punk situado no subúrbio, “do lado de cá do Rio”, conforme a perspectiva do punk Ariel.

¹⁷ Ver Figura 5.

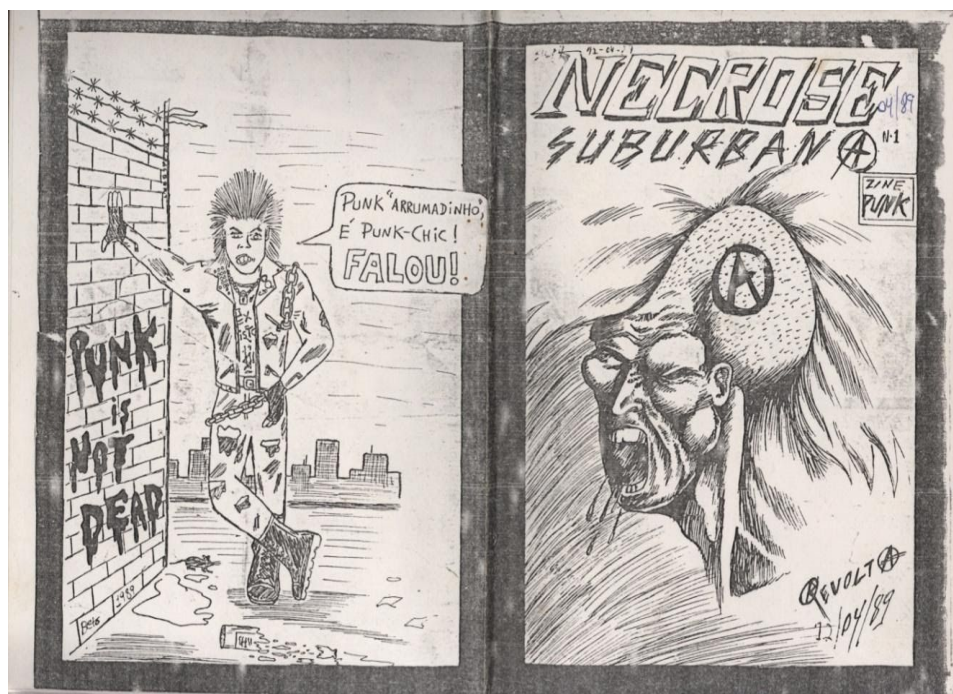


Figura 5: Contracapa e capa do fanzine Necrose Suburbana. À esquerda, uma representação da cidade com intervenção punk no espaço. Publicado em abril de 1989.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

Os rios da cidade, provavelmente Tietê, Pinheiros e Tamanduateí, também foram representados nos fanzines punk. A primeira edição do fanzine Buraco Podre, publicado no mês de julho de 1987, mostra uma sorumbática e acinzentada imagem do leito de um rio, acometido e liquidado pela poluição urbana. Em suas margens, lixo por todos os cantos, e uma fábrica que lança seus dejetos nas águas e ar. “Quando se mexe com a natureza, pode-se ferir a si mesmo”.¹⁸

¹⁸ Ver Figura 6.



Figura 6: Representação de rio da cidade no fanzine Buraco Podre, publicado em julho de 1987.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

O fanzine Falange Anarquista, da zona leste de São Paulo, publicaria também em 1987 uma charge acompanhada de relato sobre ordem de desocupação de terras, promovida na periferia da zona leste pela prefeitura de Jânio Quadros. O conflito denunciado na publicação teria causado a morte de um morador do local, pai de quatro crianças, pelas mãos da Guarda Civil Municipal.

A charge mostra um oficial da polícia, de costas e de arma em punhos. Posicionados à frente dele, uma mãe com seus filhos observam o corpo no chão a sangrar, sendo velado. Provavelmente, a vítima baleada pelo policial. Com ironia, o chargista reproduz uma fala fictícia da mãe que dizia “mas ele não tem onde cair morto”, e a indignação de um de seus filhos, adereçado como um pequeno punk: “Jânio filho da puta”. A legenda da imagem não deixava dúvidas sobre mais uma tragédia recém consumada, no cotidiano violento das margens paulistanas. “Conflito e morte na periferia de São Paulo”.¹⁹



Figura 7: Charge sobre morte durante desocupação de terra na periferia da zona leste de São Paulo, publicada no fanzine Falange Anarquista, em 1987.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

¹⁹ Ver Figura 7.

Enquanto isso, no entardecer num cemitério abandonado no subúrbio, um policial militar de feições fantasmagóricas, com a imagem do anjo da morte às suas costas, põe um suspeito de joelhos e lhe dá a sentença de morte. “Você vai morrer!”, diz o policial. “Isto é um engano! Sou inocente!” diria a vítima, suplicando em vão para quem promoveria sua iminente morte precoce.²⁰

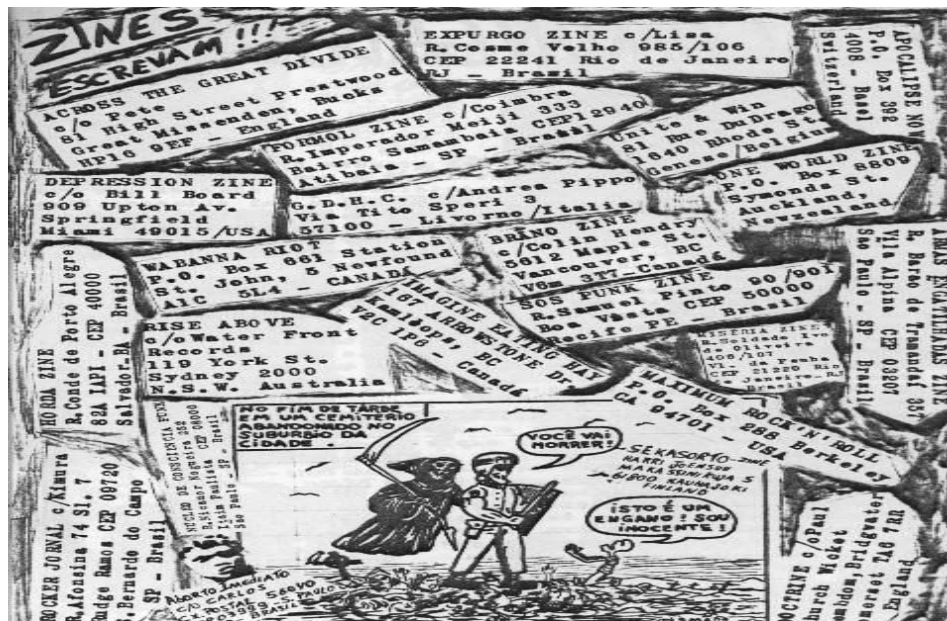


Figura 8: Charge publicada no fanzine Lute ou Vegete nº5, em 1986.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

A cidade vive, as pessoas vivem.
Com medo de tudo, com ódio de tudo.
Cegos por ódio deixam de defender para atacar seus semelhantes.
Sem qualquer motivo.
A morte se espalha, carregada por seres com única visão para matar.²¹

A violência se difunde, e a cada dia aumenta na cidade. As mazelas do cotidiano operário, igualmente impetuosas, também

²⁰ Ver Figura 8.

²¹ ARMAGEDOM. Cegos por ódio. In: Silêncio Fúnebre. São Paulo: Rainbow Records, 1986. LP 12".

foram retratadas nas produções dos punks. A banda Excomungados realizaria a leitura de um dia de trabalho na cidade, na composição “Vida de operário”, lançada em 1990. Uma adaptação da canção para os quadrinhos seria publicada no fanzine Ex, editado pelos integrantes do conjunto.

Fim do expediente, cinco e meia, cartão de ponto.
Operários saem da fábrica, cansados da exploração de oito horas.
E de pé na fila, ônibus lotado, duas horas de pé ou sentado.
Vida de operário.
Braços, na máquina operando a situação, crescimento da produção.
E o lucro é do patrão, ganância do patrão.²²



Figura 9: Adaptação em quadrinhos da música “Vida de operário” da banda Excomungados, publicada no fanzine Ex, sem data.
Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

²² Ver Figura 9. EXCOMUNGADOS. Vida de operário. In: Pela primeira vez no paraíso. São Paulo: UHQ Produções, 1990, EP 7”.



A descrição de São Paulo como domicílio de seres malignos, localizados nas sombras das ruas secundárias, na espreita para o ataque traiçoeiro e mortífero, foi descrita também em formato alegórico e poético no primeiro número do fanzine Ex.

Narração em forma de poesia sobre uma entidade lúgubre, onde se desenvolveriam novas criaturas sob as sombras projetadas pelas imensas construções. Lugar onde as bênçãos das luzes celestiais purificadoras e curativas nunca alcançariam. Na escuridão, sua imagem não se refletia no espelho, mas absorvia a energia vital de suas vítimas. Seus habitantes e transeuntes agora, convertidos em seres soturnos, servirão ao seu mestre, que ri. O Nosferatu como analogia e imagem alegórica da própria cidade.

Mexeu-se em máscaras tão mal confeccionadas. Suspiro. Todos os materiais foram inúteis. No espelho o escuro, e o corpo esgotado pelas ruas secundárias se ia. Em SP caía a garoa fina. Carros e prédios ventavam cores opacas. Ruas mortas pulsam, lindas. Havia séculos, a luz não entraria, deu-se novas formas de vida, num processo sutil e silencioso. Calados, olhos atentos, sombra para sombra. Gargalhada. Tava careca de saber a história de todas as histórias. Deus já não existia. No metrô, sempre o último carro do último trem. Uma reação quente solitária. Vermelho sobre o branco. O sangue correndo em filetes pelo pescoço. Um beijo de despedida. Fascinava a morte mal morrida.²³

²³ Ver Figura 10.

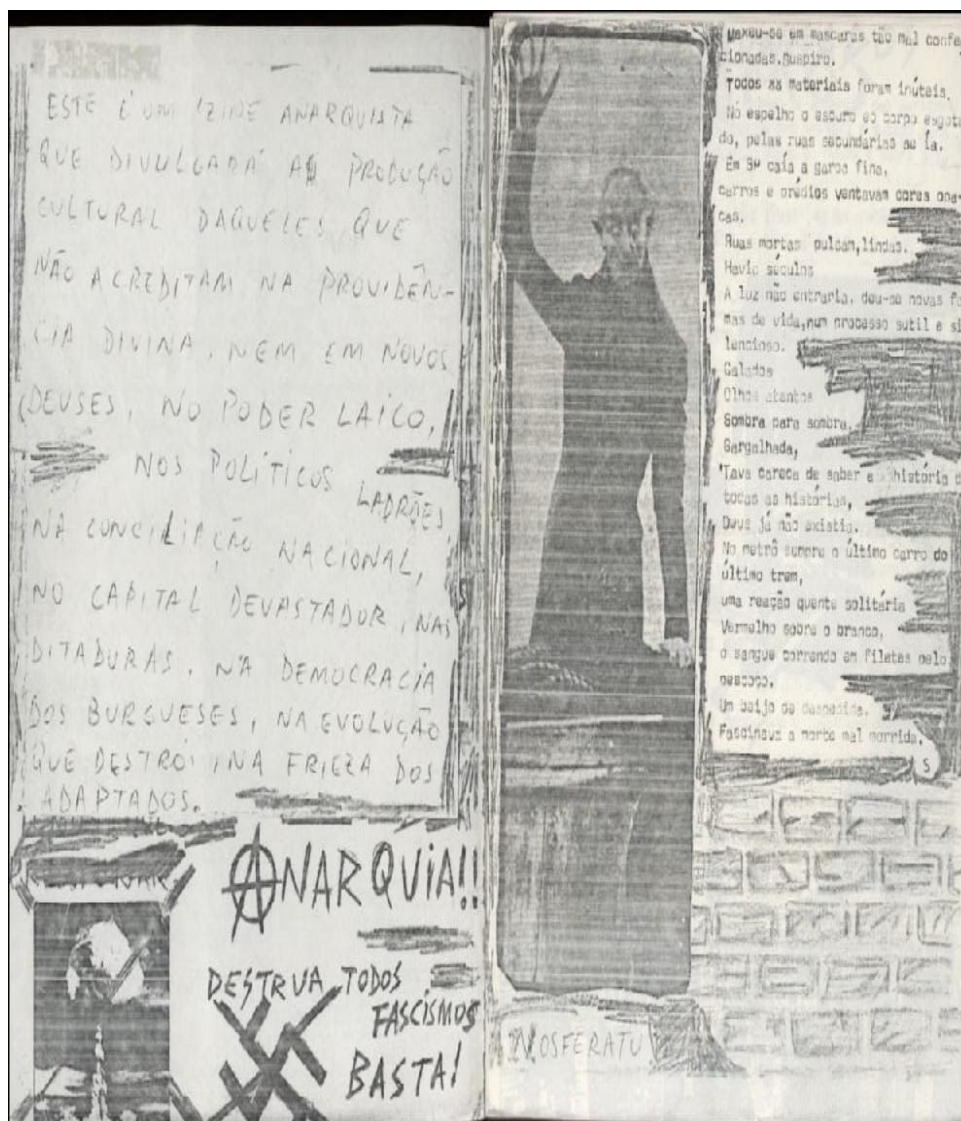


Figura 10 – Poema “Nosferatu”, publicado no fanzine Ex nº 0, sem data.
Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

4. Rachaduras no espelho: uma cidade punk

Para a contracapa da primeira edição do fanzine Almanaque²⁴, sem data, foi escolhida pelo editor uma fotografia aérea de São Paulo. A imagem que vislumbra o panorama quase infinito de concreto e aço da cidade poderia ser de um cartão postal ou, quem sabe, de propaganda política.

Talvez, uma representação com intenção de atribuir um valor monumental, descomunal e imponente da metrópole. Uma

²⁴ Ver Figura 11.

avassaladora e grandiloquente obra, cristalizada naquela imagem de estrutura quase imutável. Uma imagem naturalizada, monolítica e desprovida de ações históricas que a movimentem, onde talvez a única dinâmica insinuada fosse a de sua contínua e inevitável expansão bandeirante. Se o futuro é o horizonte, este já se encontra destinado à submissão pelo colosso urbano em propagação.

Ao projetarmos sobre esta mesma imagem uma perspectiva menos ampla, ou imergirmos nos interstícios urbanos em meio às construções, muros e prédios, tanto o horizonte como o futuro se desvanecem.

O punk observa a fotografia da cidade, vista dos céus, sob uma dimensão celestial. Soberana e absoluta.

Naquele momento, lembrou-se dos maus bocados vividos naquelas ruas, invisíveis lá do céu. Estava vivo. Casualidade ou obra divina? Quem sabe? Alguns conhecidos não tiveram a mesma sorte.

Na vitrola, ele ouvia baixinho o último disco do Cólera, “Pela paz em todo mundo” de 1986. Num instante, ele se atém à letra e, num sobressalto, aumenta o volume. Procura apressadamente a capa do disco, e retira de dentro dela o encarte. Navega na música.

Vivo na cidade.
O ar é negativo, as árvores vão morrendo, concreto a me cercar.
Olho a cidade.
Todas as suas faces, lixo e pessoas a se misturar.
Quero protestar para encontrar o outro lado desta vida.
Vivo na cidade.
Olhe as avenidas, gente muita gente.
Não expressam nada, correm sem parar.
Quero protestar para encontrar o outro lado desta vida.
Vivo na cidade.²⁵

A canção parecia alinhada exatamente aos seus pensamentos. Sentiu um calafrio.

Na frente da máquina de escrever ele olha o papel, ainda em branco. Balbucia que estar vivo na cidade, quase todo o tempo, é conquista de violenta batalha, muitas vezes travada em grande

²⁵ CÓLERA. Vivo na cidade. In: Pela paz em todo mundo. São Paulo: Ataque Frontal, 1986, LP 12”.

desvantagem. Ele fala um pouco mais alto: é uma guerra, o mundo está em conflito generalizado, rumo à autodestruição. Aqui em São Paulo não é diferente.

Naquele momento, observa um jornal de quinze dias em meio a papéis espalhados pelo colchão. Ao som da vitrola, recorta a notícia. Bombardeio em Bagdá. Dezenas de mortos num conflito aparentemente sem fim. Instantaneamente, datilografa no papel em branco: “São Paulo, uma enorme Bagdá”.

Juntou a imagem aérea da cidade com a frase. Mas, apenas essas palavras não teriam, provavelmente, o impacto desejado na dissolução daquela representação implícita da urbe vista do alto.

Ele acende um cigarro, recorta cuidadosamente a foto ao meio, em zigue-zague, e a divide em duas partes. O efeito visual obtido lembra uma rachadura, como se a cidade tivesse sido atingida por um terremoto de grandes proporções. Ou, talvez, um bombardeio nuclear.

Partida ao meio, desestruturada e fora de esquadro. O punk dá novo sentido e desmancha a inabalável e idealizada imagem de cidade majestosa, ostensiva e imponente. O tempo era de guerras, de miséria, desemprego e fome. Mesmo recém liberto do nefasto período da ditadura civil-militar. Violências que semeiam outras violências. Ele negou uma das representações que se relaciona, invariavelmente, aos mesmos poderes que violentam e promovem os conflitos do cotidiano urbano e, quem sabe, também do mundo. Poderes que, ao mesmo tempo, empenham esforços na difusão de uma supremacia harmônica, e uma falsa ideia de unidade na cidade, além da sonegação contínua de suas vozes dissidentes.

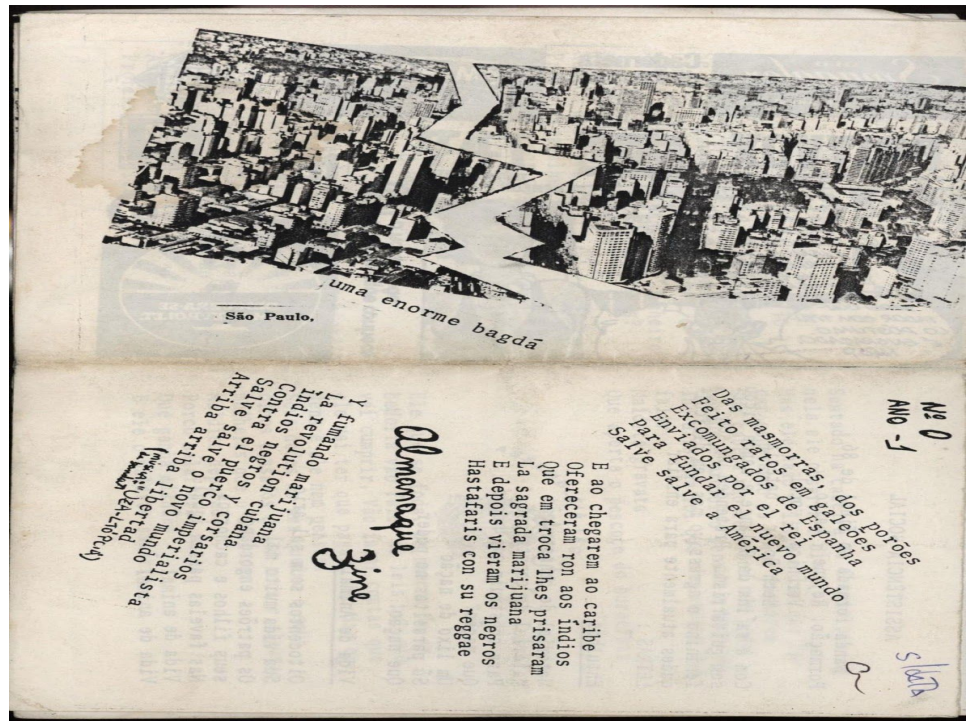


Figura 11: Contracapa do fanzine Almanaque n°0, sem data.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

Imagem similar da cidade de São Paulo, também desviada de sua concepção original de imponência e magnitude, foi utilizada como capa na primeira edição do fanzine Ex. Diferente da “rachadura” engendrada na fotografia utilizada no fanzine Almanaque, a intervenção realizada na imagem do fanzine Ex mostra a figura de um punk, como se olhasse na direção da cidade, colada por cima da fotografia, juntamente com dois símbolos utilizados como marca da banda Excomulgados. O punk utiliza uma máscara de gás e um par de óculos, para se proteger da poluição atmosférica, ou, provavelmente, de bombas de gás lacrimogêneo lançadas pela polícia. Incansavelmente, o punk subvertia as representações que afirmavam a grandeza e a invencibilidade de seus algozes. E isso incluía também a cidade.²⁶

²⁶ Ver Figura 12.

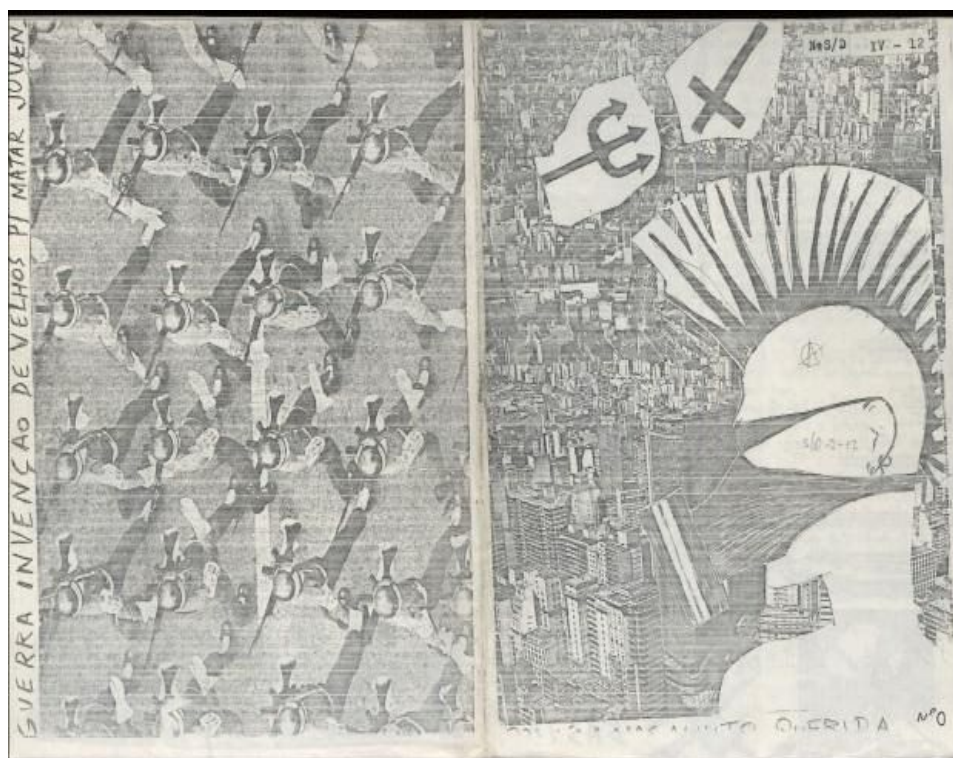


Figura 12: Contracapa e capa do fanzine Ex n°0, sem data.

Fonte: Arquivo do movimento punk. CEDIC/PUC-SP.

Outro exemplo do desvio de significado de uma fotografia aérea da cidade, talvez numa análise mais apressada, de impacto mais próximo com a proposta do fanzine *Almanaque*, quase terrorista e desestabilizadora da solene imagem de São Paulo, foi a célebre ilustração de capa para a coletânea de bandas punk “Ataque Sonoro”, lançada pelo selo punk *Ataque Frontal*.²⁷

O ano é 1985, ainda sob a égide do mundo bipolarizado da Guerra Fria entre os países da esfera de influência do capitalismo, e as nações socialistas alinhadas ao poder soviético da URSS. O Brasil estivera sob domínio das forças da ditadura civil-militar durante duas décadas, apoiada pelos estado-unidenses. A ameaça de guerra nuclear entre as duas potências era iminente. Já imaginou São Paulo sendo atingida por bombas nucleares bilateralmente? Os punks vislumbraram esta hipótese. Dois mísseis nucleares lançados,

²⁷ Ver Figura 13. ATAQUE SONORO. São Paulo: Ataque Frontal, 1985, LP 12”.

oriundos dos dois blocos de poder, na direção da cidade vista de cima. Mais uma vez, a imagem soberana da cidade convertia-se em cinzas. O espelho se esfacelava no ar. A poética do punk buscava a destruição radical dos conceitos dominantes e do senso comum. O ataque sonoro e estético promovido pelo punk buscava o desmonte de tudo isso.

Em síntese, São Paulo estava sob ataque, de todos os lados. O punk da cidade se via nessa condição. Era atacado por todos, cotidianamente, a todo o momento. Não havia perspectivas de futuro. E o horizonte, apenas a monótona paisagem de prédios, muros de concreto e lixo a céu aberto. Vivia sob estado de alerta permanente. E foi naquele momento, mesmo às avessas, que o punk se confraternizou com a cidade.



Figura 13: Capa da coletânea de bandas punk Ataque Sonoro.

Fonte: Arquivo pessoal.

5. Considerações finais

O punk, como produtor de representações e imagens dialéticas de São Paulo, observou, interpretou, interferiu, reinterpretou e registrou o texto da cidade. Foram então reveladas novas perspectivas, micro-dimensões cotidianas e, também, imperceptíveis camadas temporais do espaço urbano.

A cidade de São Paulo, o Brasil e o mundo passavam por um profundo processo de transformação no período compreendido dos anos finais da década de 1970, e intensificada no decorrer das duas décadas seguintes. Transformações ocorridas nos campos econômicos, sociais e também, naturalmente, culturais. Todos organicamente associados.

É neste contexto dinâmico que o punk surge nas cenas culturais dos grandes centros urbanos, como um dos elementos ativos destas transformações em curso, principalmente da juventude. No Brasil, o punk em movimento esteve inserido ao caldo das mobilizações populares em torno do processo de redemocratização do país, na primeira metade dos anos 1980. São Paulo foi uma das cidades protagonistas deste processo de ruptura com o autoritarismo e, paradoxalmente, um dos berços das práticas e pensamentos que deram origem a este mesmo regime de exceção.

De tradição conservadora dos costumes despóticos, violentos e elitistas de sua época bandeirante e escravagista, a cidade abrigou também suas resistências populares históricas a estas heranças. Uma cidade de contradições e contrastes cotidianos radicais.

O punk em São Paulo, com suas características e particularidades, talvez tenha sido uma das faces mais intensas destas resistências no campo da cultura, associada também a práticas e teorias políticas diversas das lutas e mobilizações populares.

Marginalizados, criminalizados, perseguidos, presos, censurados, e muitas vezes espancados, os punks resistiram e não

aceitaram ter suas vozes caladas. Ocuparam a cidade de São Paulo, e dela fizeram não apenas palco de expressividade plena, mas, fundamentalmente, espaço de reprodução de suas próprias experiências e práticas insubmissas.

As representações pactuadas da cidade, refletidas em fragmentos de um grande espelho, são inesperadamente ofuscadas por outros reflexos. Alguns deles, sem qualquer prioridade neste espaço de representações oficiais. O punk nunca perdeu a oportunidade de golpear os reflexos privilegiados do espelho, ou seja, as representações dos grupos hegemônicos e detentores do poder. Ao subverter as representações oficiais da cidade, o punk abalou e deslegitimou, por um breve momento, os próprios poderes que a controlam.

O punk jamais deteve algum domínio sobre a cidade. Contudo, ela e seus poderosos eixos de poder não conseguem subjugar o punk. Nem mesmo controlar suas representações e práticas subversivas. Indomável e ingovernável, o punk está vivo na cidade.

Referências

- BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. 2º Ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- BERTONHA, João Fábio. Entre Mussolini e Plínio Salgado: o fascismo italiano, o integralismo e o problema dos descendentes de italianos no Brasil. **Revista Brasileira de História**, v.21 n°40. São Paulo: 2001.
- BRESCIANI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. IN: FREITAS, Marcos C. (org). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998.
- BRESCIANI, Maria Stella. A cidade: objeto de estudo e experiência vivenciada. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. V.6, N.2 / Novembro de 2004.
- FILHO, Amílcar Torrão. A Sétima porta da cidade: memória, esquecimento e ressentimento na História de São Paulo. **Revista História & Perspectivas** n°31. Uberlândia: 2004.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- MARINS, Paulo César Garcez. O Parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. In: **Anais do Museu Paulista**, n° série v.6/7. São Paulo: 2003.
- MILANI, Marco Antonio. **Os fanzines como meio de disseminação de saberes**. Anais do Congresso de Iniciação Científica da UNESP, 2010.
- MONTEIRO, John Manuel. Caçando com o gato: raça, mestiçagem e identidade paulista na obra de Alfredo Ellis Jr. **Revista Novos estudos** n°38. São Paulo: CEBRAP, 1994.
- SAIA, Luís. Economia de sobremesa. **Revista Acrópole**, n° 205. São Paulo: 1955.
- THOMPSON, E. P.. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TRINDADE, Hélió. **Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

Fontes iconográficas e sonoras

1999. Fanzine. São Paulo: 1982-1984. (Figura 2).
- ALMANAQUE. Fanzine. São Paulo: S/D. (Figura 11).
- ARMAGEDOM. *Cegos por ódio*. In: Silêncio fúnebre. Brasil: Rainbow, 1986, LP 12".
- ATAQUE SONORO. V.A. São Paulo: Ataque Frontal, 1985, LP 12". (Figura 13).
- BURACO PODRE. Fanzine. São Paulo: 1987. (Figura 6).
- CÓLERA. *Vivo na cidade*. In: Pela paz em todo mundo. São Paulo: Ataque Frontal, 1986, LP 12".
- EX. Fanzine. São Paulo: S/D. (Figuras 9, 10 e 12).

EXCOMUNGADOS. *Vida de operário*. In: Pela primeira vez no paraíso. São Paulo: UHQ Produções, 1990, EP 7".

FALANGE ANARQUISTA. Fanzine. São Paulo: 1987. (Figura 7).

GAROTOS DO SUBÚRBIO. Direção de Fernando Meirelles. São Paulo: Independente, 1983. (42 min.), VHS.

INOCENTES. *Garotos do Subúrbio*. In: Grito Suburbano. São Paulo: Punk Rock Discos, 1982. LP 12".

INOCENTES. *Não acordem a cidade*. In: Pânico em SP. São Paulo: WEA, 1986. LP 12".

INVASORES DE CÉREBROS. *Guerra nas Ruas*. In: Invasores de Cérebros. São Paulo: Desculpe Aturá-los, 1996, EP 7".

INVASORES DE CÉREBROS. Panfleto. Letras de músicas da banda. São Paulo: S/D. (Figura 1).

INVASORES DE CÉREBROS. *São Paulo*. In: Invasores de Cérebros. São Paulo: Ataque Frontal, 2000, CD.

JUVENTUDE E HISTÓRIA: o punk no Brasil. São Paulo: Diversitas – FFLCH/USP, 2011. (20 min.).

LUTE OU VEGETE. Fanzine. São Paulo: 1986. (Figura 8).

NECROSE SUBURBANA. Fanzine. São Paulo: 1989. (Figuras 3, 4 e 5).

PUNKS. Direção de Sarah Yakhni; Alberto Gieco. São Paulo: Independente, 1983. (35 min.), VHS.

Resumo

Este artigo faz parte de um estudo sobre a cidade de São Paulo, sob a perspectiva da cultura punk. Contemplamos, parcialmente, representações do espaço urbano nas produções culturais e experiências dos punks, inseridos na materialidade de São Paulo entre 1982 e 1998. Os punks, reunidos neste contexto como grupo de ação cultural e política da juventude das periferias, elaboraram um conjunto de imagens dialéticas sobre a cidade. Esta última compreendida, entre outras particularidades, como espaço de produção e consumo de representações. Conduzimos a pesquisa por intermédio das análises de produtos da cultura punk: cartazes, panfletos, gravações musicais, entre outras. O resgate das representações de São Paulo pelos punks nos revelou novas dimensões e camadas temporais ocultas da cidade.

Palavras-chave: História da Cidade. São Paulo. Punk.

Abstract

This article belongs to an inquiry about São Paulo city, underneath the punk culture perspective. We notice, measurably, representations of the urban space on the punk cultural stuff and experiences, into the materiality of São Paulo from 1982 to 1998. Punks, congregate in this context as a youth crew of political and culture activism from the outskirts, which produced a compilation of dialectical images about the city. This last one known, among other features, as a space of production and assimilation of representations. We work the Historical inquiry by the analysis of the punk culture stuff: posters, handouts, musical recordings, and more. The redemption of the representations of São Paulo's urban space by the punks showed us features, dimensions and hidden temporalities of the city.

Keywords: Urban History. São Paulo. Punk.

Resumen

Este artículo es parte de una investigación acerca de la ciudad de São Paulo, mediante la perspectiva de la cultura punk. Contemplamos, en parte, representaciones del espacio urbano en las producciones culturales y experiencias de punks, insertadas en la materialidad de São Paulo dentre 1982 y 1998. Los punks, reunidos en este contexto como un grupo de acción cultural y política de la juventud periférica, produjeron un conjunto de imágenes dialécticas acerca de la ciudad. Esta última comprendida, entre otras particularidades, como un espacio para la producción y consumo de representaciones. La investigación se realizó mediante el examen de productos de la cultura punk: afiches, folletos, grabaciones musicales, entre otros. El rescate de las representaciones de São Paulo mediante los punks nos reveló nuevas dimensiones y estratos temporales ocultos de la ciudad.

Palabras clave: Historia urbana. São Paulo. Punk.