

**PEDRO
MACEDO
MENDONÇA**

**O PUNK COMO FORMAÇÃO POLÍTICA:
Um estudo de caso colaborativo na Casa Viva.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e co-orientação do Professor Doutor Samuel Araújo, Professor Adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“Nada é mais contagioso do que o gosto pela liberdade”

Roberto Freire

o júri

presidente

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

Doutor Pedro Filipe Russo Moreira
professor adjunto convidado do Instituto Politécnico de Lisboa

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço primeiramente à Susana Sardo, orientadora deste trabalho. Sempre com um sorriso bem disposto e ótimas sugestões, sem nunca reprimir e nem desencorajar minhas iniciativas. Agradeço também ao co-orientador desta dissertação, Samuel Araújo, por me mostrar que é possível fazer política com música e música com política.

Agradeço também aos meus pais por tantas e tantas conversas intermináveis. Por me ensinarem basicamente tudo o que eu sei, e me mostrarem que uma vida de luta sempre valerá a pena.

Agradeço às minhas irmãs pelos incontáveis momentos de ajuda e de ombro amigo nos momentos mais difíceis deste trajeto.

Agradeço à Juliana, grande companheira durante quase toda a feitura deste trabalho. Sem ela este seria impossível de se concretizar.

Agradeço a todos e todas os(as) coautores(as) desta tese: Toni, Rodolfo, Kate, Hugo, Tarzan, Marroco e Cristina, que partilharam esta reflexão e que, junto a mim, acreditaram num outro modelo de fazer acadêmico. Eles sim são os verdadeiros “especialistas”.

A todos os companheiros da Casa Viva, mas principalmente ao Toni e a Clara, pois sem eles não seria possível a realização das Tertúlias Punk.

Agradeço a Gui pelo empenho na confecção da fantástica fanzine das Tertúlias Punk da Casa Viva.

A todos os punks do Porto, pela participação e curiosidade que despertaram para esta pesquisa.

Agradeço aos primeiros companheiros de luta, principalmente o Zé e o Pedro Freire, que tanto me ajudaram a despertar o interesse na leitura e na reflexão, na vontade de aprender mais, fundamental para o processo de práxis política. Juntos vivemos momentos inesquecíveis que hoje são parte do que sou.

Agradeço à Ana Palma e ao Emerson Merhy pelo auxílio teórico que tanto me norteou nos momentos mais complicados de reflexão.

Agradeço também à ajuda essencial da Daniela Gama, da Gabriela Marques e do Vladimir pelas conversas e pelos textos que me enviaram e que contribuíram imenso na feitura deste trabalho.

Finalmente agradeço aos companheiros Júlia Bruxinha e Filipe Ratão Proença que despertaram em mim o interesse em perceber melhor essa manifestação tão potente que é o punk.

palavras-chave

música punk, anarquismo, formação política, subjetividade, etnografia partilhada.

resumo

Dentro de uma perspectiva de pesquisa-ação participativa, e a partir de um processo metodológico designado aqui por “etnografia partilhada”, este trabalho buscou compreender como a música punk pode influenciar o processo de formação política de ativistas libertários e anarquistas. Para o efeito foi efetuado trabalho de campo na Casa Viva, Centro Social Libertário presente na cidade do Porto, Portugal, e a reflexão e escrita da dissertação foi construída coletivamente entre mim e os membros da Casa Viva. Teoricamente esta dissertação baseia-se sobretudo nos legados dos filósofos franceses Deleuze e Guattari sobre subjetividade e micropolítica.

keywords

punk music, anarchism, political formation, subjectivity, shared ethnography.

abstract

This work aims to understand how punk music can influence the political formation process of libertarian and anarchist activists. It was developed under the framework of "participatory-action research", using a methodological process here named "shared ethnography". The fieldwork was carried out in Casa Viva, a Libertarian Social Centre in Oporto city, Portugal. Several hands built this research collectively. For our reflection the main theoretical reference was the work of the French philosophers Deleuze and Guattari about subjectivity and micro politics.

Índice

1. INTRODUÇÃO	1
2. METODOLOGIA	6
2.1. PESQUISA ACADÊMICA COMO PRÁXIS POLÍTICA: A PESQUISA AÇÃO PARTICIPATIVA.	6
2.2. ETNOGRAFIA COLABORATIVA	9
2.3. METODOLOGIA DIALÓGICA E RIZOMÁTICA.....	11
2.4. A AUTORIA – COMPLICAÇÕES DE UMA PESQUISA DE PÓS-GRADUAÇÃO QUE SE PRETENDE COLETIVA EM UMA ACADEMIA QUE SE PRETENDE INDIVIDUALIZANTE.	14
2.5. A METODOLOGIA DESTE TRABALHO – UM ESPAÇO ABERTO.....	17
3. REVISÃO DE LITERATURA	23
3.1. AS MÁQUINAS DO PODER E DA CONTRACULTURA – PRODUÇÃO E CONTRA PRODUÇÃO DE DESEJO E DE SUBJETIVIDADE.....	23
3.2. ANARQUISMO: UMA POLÍTICA COTIDIANA.....	27
3.2.1. <i>Anarquista ou libertário?</i>	31
4. CASA VIVA: ATIVIDADES CULTURAIS COMO PRÁTICA TRANSFORMADORA	32
5. LET’S TALK ABOUT PUNK BABY	40
5.1. O PUNK COMO MANIFESTAÇÃO GLOBAL NA CIDADE DO PORTO	40
5.2. AS TERTÚLIAS PUNK DA CASA VIVA.....	42
5.3. DIA 24 DE JANEIRO DE 2013 – DIY OU DIË: OPÇÃO OU ONDA?	45
5.4. DIA 7 DE FEVEREIRO DE 2013 – (QUE) IMPORTA O QUE EU COMO?	50
5.5. DIA 21 DE FEVEREIRO DE 2013 – ESTA MERDA É MÚSICA OU É POLÍTICA?	53
5.6. DIA 7 DE MARÇO DE 2013 – PARA SER PUNK É PRECISO TER COLHÕES?	56
5.7. A MÚSICA E OS CONCERTOS PUNK.....	61
6. A MÚSICA PUNK COMO PROCESSO DE FORMAÇÃO POLÍTICA	64
6.1. KATE	65
6.2. RODOLFO.....	67
6.3. HUGO – COMO A MÚSICA INFLUENCIA O INDIVÍDUO	68
6.4. TARZAN - FAÇA VOCÊ MESMO: LIBERDADE PELAS NOSSAS MÃOS.	70
6.5. TONI.....	70
6.6. MARROCO	71
6.7. PEDRINHO – A VISÃO DO ETNÓGRAFO.....	76
6.8. INTERPRETAÇÃO DOS DADOS	80
7. CONCLUSÕES	84
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

1. Introdução

Esta dissertação surge fruto da minha participação, desde o ano 1998, no ativismo político da cidade do Rio de Janeiro, minha cidade natal, e atualmente na cidade do Porto, onde vivo desde o ano de 2012. Dentro desta vivência, a partir de 2001 passei a me identificar como anarquista, desde então fazendo parte de diversos coletivos e de diversas lutas, no Brasil e em Portugal. Destas lutas dou destaque às minhas intervenções como apoio¹ do “Movimento Sem-teto” do Rio de Janeiro, espaço onde conheci e tive meu primeiro contato com os anarco-punks desta cidade.

Em meados de 2006 conheci alguns militantes da CICAP² e com eles comecei a dividir parte do meu ativismo. Minha admiração por aquilo que esta organização conseguia fazer era muito grande, pois nunca havia tido contato com aquela realidade. Os punks conseguiam, com atividades artísticas mobilizar muitas pessoas, inclusive pessoas pertencentes às classes mais pobres da cidade do Rio de Janeiro. Com isso eles iniciavam um verdadeiro processo de formação política. Em um debate realizado por correio eletrônico dentro de uma lista de discussão da qual fazia parte na época, um ativista punk de nome Filipe Proença (Ratão) escreveu as seguintes palavras, respondendo à acusação segundo a qual os anarco-punks do Rio seriam todos de classe média:

Me parece muito instigante, por exemplo, o fato de muitos anarcopunks cariocas serem tachados pela militância por supostamente serem de origem pequeno burguesa. (Sim, esse é o meu caso, sem nenhuma culpa cristã, mas eu não represento “o anarcopunk”) Parece que do dia para noite, todos os garotos e garotas anarcopunks que moravam no Jacaré, Maré, Ramos, Mangueiras, Baixada Fluminense, Xerém, em uma “passe de mágica”, por se identificar com esse grupo cultural imediatamente se tornaram pequeno burgueses. Hora, nem todo jovem de comunidade é funkeiro, nem todo morador de comunidade ouve samba. O rock também pode fazer parte da “cultura do povo”, precisamos romper com essa idealizações que não correspondem a relações bem mais complexas e intrincadas do “povo”, bem mais diversas do que esses estereótipos banalizantes. (Ratão, 2008)

¹ Nome que se dá a todos e todas os(as) pessoas que não moram nas ocupações, mas que se juntam a elas em momentos de luta e em práticas cotidianas variadas.

² Coalizão de Indivíduos e Coletivos Anarcopunks.

A minha curiosidade com o que afirma o Rato na citação acima, e minha recente aproximação ao grupo de pesquisa participativa Musicultura, sediado na favela da maré no Rio de Janeiro - relação que descrevo com mais detalhes do capítulo 2 desta dissertação - despertaram em mim a vontade de desenvolver uma pesquisa que buscasse compreender os elementos subjetivos que permitem ao punk ser fundamental na formação política de alguns ativistas. Nesta dissertação delimito “formação política” como anarquista e libertária, apesar de saber o quanto o punk influenciou a vida ativista de muitos indivíduos que se conectam com outras formas de pensamento.

Ao chegar em Portugal em 2010 como imigrante, decidi fazer um mestrado em música que teve início em 2011. A minha ideia era trabalhar sobre o tema acima descrito, adaptado à realidade portuguesa. Aproximei-me então no espaço Casa Viva, que conheci no Porto, e que me parecia um espaço perfeito para desenvolver o trabalho de campo. A Casa Viva é uma das principais salas de concerto punk do país, e está também profundamente associada a movimentos anarquistas e libertários.

A opção metodológica, descrita no capítulo 2, foi outra peça fundamental para montar esta tese. Pela tentativa cotidiana de transformar minha vida e a sociedade num sentido libertário, pensava encontrar forma de construir um trabalho acadêmico que se alinhasse a estas perspectivas. Foi então que incluí a perspectiva metodológica da pesquisa-ação participativa, onde a pesquisa acadêmica ganha contornos de práxis política, assumidamente interventiva. Para mais adotei perspectivas de trabalho etnográfico colaborativo que bastante influência tiveram no desenvolvimento da pesquisa de campo, além de toda a influência do posicionamento dialógico que herdei da minha experiência como bolsista no Musicultura. Adoto ainda o anti método do rizoma, proposto por Deleuze e Guattari (1995) para incluir conceitualmente na metodologia um espaço para a espontaneidade e a abertura do próprio método, questão que considerei fundamental. A partir deste amálgama de possibilidades consolidei uma proposta minha que resolvi nomear como “introdução à musicologia anarquista”.

Uma questão relevante vinculada diretamente ao universo metodológico é a questão do eu lírico que narra a dissertação. Então quando a tese estava sendo escrita e pensada apenas

por mim, escrevi-a na primeira pessoa. Nos demais momentos onde a escrita é de fato coletiva, onde foi de fato discutida entre pares, escrevo na terceira pessoa e assumo um papel maior de organizador do que de autor.

No capítulo 3 temos um momento mais teórico onde são desenvolvidos os conceitos base que norteiam esta dissertação. O principal foco é explicitar os conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze e Felix Guattari no sentido de buscar uma maior compreensão do contexto subjetivo produzido pela sociedade capitalista. Os filósofos foram selecionados por mim como principal elemento de análise do punk como formação política anarquista e libertária, por conta da ligação que estes autores possuem com o universo da produção de subjetividade a partir da transgressão, questão que ligava seus conceitos quase que diretamente ao universo que desejava estudar. Dedico também no capítulo 3, um subcapítulo destinado a uma melhor compreensão do que afirmo ser o anarquismo, e o movimento libertário.

O capítulo 4 é dedicado à Casa Viva, espaço escolhido para desenvolver o trabalho de campo. Este Centro Social é, desde Outubro de 2012, um dos meus espaços de ativismo político, o que ofereceu a esta dissertação um caráter interventivo ainda maior. Neste capítulo há, para além de uma descrição etnográfica detalhada da Casa, a apresentação do seu manifesto, que reflete a opinião dos membros do seu coletivo.

Antes de apresentar o capítulo 5 penso ser importante explicar em detalhe o meu conceito de punk que ao longo da dissertação aparece designado como “o punk”. Esta designação foi por mim escolhida por entender o punk como uma cosmogonia, na qual diversos tipos de manifestações convergem e encontram seus pressupostos. Falar de “o punk” como um universo mais amplo, onde muitos outros universos se encontram, também vai de encontro com a bibliografia consultada, na qual se coloca o punk como um movimento de contracultura que inspirou diversas áreas em torno da sua prática principal que é a música. Destas outras áreas estariam em destaque as artes plásticas, a moda, e a política. Por conta

destes fatos não será incomum durante esta dissertação aparecerem as mais diversas designações vinculadas ao punk³.

Da mesma forma o que entendemos como “cultura punk”, está vinculado a uma série de práticas, melhor descritas nos capítulos 5 e 6, que norteiam e acompanham o universo performativo do punk. Digamos que grande parte das associações adjetivas associadas ao punk, e o próprio punk em si, nos remetem sistematicamente para dimensões performativas que se exprimem, também, por uma espécie de conformidade estética. E ainda que é significativo perceber que o substantivo punk pode referir-se a um movimento de indivíduos, a um universo estético, a um universo político e a um sujeito individual, indiferenciadamente.

Penso que o processo estético de politização que o punk promove, requer pensar em algumas questões de métodos que os punks usam para tal tarefa. Em minha opinião a ironia seria uma das principais. A ironia se trabalha nas canções, onde as letras possuem um conteúdo de gozação e deboche para com o sistema capitalista. Igualmente citado na bibliografia consultada sobre o punk, também o ode ao “caos” pode ser apontado como um método estético punk. Nesta tese, inclusive, o caos serve em muitos momentos como elemento de escrita e de pensamento. A própria abertura ao anti método rizomático expõe isso nos capítulos dedicados ao mesmo. Já a escrita do capítulo 5, intencionalmente caótica, busca reproduzir o ambiente dos debates promovidos na Casa Viva para discutir elementos vinculados ao punk. Estes debates foram de fato muito desorganizados, com pessoas interrompendo as outras a todo tempo.

No capítulo 5, a partir da série de debates acima descritos, encontramos elementos que tentam explicar um pouco do que seria o punk como movimento global, e como movimento na cidade do Porto. Divididos em subcapítulos que procuram respeitar a divisão criada pelo coletivo da Casa Viva para a organização dos debates, tentamos demonstrar um pouco do que seria esta “cultura do punk” na opinião dos intervenientes presentes nas discussões.

³ Movimento punk, Estética punk, Ideologia punk, cultura punk, música punk, arte punk, manifestação artística punk, filosofia punk e dinâmica punk, entre outras.

O capítulo 6 tem como objetivo apresentar os 6 textos dos companheiros que compartilharam a tarefa desta pesquisa comigo. Com uma escrita plural, onde cada um foi livre para expor o que, em sua opinião, haveria de diferente no punk para que este se tornasse um elemento fundamental na sua formação política, criamos um universo de dados a serem analisados neste mesmo capítulo. Os títulos dos textos também foram facultativos e alguns o puseram, e outros não. Esta análise acabou por ser reexposta em mais um debate aberto na Casa Viva, de onde saíram partilhas e contribuições de extrema importância, e que acabam por constar no capítulo 6 e no capítulo final, dedicado a apresentar as conclusões às quais conseguimos chegar sobre a problemática inicialmente levantada.

As conclusões deste trabalho têm duas dimensões principais. Penso que a primeira é a abertura de um diálogo com a academia a respeito da possibilidade de se construir um trabalho final de pós-graduação de maneira partilhada, e todas os possíveis questionamentos que isso possa gerar. E a segunda é a tentativa de compreensão sobre como uma prática musical pode estar diretamente vinculada às opções de ativismo político⁴ e de vida de alguns indivíduos, constituindo ao mesmo tempo um elemento gerador e gerado por esse próprio ativismo. Penso que ambas as dimensões são fulcrais para o meu próprio desenvolvimento enquanto pesquisador e para a consolidação de uma área de pesquisa em música claramente participativa e interventiva.

⁴ Ativismo político neste trabalho se refere a um amplo espectro de possibilidades de intervenção na realidade. O conceito une então diferentes práticas que possuem como ponto comum o desejo de destruir o sistema capitalista, seja pela tomada do Estado, seja por práticas de boicote, práticas contraculturais, etc.

2. Metodologia

O presente capítulo pretende apresentar e justificar as opções metodológicas adotadas por mim na construção deste trabalho de conclusão de curso de mestrado. No caso desta dissertação estas opções se tornam centrais, e constroem conceitualmente a pesquisa. Dividirei o capítulo em cinco partes que, embora de naturezas diferentes se completam entre si. Os primeiros três subcapítulos procuram fazer o embasamento teórico das propostas metodológicas que inspiram as minhas opções (investigação-ação participativa; etnografia colaborativa; metodologia dialógica e rizomática); uma quarta parte discute os problemas levantados pelo conceito de autor/autoria no quadro da produção acadêmica; e finalmente dedico uma última parte à descrição e discussão detalhada das opções metodológicas que o campo me ofereceu ao longo do processo. Penso que estes cinco subcapítulos apresentam bem aquilo que pretendi realizar no decurso deste projeto: tentar criar algo novo e que questione as estruturas acadêmicas já enraizadas.

2.1. Pesquisa acadêmica como práxis política: A pesquisa ação participativa.

Durante o curso de licenciatura em música na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) vi a minha vida se radicalizar num objetivo: a transformação da sociedade por via de uma revolução, que ao mesmo tempo que lutasse pela igualdade de direitos de todos os humanos, lutasse também pela liberdade de ação e pela não hierarquização das relações sociais - uma revolução anarquista. Com o tempo, estudar numa Universidade onde todos os valores construídos remetiam à ideia de uma cultura superior, erudita, europeizada, hierarquizada na figura de alguém que comanda, que seleciona, começou a gerar uma contradição muito profunda em mim, e um desejo enorme de desistir do curso que escolhi com tanta paixão, e que posteriormente me daria a habilitação necessária para exercer a profissão de músico.

Conforme o ativismo político dentro do “movimento sem-teto” e do “movimento de favelas” iam tomando conta da minha vida, a universidade ia perdendo espaço e eu então começava a acreditar que a música não seria importante no processo de transformação que

eu tanto acreditava. Porém em uma Jornada de Iniciação Científica⁵ (JIC) na UFRJ pude assistir a apresentação do projeto “Samba e Coexistência na Favela da Maré” sob coordenação do Professor Samuel Araújo. Achei muito interessante o fato de haver uma dimensão política muito assumida e inscrita na essência do trabalho, e o melhor de tudo: A música era veículo para a questão central na pesquisa – a transformação da realidade.

A partir desse momento não tive dúvidas, queria participar desse projeto e sentia que poderia estar ali a conexão que faltava para mim do ativismo político com o estudo da música. Assim conheci a etnomusicologia, que antes deste episódio sequer imaginava que existisse. Fiz então a seleção para bolsistas e em 2006 ingressei no grupo de pesquisa “Musicultura”, nome dado ao grupo formado pelos pesquisadores integrantes no projeto.

O Grupo Musicultura, uma parceria entre o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e a Organização Não-Governamental Centro de Ações Solidárias da Maré (CEASM), é coordenado pelo co-orientador desta pesquisa de mestrado, o Professor Samuel Araújo e tem como objetivo principal, a partir da prática etnográfica, recolher, analisar e refletir sobre dados musicais recolhidos no Conjunto de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro. Esta pesquisa é levada a cabo não somente por pesquisadores universitários, mas sim por um conjunto de pesquisadores na sua maioria “nativos”, moradores desse bairro, o que em si já demarca uma posição de desconstrução da clássica relação entre pesquisador e pesquisado, neste caso buscando fundir as duas funções numa só. Tudo o que é gerado pela pesquisa constrói um banco de dados que também se encontra dentro da própria comunidade e aberto a ela. A estrutura de funcionamento do grupo é de autogestão, quer dizer, se organiza de maneira não-hierárquica mesmo havendo a presença de um coordenador oficial, nesse caso o Professor Samuel⁶. Todo esse conjunto de fatores dão a este projeto uma dimensão extremamente política, inclusive assumida nos artigos, comunicações e teses acadêmicas construídas e apresentadas pelo grupo. Como um bom resumo da proposta concebida e escrita por Samuel Araújo a partir da experiência do Musicultura cito as palavras do mesmo:

⁵ Espaço público anual de apresentação de todos os projetos de Iniciação científica da UFRJ.

⁶ De fato por muitas vezes presenciei reuniões em que o coordenador pouco disse, de fato deixando que as mesmas corressesem sem uma “intervenção” sua, do agente externo que possuiria dentro das hierarquias de saber uma posição mais alta que os demais.

Concomitantly it becomes clear that reviewing radically the process of knowledge production requires extreme application, in the sense of politically conscious engagement, to changing public policies in favor of social movements which may be able to build a new knowledge-producing praxis. This will require, as already in practice here and there around the globe, (1) the creation of opportunities to enable communities currently marginalized from the knowledge produced on themselves to interact with and to participate not as active interlocutors in world forums, (2) the formation of joint research teams comprising natives and non-natives as well as academics and non-academic personnel, (3) new self-critical forms and uses of musical documentation, fostering public debates on the history, identity and values of peoples, (4) development of new capacities amidst communities previously deprived of access to those capacities (e.g. audiovisual documentation, idealization and management of sound archives, use of technologies etc.), and the reinforcement and/or building of diffusion centers of local knowledge and repositories through community-based organizations and institutions. (Araújo, 2008, 28)

A partir deste grupo de pesquisa tive então acesso ao conceito de pesquisa acadêmica como práxis política, quer dizer, dar ao seu objeto de estudo numa pesquisa um caráter assumidamente conectado com uma perspectiva de transformação social. Citando mais uma vez as palavras de Araújo baseando-se em sua própria experiência dentro do Musicultura:

Simultaneously I intend to highlight the political substance and epistemological consequences of new research contexts and roles as one area with potentially groundbreaking contributions toward the emergence of a more balanced social world, i.e. one in which knowledge will hopefully emerge from a truly horizontal, intercultural dialogue and not through top-to-bottom neo-colonial systems of validation. (idem, 14)

O nome em si “pesquisa-ação participativa” decorre do IAP (Investigación Acción Participativa) construída pelo sociólogo colombiano Orlando Fals-Borda, e claramente aparece para o grupo Musicultura como uma determinante influência. Fals-Borda desenvolve a ideia de que o pesquisador não pode se manter neutro, e que pelo contrário deve ser interventivo na medida do possível no sentido de efetivamente lutar contra o amplo espectro de desigualdade social ainda existente no mundo em que vivemos. Fals-Borda desenvolve o seu trabalho na Colômbia, em espaços urbanos e rurais que se aproximam bastante da realidade brasileira, seja por conta da corrupção de seu sistema político, seja por conta da enorme desigualdade social que assola o país. De tão engajada a IAP acaba por se envolver efetivamente num projeto político de disputa de poder, o Polo

Democrático Alternativo, e consegue resultados importantes em processos eleitorais se consolidando segundo Fals-Borda (2007) como “la segunda fuerza electoral más importante de Colombia” (Fals-Borda, 2007, 21).

A IAP para além da relação ativa entre teoria e prática, que se complementa no conceito marxiano de práxis, e que utilizo no título deste capítulo, trabalha também no caminho do Musicultura de tentativa de desconstrução das relações de opressão entre sujeito e objeto, em busca de uma “participação autêntica” de todas as partes envolvidas: “En la ‘participación autêntica’ se trata de reducir la distancia entre superior y subalterno, entre opresor y oprimido, explotador y explotado.” (idem, 19).

A ideia então deste trabalho é dar sequência ao processo desenvolvido por Araújo, Fals-Borda e o grupo Musicultura, construindo a partir de um trabalho de campo engajado, onde a reflexão teórica, acadêmica, constitui uma parte do processo da práxis científica, sendo então necessário a constante volta à prática para a aplicação e conseqüentemente o engajamento nas questões sociais que o campo sugere. A Academia também não fica fora disso, uma vez que todas as novas opções metodológicas surgidas no decorrer do processo se transformam também em material para a reflexão dentro da universidade.

2.2. Etnografia Colaborativa

Construir um subcapítulo sobre este tema me parece interessante no sentido de trazer à tona as discussões levantadas basicamente por Luke Eric Lassiter e seu trabalho de sistematização do que seria uma etnografia colaborativa em seu livro *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography* (2005). Este trabalho conta com uma descrição dos porquês do autor iniciar uma caminhada neste sentido mais colaborativo, que perpassaria basicamente por um apontamento sobre a grande desigualdade hierárquica presente na academia em seus relacionamentos entre pesquisadores e pesquisados, e pela quase ausência de retorno efetivo daquilo que se escreve para as comunidades pesquisadas.

Após um relato interessante sobre os dilemas enfrentados dentro do campo da colaboração etnográfica (que segundo Lassiter nascem da antropologia aplicada norte-americana,

fundamentalmente ligada aos estudos feministas e às abordagens pós-modernas) o autor apresenta a ideia de que trabalhar numa perspectiva mais deliberada e assumidamente colaborativa condiz com uma opção ética e de responsabilidade moral do pesquisador.

Neste enquadramento o antropólogo norte-americano busca uma relação mais orgânica entre académicos e “nativos”, tomando medidas debatidas em conjunto para afinal não permitir que o trabalho apenas se limite ao pequeno espaço académico, mas que também desperte interesses de leitura para os “pesquisados”. Esta prática geraria um conhecimento inclusive mais “legítimo” sobre o que se desejaria estudar. Dentro destes aspectos o autor acaba por desenvolver uma perspectiva metodológica para a abordagem ao campo, baseada na “honestidade etnográfica”, da qual o pesquisador não poderia escapar em um trabalho que se pretende colaborativo, e na “escrita acessível”, fundamental no processo de diálogo que se pretende com a comunidade estudada:

Writing clearly and accessibly is not only a radical decision, it is also an ethical one. When we write accessibly, we are doing more than just widening our academically situated discourse on culture. One of the beliefs that many anthropologists hold dear is that ours is an ethical and political mission of democracy, social justice, and equity. If that is the case, then our approach to writing, as a public endeavor, should be as much a part of this mission as our fieldwork practice. (Lassiter, 2005, 121)

Lassiter nos traz aqui mais uma questão de imensa importância para o desenvolvimento desta dissertação: o processo de escrita e interpretação colaborativa. Araújo (2008) também trabalha sobre isso, apontando que as práticas etnográficas pós-modernas já assumem uma dinâmica de extrema proximidade com o campo, e até uma abertura muito grande às novas direções que o mesmo pode gerar. Porém a questão da escrita e interpretação coletiva dos dados ainda parece ser uma espécie de tabu. Lassiter (2005) não só aponta a mesma crítica, como propõe procedimentos concretos para o seu desenvolvimento dentro da perspectiva de uma etnografia mais assumidamente colaborativa:

This collaborative reading and editing, especially when it pushes toward co-interpretation, is what ultimately makes an ethnography collaborative. If taken seriously and applied systematically rather than bureaucratically, any one or a combination of these strategies can lead us from the mere representation of dialogue to its actual engagement, from one-dimensional collaboration to multidimensional collaboration, and from

clichéd collaborative ethnography to a more deliberate and explicit collaborative ethnography. (Lassiter, 2005, 146)

Estas perspectivas de Lassiter acabam por influenciar partes importantes da minha proposta metodológica, principalmente no que diz respeito às opções etnográficas que levo a cabo. Faço então a opção por uma escrita e interpretação coletiva dos dados recolhidos no campo, e consolido assim uma proposta de etnografia colaborativa (*vide infra*).

2.3. Metodologia dialógica e rizomática

Neste subcapítulo tentarei fazer uma ligação entre o trabalho do grupo Musicultura e o conceito de rizoma elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995). Penso ser essa ligação fundamental para embasar conceitualmente as minhas opções metodológicas para esta pesquisa, pois acredito que dentro do trabalho que desenvolvi as duas propostas conceitualmente se completam.

A principal referência de construção do grupo Musicultura é assumidamente o trabalho pedagógico de Paulo Freire, fundado sobre a noção de **diálogo**, neste caso dentro do campo educativo. O grupo formado por pesquisadores moradores da Maré e também externos, constrói em coletivo seus objetivos, metodologia e reflexões. Tudo isto fruto de um intenso trabalho dialógico e autogestionário, como descrito anteriormente, e que tem como meta minimizar e até mesmo desconstruir as relações de hierarquias de saber, normalmente presentes numa relação clássica entre educador e educando, entre pesquisador e pesquisado (Araújo et al, 2005, 2006a, 2006b).

No Brasil, o histórico de desigualdade social está muito aliado à presença ou ausência de determinada parcela população dentro da universidade, e conseqüentemente da pesquisa acadêmica, o que está também aliado a um intenso descaso por parte de sucessivos governos com os mais pobres. O grupo Musicultura nasceu e se desenvolveu a partir da perspectiva Paulo Freiriana de um trabalho de diálogo entre aquele que se encontra privilegiado pelo acesso ao saber acadêmico, e aquele que possui um privilegiado conhecimento do espaço comunitário. Este diálogo acaba por gerar um conhecimento

profundamente crítico, inscrito nas demandas dos locais - dos “nativos” - gerando debates que colocam em causa a situação de desigualdade social em que os mesmos vivem. Estes debates acabam por reverberar tanto na Academia⁷ quanto dentro da comunidade⁸, utilizando sempre a música como instrumento para esta reflexão.

Encaro então o Musicultura como um grupo que produz conhecimento a partir de um processo de ação política que modifica os corpos daqueles que por ali passam (como o meu por exemplo), e também daqueles que têm acesso às intervenções que o mesmo constrói, seja pela via dos livros, das comunicações orais, ou mesmo dos desfiles e ensaios do Bloco de Carnaval. Abrindo agora o debate ao conceito de rizoma, importa esclarecer que o trabalho produzido no Musicultura fornece uma questão fundamental para esta dissertação: A noção de que a desigualdade existe, perpetuada por relações hierárquicas presentes na academia há muitos anos, e pode ser combatida e transformada, desde que não seja ignorada a sua existência.

Bourdieu (2011), num texto que remete a um momento específico de embates dentro do ambiente universitário, comumente designado como Maio de 68, defende que o processo de desigualdade no ambiente acadêmico provém de uma estrutura hierarquizada a partir do capital cultural⁹ de cada um. Neste quadro os professores universitários ocupariam o topo da hierarquia por conta do grande acúmulo deste tipo de capital, promovendo muitas vezes, a partir de uma perspectiva de conservação, a perpetuação da sua hegemonia e, conseqüentemente, do seu poder. Aos meus olhos esta perspectiva assimila-se claramente com o ambiente apontado nesta tese e pelos autores supracitados, conformando a força argumentativa para o trabalho que pretendi desenvolver a partir deste curso de mestrado.

⁷ O grupo já acumula dentro do meio acadêmico diversos prêmios e publicações em periódicos de grande importância em todo o globo.

⁸ Acumulam-se também projetos mais ou menos bem sucedidos de intervenção comunitária, em escolas da região, ou mesmo com o Bloco de Samba interventivo “Se benze que dá” nascido a partir desta experiência.

⁹ Conjunto de competências e títulos, que dentro de um determinado espaço social conferem poder e status quo para certos indivíduos que os possuem. Segundo Bourdieu essa relação é um determinante na consolidação das relações hierárquicas de dominação dentro da Academia, por exemplo.

Convém agora trazer à tona aquilo que tento apresentar de novo para este contexto: a miscigenação entre os autores e grupos citados anteriormente e o conceito de Rizoma. Dos autores já trabalhados neste capítulo retiramos principalmente a sua forte inscrição num campo assumidamente político e assumidamente comprometido com a transformação social a partir do trabalho acadêmico. A partir do conceito de rizoma, Deleuze e Guatarri em seu livro *Mil Platôs Volume 1* (1995), defendem uma forma de pensar o mundo e os conceitos de maneira mais aberta do que se vinha passando na filosofia até o presente. Este pensamento anterior estaria pautado numa lógica arborescente, enraizada, onde por mais que se dividam os objetos haverá sempre um centro, seja na “raiz pivotante”¹⁰, seja na “raiz dicotômica”¹¹. Rizoma seria então um sistema baseado na multiplicidade, pois uma raiz rizomática pode crescer para qualquer lado, em qualquer direção, sob qualquer forma. A base teórica deste sistema poderia ser colocada no conceito de $n-1$ onde n é igual à multiplicidade e 1 é igual à unidade, o que significaria que a unidade está sempre subtraída da multiplicidade, e não ao contrário. Quer dizer, tudo nasce do múltiplo, de onde a unidade se subtrai. Então se buscamos o singular - a unidade - teríamos que ter noção de que ela foi subtraída do múltiplo - do complexo - dando então centralidade ao mesmo:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentado sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ (Deleuze e Guatarri, 1995, 14-15).

Estas são as componentes teóricas colhidas por mim para a tentativa de uma etnografia mais assumidamente colaborativa, onde busco, a partir das opções tomadas durante o trabalho de campo, uma unidade subtraída do múltiplo. É nesta realidade ilusória, que é possível estabelecer um posicionamento rizomático, fomentando a construção de um espaço aberto cujo resultado final – a unidade – depende de variáveis imprevisíveis e, portanto, resultantes do constante **diálogo** entre os diferentes sujeitos em ação. Foi esta a base que permitiu a construção do rizoma. Este procedimento procurou deixar claro o compromisso político dessa pesquisa dentro da práxis acadêmica, onde a teoria transforma a vida, quando transposta em prática e reflexão crítica, e onde o desejo de transformar o

¹⁰ Centralizada

¹¹ Baseada numa estrutura binária de pensamento, onde para cada objeto há sempre um oposto.

espaço acadêmico, compreendido aqui como altamente hierarquizado, é assumido, a partir da transformação da própria relação entre pesquisador e pesquisados. Abaixo nos defrontaremos com o universo sensível da autoria, questão fundamental neste trabalho, para depois descrever a prática construída partir do leque teórico apresentado.

2.4. A autoria – complicações de uma pesquisa de pós-graduação que se pretende coletiva em uma academia que se pretende individualizante.

Tratando esta tese de um trabalho de intensa e assumida colaboração entre “pesquisador e pesquisados”, penso ser de fundamental importância uma discussão a respeito da questão da própria autoria do texto. Para mim um bom começo seria pela diferenciação entre aquilo que a academia, e o texto científico em geral, já legitima como possível em termos de colaboração, e aquilo que viemos de fato propor com esta tese, passando também por uma breve discussão sobre a questão dos direitos de autor na atualidade.

Colaboração, nesse texto é compreendida no sentido já legitimado pelo universo acadêmico, que seria o fato base de que ninguém escreve nada a partir de um milagre, de uma inspiração que surge pura e simplesmente na mente do pesquisador “genial”. Pelo contrário, um trabalho acadêmico deve estar apoiado em teóricos que já tenham anteriormente construído conhecimento sobre o tema pesquisado, conferindo mais legitimidade àquilo que estamos pesquisando. Isto certamente pode ser encarado como uma forma coletiva de produzir o texto escrito em colaboração com outros pesquisadores que também se debruçaram sobre temas afins. Outra questão importante e mais vinculada à área de pesquisa na qual está inserida esta tese - a etnomusicologia - é que ninguém pode ser compulsivamente transformado em “objeto de pesquisa”. Quer dizer, todo “nativo” acaba por ser colaborador à medida em que participa de alguma forma na construção do conhecimento¹² que se objetiva com a pesquisa, seja dando uma entrevista, seja apresentando uma localidade, ou explicando como funciona aquela sociedade ou aquele grupo no qual o pesquisador tenta se inserir e perceber melhor. O autor Luke Eric Lassiter, como vimos acima, diferencia a sua forma de fazer etnografia colaborativa chamando-a de uma “more deliberated and explicit collaborative ethnography”. Porém senti neste trabalho

¹² Fora a já grande quantidade de pesquisadores “nativos” presentes no universo da academia.

a necessidade de construir um nome, uma designação específica para a minha proposta que a seguir explicito.

Por compreender que o trabalho etnográfico se deu de maneira partilhada e dividida, onde “pesquisador e pesquisados” se confundiram, organizaram juntos o trabalho de campo, escreveram juntos o texto, conseqüentemente acadêmico e veicular, decidi nomear este processo metodológico de etnografia partilhada¹³, onde os “nativos” e os “acadêmicos” se tornam “companheiros”, e não mais uma relação entre quem de fato faz, e de um outro lado quem colabora com esta feitura. Sendo os demais autores companheiros, e não mais colaboradores. Para colaboradores fica aqui a função dos demais escritores usados e citados nesta tese.

Em confluência com a noção de partilha, trago os conceitos anarquistas de cooperação e apoio mútuo, dos quais falaremos no capítulo dedicado a explicar que propostas o anarquismo possui enquanto linha política de ação e pensamento, e como contribuem para este trabalho. Os mesmos advêm pelo entendimento de que estes conceitos estão mais alinhados com aquilo que praticamos durante a feitura da tese, e com a ideia de responsabilidade coletiva ao invés de responsabilidade individual.

O campo dos direitos do autor no mundo acadêmico, em parte também corroboram neste sentido de colaboração, uma vez que as citações são livres dentro de textos deste gênero, contanto que citadas as fontes, sem a necessidade de pagar um valor para estas, ao contrário do que acontece nas artes como o cinema, o teatro, a música, etc. Porém, e ao mesmo tempo, haveria uma crise nesta relação criada principalmente pelo campo da antropologia, da qual a etnomusicologia é subsidiária, sobre o conhecimento difundido cientificamente, vendido em livros, em áudio ou em vídeo, que pertencia somente às comunidades estudadas, muitas vezes relacionadas a práticas tradicionais e coletivas. Esta apropriação do conhecimento, supostamente traduzida para a linguagem acadêmica, e posteriormente comercializada, é o material base para o texto de Anthony Seeger (2012)

¹³ Importante citar que o termo não é utilizado aqui pela primeira vez enquanto nomenclatura. Apesar de ser tratado com diferentes sentidos o termo já foi usado em trabalhos como o de Joana Lucas de Sousa em sua tese de mestrado sobre os Imraguen da Mauritania; ou por Rita Cachado (ISCTE), entre outros.

onde esta discussão é problematizada. É importante referir que o autor esteve na vanguarda desse questionamento a partir da década de 1980, e que segundo o mesmo só a partir da última década é que se tornou evidente alguma mudança efetiva no sentido de construir alternativas para a proteção dos direitos de autor de comunidades que desenvolvem seu conhecimento de maneira coletiva e oral. Para Seeger (2012) a base do problema está nas ainda vigentes crenças na existência de um gênio individual, que se perpetua desde o século XIX, e da criação solitária, que ainda hoje funcionam como a base da legislação de *copyright* nos países que mais arrecadam como o mesmo. O sistema de autoria acadêmico obedece à mesma lógica, não permitindo por exemplo que esta tese, assumidamente colaborativa, assumidamente coletiva e engajada na práxis política, de fato escrita a várias mãos, seja assinada por todos(as) aqueles(as) que a escreveram. Isto decorre do fato de este objeto constituir uma tese de mestrado, um pré-requisito para que este pesquisador, no caso eu, possa concluir o curso e aceder ao grau acadêmico de mestre.

As perguntas que ficam aqui são “Porque não é possível assinar a várias mãos uma tese de mestrado?” “O trabalho do pesquisador fica menor porque serviu mais como um organizador do que um ‘autor’? Mas não é isso que os antropólogos sempre fizeram?”. Realmente acredito que estamos ainda travados neste contexto descrito por Seeger. Foi por isso que elaborei este capítulo, para demonstrar o quão bem sucedidas e embasadas são as novas tentativas de pesquisas assumidamente interventivas e assumidamente colaborativas, elaboradas por companheiros que lado a lado tentam desconstruir as clássicas relações de poder entre academia e comunidade, entre pesquisador e pesquisado.

Aqui nesta tese contesto esta metodologia de apropriação e me alinho com a perspectiva de Lassiter (2005) e suas sugestões para uma prática etnográfica colaborativa, da qual não escapa a própria necessidade de construir um texto também coletivo, onde o conhecimento produzido pelos “pesquisados” não precisa passar por um artificial processo de “tradução”, quer dizer, o transformar do conhecimento veicular em conhecimento científico.

Para finalizar este capítulo proponho então que eu, quem deveria ser o autor desta tese, por não conseguir, e nem desejar me colocar neste lugar sozinho por conta de todas as razões anteriormente apresentadas, me coloque na autoria como organizador e editor do trabalho,

que esta tese seja “et al” e que os coautores possam de fato ser reconhecidos como tais. Esta não é uma “falsa crise”, como poderia apontar a academia, e sim o apontamento para uma demanda que se faz urgente dentro do universo acadêmico: a demanda da necessidade de uma produção de fato coletiva, que abra possibilidade para produções menos alinhadas com a perspectiva individualista advinda do século XIX como apontado por Seeger (2012). A solução do et al, em minha opinião, nem sequer é tão radical, pois negocia com a academia no sentido de que ser um método de coautoria já consagrado pela mesma. Porém, até onde eu sei, nunca experimentado dentro de um curso de pós-graduação. Eu, como aluno de mestrado da Universidade de Aveiro, cursei todas as disciplinas, e preciso concluir esta tese para aceder ao grau acadêmico de mestre. Porém seria mentira dizer que fiz este processo sozinho, como praticamente sou obrigado a afirmar dentro dos moldes do sistema de autoria consagrado pelas universidades ao redor do planeta. Por isso sinto a necessidade de propor uma outra solução para tal.

Este processo, e estas propostas não se esgotam aqui, pois a ideia é prosseguir no desenvolvimento destas perspectivas dentro do campo da musicologia, tentando então construir uma perspectiva musicológica anarquista, uma musicologia anarquista.

2.5. A metodologia deste trabalho – Um espaço aberto

Este trabalho etnográfico, foi desenvolvido na Casa Viva, espaço sediado na cidade do Porto, Portugal. Trata-se de um lugar com características de um Centro Social Libertário¹⁴, apesar de não haver consenso entre todos a respeito desta assunção de valor político. Porém suas paredes, espaços de livre intervenção, carregam pinturas, dizeres, grafites, adesivos, poesias, entre outras manifestações, produzidas por grupos e movimentos de cariz libertário, ou indivíduos que possuem essa linha de ação e pensamento. A revisão de literatura e reflexões bibliográficas foram fundamentais na construção desta pesquisa, sendo elemento central leituras feitas anteriormente ao início deste mestrado e desenvolvidas no decorrer do mesmo para chegar à primeira hipótese: a de que no campo

¹⁴ Típico espaço presente nas grandes e médias cidades europeias e ao redor do mundo. Normalmente uma casa ocupada e dinamizada como moradia e um centro cultural, marcado por acontecimentos lúdicos e reflexivos comumente vinculados aos ideais libertários.

subjetivo e micropolítico, a música punk poderia ser elemento central na formação política de indivíduos assumidamente anarquistas ou libertários que possuem, ou possuíram, contato com este estilo musical e seu universo performativo. Desta bibliografia dou grande destaque a Félix Guattari e Gilles Deleuze com suas discussões a respeito do universo subjetivo das singularidades e sua potencial transformação dentro da micropolítica, dando sempre muita ênfase no campo do desejo e da sua produção (conceitos que serão melhor desenvolvidos no capítulo 3 e que serão fundamentais no desenvolvimento deste trabalho).

Baseado então nas reflexões teóricas citadas acima dei início ao processo de pesquisa-ação participativa, na qual se desenvolveu posteriormente a ideia de etnografia partilhada, dentro do ambiente no qual pretendia fazer o trabalho de campo. A primeira etapa ocorreu de maneira mais convencional e mais aceita dentro do universo da pesquisa etnográfica¹⁵: encontrei-me com uma possível interlocutora da Casa Viva, por interpretar que este era um espaço de intervenção basicamente libertária e uma das principais salas de concerto da cidade do Porto no que diz respeito à música punk. Conversei com ela a respeito da ideia da minha pesquisa. Ela me sugeriu que entrasse em contato formalmente com a Casa Viva, ou então que aparecesse em uma reunião, sugerindo inclusive uma data. Optei pela primeira sugestão por dificuldades de deslocamento regular ao Porto, e foi desta forma que fui aceita na comunidade.

No primeiro momento minha intervenção no espaço foi bastante inscrita nos cânones tradicionais da pesquisa etnográfica. Peguei um caderno, uma caneta, e passei a frequentar alguns concertos punks que ocorriam na Casa Viva, tomando nota dos processos de organização dos mesmos, comportamento das bandas e do público, música que apresentavam, equipamento de som que utilizavam, ambiente onde estavam, e até o quanto bebiam. Observei e escrevi sobre 9 concertos que decorreram em 4 dias diferentes entre os dias 12 de Novembro de 2011 e 7 de Abril de 2012, mas percebia que este tipo de atitude perante o campo não era aquilo que eu almejava enquanto metodologia de pesquisa acadêmica. Porém até este momento, o fato de morar em outra cidade ainda me atrapalhava muito. Cerca de três meses depois a Casa Viva fechou sem data para reabrir.

¹⁵ Neste momento ainda não havia por minha parte a certeza da viabilidade de uma pesquisa do gênero partilhado dentro de um mestrado.

Em Outubro de 2012 duas coisas importantes aconteceram. A primeira é que agora morava no Porto, fato que se realizou também por conta da necessidade de estar mais próximo da Casa Viva, por perceber que eu não conseguiria realizar um trabalho de campo partilhado se estivesse morando em outra cidade. A segunda foi que a Casa Viva reabriu e tive a sorte de ser convidado para a reunião de reabertura da mesma. Nesta reunião tive um grande interesse em incorporar-me ao Coletivo que organiza, gere, e determina, sempre por consenso, os caminhos que a Casa toma. Já era também um desejo meu estar dentro do Coletivo por dois motivos: o principal seria a minha familiaridade política com os princípios libertários que pareciam nortear o espaço e seu grupo de organizadores; e o secundário o desejo de construir a minha pesquisa sob as bases da investigação-ação, e para tal sentia nesse momento que era fundamental uma integração orgânica ao coletivo.

Iniciei então o processo de coletivização da metodologia de pesquisa no sentido de validar a opção partilhada da mesma, quer dizer, não faria sentido elaborar a metodologia sozinho numa pesquisa que se propunha coletiva. Comecei então a conversar com pessoas informalmente, até que durante um concerto punk no mês de Novembro coloquei o assunto em pauta com quatro pessoas que se encontravam a organizar o evento deste dia. Surge a ideia de um dos membros ativos do coletivo, Toni, de aproveitarmos a minha pesquisa para encaminhar uma ideia sua: uma série de tertúlias na Casa Viva que discutissem o punk e as práticas que giravam em torno desta expressão musical e artística. Este se tornava então o primeiro passo dentro do processo de coletivização desta pesquisa. Sem fechar uma metodologia, abrindo a mesma para os demais membros do grupo, acreditava despertar o interesse para os mesmos no sentido de surgirem propostas novas, que não vieram de mim, e assim de fato trabalhar em conjunto.

A partir deste momento eu e Toni passamos a organizar juntos as Tertúlias Punk, e decidimos que as mesmas ficariam ao encargo da Biblioteca, grupo também autogestionado que compõe o Coletivo da Casa Viva. Marcamos então uma reunião para o dia 7 de Janeiro de 2013 para definir de fato como se fariam as Tertúlias. Neste dia nos reunimos e tivemos também a presença da Clara, pessoa que se tornou fundamental na organização destes encontros. Decidimos juntos dividir as Tertúlias em quatro, cada uma

dedicada a um assunto diferente conectado ao universo punk. A primeira, no dia 24 de Janeiro, trataria da questão do punk e o *Do it yourself*, a segunda, dia 7 de Fevereiro, trataria das questões da alimentação¹⁶ que giram em torno no universo punk, a terceira, no dia 14 de Fevereiro, traria à tona o debate sobre as relações entre punk e política e a quarta e última discutiria o punk e as relações de gênero. Dividimos então tarefas de divulgação e decidimos que sempre haveria antes dos debates atividades que atraíssem a atenção dos sujeitos ligados ao punk no Porto, como apresentações musicais, exibição de filmes, entre outras coisas. Também decidimos que nestes dias de Tertúlia venderíamos a cerveja por apenas 80 cêntimos¹⁷, com o mesmo objetivo de atrair o máximo possível de pessoas.

Aqui fica bem expressa a dimensão metodológica proposta, quer dizer, dentro do campo da pesquisa-ação participativa temos uma divisão de tarefas entre “pesquisador e pesquisado” para a coleta de material para a tese. Isto acabou por misturar as duas funções a ponto de não haver possibilidade de alguém que não soubesse da minha pesquisa descobrir quem seriam os “pesquisadores” e quem seriam os “pesquisados”, uma vez que os eventos foram organizados pelos dois lados em coletivo.

Outra coisa fundamental para a inserção deste projeto na linha da práxis acadêmica é a sua intenção em intervir na comunidade, quer dizer, havia neste momento uma vontade política em criar estes debates para que as pessoas que se identificam com a música punk na cidade do Porto (músicos, frequentadores de concertos, público em geral), debatessem a pertinência de conceitos difundidos pela mesma nas últimas décadas, e que coletivamente gerassem conhecimento sobre a importância do punk dentro da sociedade portuense e do mundo como um todo, suas contradições e desafios futuros.

Estes debates foram gravados em áudio e posteriormente foram ou serão publicados acompanhados de textos organizados por mim em duas frentes. A primeira será o capítulo desta tese onde falamos sobre o punk, seus fundamentos, estruturas, crenças, etc.; e a segunda foi a formulação de uma fanzine com praticamente o mesmo texto, assinada

¹⁶ Basicamente o não consumo de animais, seja pelo vegetarianismo, seja pelo veganismo, no qual o indivíduo não ingere qualquer tipo de alimento que seja oriundo de um animal, como leite, ovos, etc.

¹⁷ O preço normalmente é 1 euro.

coletivamente pela Casa Viva com grafismo da frequentadora do espaço Gui, comercializada a preço módico¹⁸ e com dinheiro revertido para a Casa.

Temos então finalmente a partilha e dialogia presentes, pela construção coletiva de uma atividade cujo material teria vital importância na construção desta pesquisa. Esta dimensão provém também do intenso diálogo entre “pesquisador e pesquisado”, o que nesse caso conduz a uma dimensão rizomática uma vez latente que, apesar de haver uma óbvia hierarquia de saberes e de *status quo* presente na diferenciação entre o conhecimento de quem pesquisa e de quem é pesquisado dentro da Academia, a mesma se procede de maneira múltipla e muito mais complexa do que uma relação binária. Ainda assim nós acatamos aqui a dimensão dialógica pela força e experiência pelas quais se têm constituído os seus projetos¹⁹, extremamente importantes no processo de construção de um conhecimento acadêmico menos hierarquizado.

A segunda parte da proposta etnográfica nasce de uma proposição minha, pela grande conexão com o objetivo inicial desta pesquisa: compreender, no campo subjetivo e micropolítico, como a música punk e a vivência musical no punk (seja como músico, público, organizador de concertos, entre outros), influenciaria na escolha de um indivíduo em dedicar sua vida à transformação da realidade sob uma ótica libertária, ou anarquista. Foram selecionados então arbitrariamente ou por iniciativa própria em participar desta pesquisa, 6 pessoas que escreveram textos pessoais que tinham uma única indicação da minha parte: falar livremente sobre como a música punk e sua vivência os influenciou em termos de formação política. Estes 6 textos foram reproduzidos integralmente nesta dissertação, gerando assim de fato um texto partilhado entre os companheiros que aceitaram o desafio de construir coletivamente esta pesquisa. Nesta parte também incluo as minhas próprias perspectivas, fruto da minha vivência dentro do campo de trabalho etnográfico, o que também acabou por servir de “costura” para todos os textos.

A finalização deste processo se deu com uma última tertúlia punk, organizada e divulgada pela Casa Viva enquanto coletivo, que tinha como objetivo a leitura pública deste capítulo

¹⁸ 1 euro.

¹⁹ IAP na Colômbia, Musicultura no Brasil.

escrito a 7 mãos, onde tentamos perceber como a música punk pode influenciar um indivíduo na escolha de uma vida dedicada à política anarquista e libertária. Esta tertúlia decorreu no dia 6 de Junho de 2013 e teve a presença de pelo menos 20 pessoas, que ouviram atentamente a leitura do texto de 15 páginas, e que depois puderam colocar suas questões e dúvidas. Esta atividade gerou um debate muito interessante, onde surgiram novas propostas de conclusão para o trabalho, propostas que foram posteriormente assimiladas ao mesmo, dando ainda mais carácter coletivo a esta pesquisa. Finalizo então este capítulo citando o texto de divulgação desta última e frutífera tertúlia:

Na sequência das tão bem frequentadas Tertúlias Punk, que a CasaViva acolheu entre janeiro e março, o Pedrinho, aquele micro-brasileiro que vocês às vezes vêm por aí a tocar guitarra e a cantar muito mal, vai apresentar os escritos que organizou sobre como o punk poderia ter um papel central na formação política de ativistas libertários e anarquistas.

O texto é fruto de um processo de construção com base em informações das tertúlias, que constam da Fanzine acabadinha de lançar e que estará disponível por um eurito (nesta quinta-feira ou em qualquer outro dia); informações da análise pessoal de como funciona o punk na cidade do Porto; e achegas de seis colaboradores, que escreveram textos livres, baseados nas suas próprias vivências sobre o assunto sugerido.

Esta amálgama de ideias e informações gerou uma produção que será apresentada de maneira aberta, podendo os presentes concordar, discordar e até mesmo propor alterações nas eventuais propostas de conclusão que serão apresentadas. A ideia do Pedrinho é que a sua tese seja o máximo possível coletiva e que assim se possa também contestar a forma altamente hierárquica e baseada na propriedade intelectual com que se organiza a universidade e a academia como um todo, uma pesquisa-ação. Como não podia deixar de ser, haverá música, petiscos e frescas 20% menos caras. (Casa Viva, 2013)

3. Revisão de Literatura

3.1. As máquinas do poder e da contracultura – Produção e contra produção de desejo e de subjetividade.

Este capítulo tem como objetivo apresentar alguns dos conceitos centrais desta pesquisa. São conceitos que dialogam com a noção de que o punk, principalmente dentro de seu espaço performativo e sempre atrelado à sua própria cultura, pode ser um elemento fundamental na formação política de ativistas anarquistas e de libertários em geral. Para construir o nosso pensamento mergulhei nas ideias desenvolvidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os trabalhos destes filósofos, cujas ideias foram e são continuamente retomadas e reformuladas em várias áreas do conhecimento, não se esgotam na criação de conceitos, mas consistem num trabalho de resistentes (Deleuze, 1997). Assim esta dissertação de mestrado baseia-se no “manifesto” que constitui o conceito de Rizoma (Deleuze e Guattari, 1995) no sentido em que procura construir uma nova imagem do pensamento e da investigação científica para tentar compreender as relações sociais, principalmente no seu universo subjetivo, quer dizer, dentro dos mundos que se criam em cada sujeito.

Num primeiro momento vou me debruçar sobre um conceito chave para a compreensão de todos os outros, o conceito de “subjetividade capitalística” (Guattari, 2011). Seguidamente veremos como Deleuze e Guattari elaboraram a sua crítica à forma de pensar o conceito de subjetividade dentro do pensamento das esquerdas, principalmente aqueles vinculados à tradição marxista, que segundo os mesmos dividiriam em dois o universo de intervenção e reflexão política: o da infraestrutura e o da superestrutura. Toda a parte produtiva da sociedade estaria então vinculada à infraestrutura (indústria, economia, i.e., relações objetivas). Nós, enquanto sociedade e indivíduos, reproduziríamos as relações produtivas numa outra esfera, a esfera da superestrutura, ou da ideologia, onde se encontrariam as nossas crenças políticas, modos de estar, i.e., as relações subjetivas, vinculadas à cultura. Neste âmbito, segundo as ideias marxistas, deveríamos travar uma outra batalha (batalha ideológica de disputa das consciências) para que as mesmas conseguissem romper com o modo de vida alienado, percebendo assim o seu lugar dentro da luta de classes enquanto

trabalhadores. A partir desta tomada de consciência os trabalhadores estariam “aptos” a lutar para expropriar a infraestrutura, quer dizer, a produção, das mãos dos burgueses, dos patrões, acabando assim com a luta de classes e iniciando uma sociedade socialista. Os principais disseminadores da ideologia capitalista, segundo teóricos marxistas como Althusser (1992) por exemplo, seriam a escola, a igreja, entre outros “aparelhos ideológicos de Estado” que estariam no campo da superestrutura.

Dentro desse universo de saber, e com muito respeito à teoria marxista, Deleuze e Guattari constroem criticamente o seu conceito de subjetividade capitalística, que tem como objetivo derrubar a noção de duas esferas separadas, argumentando que a subjetividade, “substituta” da ideologia, é também produzida, e não simplesmente reproduzida com base nas relações sociais criadas pela infraestrutura, o que coloca tudo no campo da produção, no campo da infraestrutura. Essa é para mim a grande contribuição desta dupla de autores: a construção da ideia de que a subjetividade também é produzida pelo capital, se tornando inclusive no capitalismo contemporâneo peça fundamental na sua propagação.

A produção de subjetividade constitui a matéria-prima de toda e qualquer produção (...) A produção de subjetividade encontra-se, e com um peso cada vez maior, no seio daquilo que Marx chama de infraestrutura produtiva (...) Sem um trabalho de formação prévia das forças produtivas e das forças de consumo, sem um trabalho de todos os meios de semiotização econômica, comercial, industrial, as realidades sociais locais não poderão ser controladas.(Guattari, 2011, 36)

Explicada a produção de subjetividade consolidada pela infraestrutura capitalista, chegamos então ao conceito que vai nortear grande parte de minha análise nesta pesquisa, que é o próprio conceito de subjetividade capitalística. O nome por si já é bastante explicativo e corresponde àquela subjetividade produzida em dois sentidos principais na minha interpretação. O primeiro seria o de criar trabalhadores dóceis e obedientes, que não tragam preocupações ao empresário com suas demandas sociais, que não protestem, não se organizem, apenas trabalhem pensando que a obediência dignifica o homem. Em seu livro “Micropolítica: Cartografias do Desejo” (2011), escrito em conjunto com Suely Rolnik, Guattari expõe esta dimensão da subjetividade capitalística com mais detalhes. O segundo sentido principal ao meu ver seria o de criar bons consumidores, uma população que deseje os produtos criados e vendidos pela indústria capitalista. No mesmo livro Guattari nos fala

sobre o quanto que na época em que escreve (década de 1980), marcada pelo início dos processos de globalização econômica, as empresas dependiam deste tipo de produção de subjetividade, muitas vezes investindo grandes quantias de dinheiro para produzir desejo sobre o seu produto em um país antes de chegar materialmente com o mesmo, i.e., a partir da propaganda educar o consumidor para desejar o seu produto. Segundo Cocco (2012, 14) “o peso do imaterial no balanço das 120 maiores corporações europeias chegava, em 2004, a 71%”. Quer dizer, estamos diante de um capitalismo que precisa que desejemos seus produtos, suas marcas, para vender e assim continuar a prosperar. Todo este contexto de produção de desejo Guattari conceitua como “Subjetividade Capitalística”.

O indivíduo, a meu ver, está na encruzilhada de múltiplos componentes da subjetividade. Entre esses componentes alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo, território no qual nos sentimos bem. Outros são mais do domínio daquilo que os sociólogos americanos chamam de “grupos primários” (o clã, o bando, a turma). Outros, ainda, são do domínio da produção de poder: Situam-se em relação à lei, à polícia e a instâncias do gênero. Minha hipótese é que existe também uma subjetividade ainda mais ampla: é o que eu chamo de subjetividade capitalística. (Guattari, 2011, 43)

Este conceito é fundamental neste trabalho por compreendermos que é no campo de contestação da subjetividade capitalística que nascem movimentos de contracultura, como por exemplo o punk, objeto de estudo da presente pesquisa. Apresentarei a partir de então os conceitos construídos por Deleuze e Guattari em seu clássico livro “O anti-Édipo” (2004) que vão, em minha opinião, de encontro àquilo que o universo performativo e cultural do punk, onde as músicas se incluem, constrói: alternativas à subjetividade do capitalismo, novas produções, novas criações, novas formas de expressão.

Me parece importante destacar aqui algo que em minha opinião é peça fundamental para compreender o *modus operandi* destes dois autores: a ideia de um mundo maquínico, i.e., um mundo composto por máquinas. Estas máquinas se relacionariam basicamente por intermédio do desejo, quer dizer, uma máquina deseja a outra e assim elas acabam por construir uma relação entre elas. Estas relações naturalmente carregam significações. Para além de todo o contexto apresentado acima, o desejo então dentro da subjetividade capitalística seria produzido para nutrir as necessidades do capital em sua busca por expansão. É então neste contexto que os autores criam o conceito de máquinas desejantes,

fruto da entrada nisto que chamam de “psiquiatria materialista” da “produção no desejo” (Deleuze, 1992, 28). Para explicar um pouco deste “maquínico” dos processos de subjetivação cito:

Os processos de subjetivação (...) implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem, de valor, modos de memorização e de produção de idéias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante).(Guattari, 2011, 39)

Esta teoria é aplicada por mim num espectro bastante amplo, pois buscamos compreender como uma manifestação humana, no caso uma prática musical, poderia influenciar numa luta pela transformação de natureza extrapessoal, como expresso na citação acima. É por esta entrada radical no universo da produção capitalista do desejo, que temos as teorias de Deleuze e Guattari como peça fundamental neste quebra-cabeça que queremos montar nesta dissertação.

A partir das ideias de uma sociedade de máquinas movidas pelas engrenagens do desejo e de uma subjetividade mais ampla, produzida pelo capitalismo se apropriando também do nosso desejo, entramos na questão das máquinas de guerra (Deleuze e Guattari, 2004) – que não tem a guerra por objeto –, mais um conceito que para nós aparece como fundamental nesta pesquisa. As máquinas de guerra, muito conectadas com o próprio conceito de rizoma já iniciado no capítulo anterior, seriam aquelas que, em oposição às máquinas de Estado criariam linhas de fuga em constante movimento, não estratificadas uma vez que não permitem a criação de raízes, conexão objetiva entre o “objeto” desta pesquisa e o seu método, pois as coloca em um sistema rizomático e não arbóreo uma vez que:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é a filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (Deleuze e Guattari, 1995, 37)

Estou tratando mais uma vez de um conceito, neste caso o de máquinas de guerra, que põe em questão os processos hierarquizantes dos sistemas arbóreos, mas neste caso sugerindo uma alternativa construída a partir das alianças citadas acima, uma junção de singularidades onde a multiplicidade é sempre $n-1$, i.e., o uno subtraído do múltiplo, como vimos no capítulo 2. O rizoma indica que não há um princípio primeiro que comande o pensamento, daí a multiplicidade e a transversalidade. O rizoma é um anti método. Esse processo, segundo os autores, é o que poderia permitir um sistema de ação e pensamento que jamais cessasse, como o desenho de um esquizofrênico que só terminaria quando já não houvesse lugar para desenhar (Deleuze e Guattari, 2004). O conceito se encontra aqui expresso também pela similaridade encontrada no processo etnográfico entre os métodos de luta utilizados pelos punks em seu cotidiano, e a ideia de uma máquina de guerra que se opõe aos aparelhos e equipamentos que conformam a máquina estado, como o nomadismo por exemplo (Deleuze, 1992) sempre pelas linhas de fuga e criatividade em seu cotidiano. As conexões em si entre o punk e os conceitos aqui apresentados serão melhor desenvolvidos à frente. Este sistema de “análise das linhas, dos espaços, dos devires.” (Deleuze, 1992, 48) é nomeadamente o que os autores chamam de “esquizoanálise”.

Segundo Foucault (1977) em seu prefácio para a edição norte-americana do “Anti-édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” os autores basicamente trabalham em torno mesmo de uma proposta, uma “introdução à vida não fascista”, o que resumiria bem a intencionalidade dos conceitos apresentados acima e sua óbvia conexão com nosso objeto de estudo: o punk como formação política libertária, conseqüentemente não fascista, pois o que o punk verifica e constantemente põe em prática, é um eterno reinventar de uma vida oposta ao “fascismo que está em nós todos, que martela nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa que nos domina e nos explora” (Foucault *in* Deleuze & Guattari, 1977, XII).

3.2. Anarquismo: Uma política cotidiana

Escrever sobre o punk como elemento na formação política de militantes e ativistas anarquistas exige de nós uma passagem pelos fundamentos básicos deste pensamento

político conhecido como anarquismo, suas diferentes vertentes e é claro um pouco de sua história. Não é minha intenção alongar-me nesse ponto uma vez que o tema em si da política anarquista não é central nesta tese, porém para compreendermos os porquês desta já estabelecida relação entre a prática musical e performativa do punk com a anarquia parece fundamental dar a conhecer este sistema de pensamento e ação sobre a sociedade.

Segundo Nicholas Walter,

O anarquismo é a ideologia dos anarquistas; os anarquistas são os partidários da Anarquia; a Anarquia (do grego *anarkhia*) é a ausência de governo, a ausência de autoridade instituída, a ausência de chefes permanentes num grupo humano. (Walter, 2009, 4)

Esta ideologia dos anarquistas teve seu início estabelecido pelo filósofo Joseph-Pierre Proudhon por ter sido o mesmo em 1840, em seu livro “O que é a propriedade?” (Proudhon, 1975, 239), o primeiro a reivindicar a denominação “anarquista”. Apesar disso práticas libertárias de associação comunitária já existiam desde períodos anteriores ao século XIX. Porém este é o primeiro momento em que alguém associa uma prática política ao termo. Pode-se dizer que o primeiro movimento anarquista de fato surge após uma divisão da I Internacional dos Trabalhadores, protagonizada pelas figuras do alemão Karl Marx, que apoiava uma Internacional mais centralizada e dirigida por partidos operários e do russo Mikail Bakunin que apoiava uma Internacional de organização horizontal (não-hierárquica) e que estivesse aberta a outras categorias proletárias para além do operariado fabril. Após esta ruptura entre Marx e Bakunin, a facção libertária, liderada pelo russo funda em 1872 na vila suíça de St Imier a AIT (Associação Internacional dos Trabalhadores) e pode ser considerada a primeira perspectiva de anarquismo organizado da história. De lá para cá foram muitas as experiências de organização, seja em períodos revolucionários de insurreição popular, seja em momentos de forte repressão a movimentos ligados a esta linha de pensamento, com especial destaque para os processos vividos durante a Revolução Espanhola (1936-37) com a CNT (Confederación Nacional del Trabajo), uma organização pertencente à supracitada AIT e de caráter anarco-sindicalista²⁰, ou durante a Revolução Russa (1917), nomeadamente na Ucrânia onde a luta

²⁰ O anarco-sindicalismo é caracterizado basicamente por transpor as ideias e práticas anarquistas para a luta laboral. São sindicatos caracterizados basicamente pela ação direta, desburocratização, pela horizontalidade de sua organização e pelos conceitos de internacionalismo, solidariedade e apoio mútuo.

foi protagonizada por grupo de camponeses anarquistas, processo conhecido como a makhnovitina, extraída do nome do escritor Nestor Makhno.

Apesar da imensa vastidão de táticas e tipos de organizações anarquistas existentes na atualidade, sobre o que penso não fazer sentido dissertar aqui, há alguns elementos no anarquismo que são comuns a praticamente todos os movimentos do gênero. O anarquismo possui um viés revolucionário, quer dizer, acredita que as mudanças sociais referentes ao mesmo não devem ser implementadas por intermédio de um processo eleitoral por exemplo, e sim pela via da transformação radical da sociedade. O anarquismo não crê no Estado como centralizador do poder político, nem na representação. Crê sim na democracia direta, e na autogestão, i.e., as pessoas decidem pelas suas próprias vidas sem delegar poder a outrem. O anarquismo não crê em hierarquias, mas sim num sistema horizontal. O anarquismo crê na igualdade e na não-opressão do homem pelo homem e muitos inclusive na não-opressão dos homens sobre os animais, como veremos à frente no capítulo 5, logo propõe um sistema comunal, um comunismo libertário. O anarquismo é internacionalista e crê na extinção das fronteiras que dividem os seres humanos em nações e nacionalismos.

Também penso podermos afirmar que o anarquismo é essencialmente uma proposta de intervenção micropolítica. Por mais que grande parte dos anarquistas acreditem numa transformação macro política e internacional da sociedade, o trabalho feito por estes ativistas está quase sempre focado na perspectiva de uma revolução cotidiana, que, conectada com aquilo que vimos no pensamento filosófico de Deleuze e Guattari, e aquilo que veremos a seguir dentro da “filosofia punk”, pretende combater todas as espécies de fascismos que possamos reproduzir dentro de nós, consolidando o seu trabalho político basicamente no campo da subjetividade. Não à toa o nome deste subcapítulo é “anarquismo: uma política cotidiana”. Walter (2009) afirma que o anarquismo não é uma filosofia política, e sim um conjunto de ações práticas que norteiam seus ativistas, uma política da vida.

Para completar este momento da pesquisa faço a conexão entre anarquismo e música. Segundo o historiador Rodrigo Rosa da Silva (2005), desde o século XIX os anarquistas

compuseram e entoaram canções de exaltação à liberdade, clamando por uma outra sociedade. Estas canções podem estar historicamente vinculadas a processos revolucionários onde os libertários tiveram grande participação, como é o caso da Comuna de Paris (1848), da Revolução Espanhola (1936), entre outras, ou a grupos organizados, como seriam os casos de muitas canções ibéricas, francesas, italianas, etc. Esta presença histórica, segundo Silva só demonstraria o quão essencial é a presença musical para o resgate histórico de um acontecimento ou para a própria alimentação do espírito de luta dos anarquistas do mundo, não sendo poucas as regravações destes “hinos” hoje por parte de bandas contemporâneas espalhadas pelo planeta.

O punk entra no presente momento como uma das mais expressivas tendências artísticas de reprodução das canções anarquistas do século XIX ou do princípio do século XX, em versões obviamente estilizadas e adaptadas. O punk também será um dos principais estilos na composição de novas canções anarquistas entoadas e reproduzidas por ativistas em toda as partes do globo²¹. Essa conexão entre punk e anarquismo chega a gerar, na década de 1980, uma tendência específica no movimento nomeada “anarco-punk”, existente até hoje. Porém sem a expressividade que possuiu até fins da década de 1990. Sua principal organização internacional é a IAP (Internacional Anarco-Punk) e sua presença varia de acordo com a quantidade de anarco-punks existentes em cada país. Essa vinculação é conhecida e apontada dentro de todos os trabalho acadêmicos consultados sobre o punk, e ganha inclusive um capítulo inteiro no livro “A Filosofia do Punk: Mais que barulho” de Craig O’Hara (2005). O historiador Marco Antonio Milani (2011) consegue, ao falar sobre as dinâmicas ideológicas do movimento punk, fazer um bom resumo sobre esta conexão entre o punk e o anarquismo:

Os punks anarquistas constituíram o grupo mais expressivo dentro dos quais adotaram ideologias políticas; dentro desses, nota-se dois subgrupos, durante os anos 80, os que se baseavam na ideias de anarquistas pacifistas, como Pierre-Joseph Proudhon e os que se baseavam em ideias da revolução pela violência, tendo como principal pensador Bakunin. (Milani, 2009, 11)

²¹ Com relação a isso infelizmente não posso ser empírico, sendo apenas uma especulação vinculada à minha própria participação no movimento anarquista internacional.

3.2.1. Anarquista ou libertário?

Achei fundamental criar este espaço para explicar os porquês da adoção do termo “ativistas anarquistas e libertários” nesta pesquisa. Durante o trabalho de campo me deparei com um problema que ainda não havia identificado no Brasil no momento em que vislumbrei a viabilidade deste trabalho. Em minha terra natal, e onde estive politicamente ativo desde 1998 até 2010, conheci muitos punks assumidamente anarquistas, coletivos anarco-punks com grande intervenção na realidade e indivíduos que passaram pelo punk e depois se tornaram ativistas no quadro de um movimento anarquista. Todavia em Portugal esta vivência foi muito diferente. É notório que apesar das práticas serem muito similares àquelas que conheci no Rio de Janeiro, as pessoas envolvidas no meio não gostam de se intitular anarquistas, argumentando que os rótulos não são interessantes para pessoas que lutam por uma sociedade baseada na liberdade. Em conversas informais fui percebendo esta questão e assim decidi adaptar a pesquisa à realidade em que me encontro agora.

O termo “libertário” foi então escolhido por mim para junto ao termo “anarquista” compor o universo ativista onde se inseririam as pessoas que obtiveram sua formação política no punk, por ser um termo mais amplo, mais agregador pois não há teoria política vinculada ao mesmo. Grande parte dos anarquistas se assumem como libertários, e não se incomodam por serem conhecidos como tal. Já o libertário não necessariamente se reconhece nas teorias políticas anarquistas, apesar de carregar consigo a maior parte dos seus preceitos, senão todos muitas vezes. Logo, nesta pesquisa, considera-se um libertário como um ativista que crê em todas as noções apresentadas acima sobre o que seria o anarquismo, porém que não se reconhece no termo “anarquista” por compreender que este ao rotular o indivíduo, poderia interferir no principal princípio libertário, o da própria liberdade de escolha e de ação.

4. Casa Viva: Atividades Culturais como prática transformadora



Figura 1 Fachada da Casa Viva

Este capítulo tem como intenção principal apresentar o Espaço Casa Viva, local escolhido para a execução do trabalho de campo desta pesquisa. A apresentação do mesmo tem como objetivo melhorar a compreensão do tema proposto. Esta escolha se deve ao fato de a Casa possuir enorme proximidade com os movimentos libertários e anarquistas portugueses e internacionais, e com a própria música punk, servindo como um dos principais espaços para concertos do gênero na cidade do Porto.



Figura 2 Mapa com a localização exata da Casa Viva na cidade do Porto

A Casa Viva é um antigo casarão de 3 andares e rés-do-chão com um longo e estreito jardim nos seus fundos, situado na alçada poente da Praça do Marquês, que faz parte de um conjunto de 10 casas idênticas. O número 167, onde se encontra hoje este Centro Social, estava abandonado até Abril de 2006 quando foi ocupado por um grupo de pessoas em acordo com os proprietários para dinamizar a casa e recuperá-la. A história política desta casa é anterior à sua ocupação, visto que a mesma serviu de sede para o Partido Socialista antes de ser entregue ao abandono. Hoje, este espaço tem estado mais vinculado a grupos de cariz libertário, identificados pelas práticas de autogestão, ação direta e anti-eleitorais.

A Casa Viva é gerida por um coletivo aberto, que conta nesse momento com cerca de 20 indivíduos que frequentam as assembleias quinzenais onde as questões do espaço são discutidas, e onde as propostas de ação são apresentadas. As decisões são sempre tomadas por consenso. O consenso é um método deliberativo que pretende substituir o sistema de voto, uma vez acordado entre os membros da Casa que este sistema não contempla as minorias, questionando aquilo que no meio libertário se conhece como “ditadura da

maioria”²². Por conta deste fato algumas questões chegam a demorar 3 ou 4 assembleias para serem deliberadas, visto a necessidade de ter que se chegar num acordo coletivo total que garanta o consenso.

O método organizativo é o da horizontalidade, i.e., um sistema sem hierarquias estabelecidas onde todas as pessoas que participam no coletivo se encontram em pé de igualdade. É importante considerar aqui as questões de hierarquia de conhecimentos que existem na Casa pelo fato de haver pessoas mais antigas do que outras no espaço²³, e que acabam por dominar melhor o *modus operandi* do local. Dentro da Casa Viva existem alguns grupos, também autogeridos e horizontais, que em dias e horários regulares organizam suas atividades. Estes grupos são:

- “Ritmos de Resistência” - Grupo internacional de percussão criado para participar em manifestações de rua, tocando ritmos de diferentes países executados com os instrumentos tradicionais das escolas de samba do Brasil.
- Horta comunitária – Coletivo que dinamiza na parte traseira da Casa Viva uma horta. A produção desta está destinada ao próprio consumo da Casa. Nesta Horta são plantados diversos tipos de legumes, verduras, temperos e frutos. A Horta tem como intenção “manter as estruturas históricas do tecido urbano do Porto pela criação e proliferação de hortas urbanas.” (*blog da Casa Viva*, 14/11/2013)
- Biblioteca – Espaço destinado à leitura e empréstimo de livros, fanzines, CDs e fitas K7. Os títulos encontrados neste local possuem os mais diversos temas, e são fruto de doações feitas por amigos da Casa e membros do Coletivo. Todos os meses a Biblioteca apresenta um “livro do mês” com um evento de leitura, sempre que possível com a presença do autor.
- “Rádio Casa Viva” – A rádio, transmitida pela internet, tem como intenção realizar programas que toquem em assuntos da atualidade e programas de música livre. Estes podem ser organizados tanto pelo coletivo da Casa, quanto por pessoas que

²² Esta nomeação se refere especificamente ao fato de que num sistema de decisão por voto apenas a maioria acaba por ser contemplada, enquanto uma outra parte dos votantes tem que acatar aquilo que a maioria decidiu mesmo sendo contra a sua vontade, por isso o termo.

²³ Há sempre uma parte do grupo que já está na Casa desde o início e outros que ingressaram há pouco tempo.

estejam interessadas em dinamizar a rádio. A rádio também tem funcionado a transmitir eventos de discussão que se realizam na Casa.

- “Loja Livre” - Espaço onde uma pessoa pode deixar roupas e objetos ainda utilizáveis, e pegar gratuitamente aquilo que lá está. O coletivo que gere a Loja basicamente existe para divulgar sua existência para os moradores do bairro, e convidar as pessoas à participação nesta iniciativa.
- “Cicloficina” - Grupo similar ao “Ritmos de Resistência” por fazer parte de uma rede internacional, porém neste caso ligado à reparações e construções de bicicletas, o que politicamente se assimila às bandeiras ecologistas anti-carro, antipoluição e anticapitalistas por serem contra o desenvolvimento ecologicamente insustável deste sistema econômico.

Para além dos grupos há também atividades que a Casa Viva tenta manter com regularidade, como é o caso do “Késta Merda” - atividade quinzenal de debate livre sobre temas da atualidade -, do “Palavras ao alto” - atividade quinzenal de leitura coletiva de textos sob um mesmo eixo temático - e do “Palavras abaixo”, que acontece também quinzenalmente para leitura e debates de textos que vão contra as posições políticas das pessoas que organizam a casa, o que traz um peso de comicidade para esta atividade.

A Casa Viva também possui acontecimentos esporádicos ligados normalmente ao universo da política e da arte, como ciclos de cinema, peças de teatro, espetáculos de dança, festivais, exposições de artes plásticas, desenhos e intervenções em geral, e é claro: concertos de música. Não é apenas o coletivo da Casa que sugere e organiza atividades. Muitas vezes as propostas vêm de pessoas de fora, muitas delas frequentadoras de atividades do espaço e conhecidas como “amigas”. O próprio sistema de organização e marcação de um concerto, entre os quais se incluem os concertos punk, é feito por este movimento. (*vide infra*)

Para ter acesso a informação libertária e anarquista na cidade do Porto, basta ir à Casa Viva e gastar algum tempo lendo os escritos e analisando os desenhos, grafites, murais e stencils que constam em suas paredes, ou lendo o material deixado na banca pelos diversos grupos que frequentam a Casa e por membros do próprio coletivo. Este material é composto por

fanzines, jornais autônomos alternativos, CD's, e propaganda libertária em geral. A Casa Viva se identifica como um espaço não-comercial, e consegue pagar os seus encargos²⁴ apenas com aquilo que entra de contribuições livres²⁵, exceção feita para a venda de cervejas, pois nenhuma atividade pode cobrar bilheteria ou semelhante dentro da Casa.

Todo este universo, na minha opinião, liga claramente a Casa Viva ao universo das artes e das práticas culturais de intervenção, no sentido de todas as suas atividades estarem relacionadas com uma perspectiva transformadora. Entretanto isto não acontece no ambiente da macropolítica, pois o que se pretende não é a tomada de poder econômico ou uma mudança concreta na estrutura política de um país, ou Estado. Podemos dizer então que a Casa Viva está mais inserida no ambiente da micropolítica, por estarem estas ações conectadas com a reflexão e a micro transformação, i.e., muito mais presente no campo do indivíduo e da subjetividade do que no campo objetivo.

Por conta desse fato o título deste capítulo é “Casa Viva: Atividades Culturais como prática transformadora”. O espaço então se fez perfeitamente adequado para a tentativa de compreender como a música e a performance punk podem influenciar na formação política de ativistas libertários e anarquistas. Isto porque para além de ser uma das principais salas de concertos punk da cidade do Porto e de Portugal²⁶, a Casa se vincula a uma investida transformadora no campo da micropolítica e da subjetividade, questão fundamental nesta pesquisa. Há, disponível no blog da casa viva²⁷, em português e inglês, um manifesto e um texto de apresentação do espaço que por si só já seriam bem explicativos, e que agora cito:

MANIFESTO CASAVIVA

²⁴ Basicamente contas de luz, água e internet, botijas de gás, material de limpeza, entre outros pequenos gastos e o IMI municipal.

²⁵ Contribuição espontânea de qualquer valor, depositada pelas pessoas por livre vontade em um pote de vidro durante um jantar com coisa do gênero.

²⁶ Inclusive sendo citada e estudada como tal no projeto de levantamento sobre o punk em Portugal da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, financiado pela FCT e ainda sem publicações, e pela tese pioneira de Paulo Lemos (2011) que trata sobre o punk em Portugal com um trabalho de campo sobre a carreira da banda “Mata-Ratos”.

²⁷ casa-viva.blogspot.com

TRAGAM PROJECTOS * OFICINAS
CORES * CIÊNCIA * DIFERENÇAS
TEATRO * OPINIÕES * DESIGN * DANÇA
MAGIA * ARTESANATO * HORIZONTES
HÍBRIDOS * CINEMA * IMAGINAÇÃO
ESCULTURA * SABORES * FOTOGRAFIA
CIRCO * GENTE * IDEIAS * PINTURA
MÚSICA * PAIXÃO * ASSOCIATIVISMO
LITERATURA * CHEIROS * TERTÚLIAS
CULTURAS * POESIA * CRÍTICA
ABSURDO * PÚBLICOS

**PENSAR QUESTIONAR RECLAMAR
SENTIR EXISTIR E GOZAR ESTA FORMA
TÃO "NAÍF" DE AQUI ACONTECER**

DISTORÇÃO!

**PROVOCAR O ERRO PARA ENCONTRAR
OUTRAS FORMAS DE AQUI ESTAR
E OLHAR AS INJUSTIÇAS BANALIZADAS
DE OUTRO ÂNGULO E ASSIM
INDIGNARMO-NOS DE NOVO**

O que é a CasaViva

A CasaViva é um projecto que se quer aberto à comunidade, disponível para acolher iniciativas irreverentes, que proponham novas formas de pensar, através da música, pintura, teatro, conversa, cinema, fotografia, oficinas, literatura, dança. É um espaço de entrada livre, bate o batente para entrar.

A CasaViva é um espaço autogerido e apartidário, assente em dezena e meia de pessoas que se dedicam ao projecto por gosto, que se juntaram numa associação informal, sem relações de hierarquia, com decisões tomadas por consenso em assembleias regulares. Gente que abre e fecha a porta, orienta a concretização das iniciativas, promove o debate, cozinha, pensa, despeja cinzeiros, varre o chão e limpa sanitas. A bem da manutenção do espaço, e seguindo a filosofia de partilha de direitos e de responsabilidades, esperam-se contribuições semelhantes de quem procura a casa para nela fazer acontecer coisas.

A CasaViva é um laboratório de experimentação, sem respostas à partida. Mas com certezas firmes de lutar por um mundo mais justo, mais sustentável. Daí, que persiga reabilitação, a reutilização e a reciclagem como vias para enfrentar a sociedade de consumo. Daí, que enverede por uma alimentação vegetariana, não pactuando com a exploração animal.

A CasaViva não paga cachet e não cobra à porta. Acesso gratuito. E cada qual é livre de estender o chapéu depois da actuação. A divulgação dos eventos cabe a quem os propõe e a CasaViva participa através do blog e por email. Para isso, precisa de ter acesso atempado à informação do que se vai realizar: texto e imagem (400x300 dpi). Os concertos (3 bandas máx.) devem realizar-se às sextas-feiras e sábados, até às 22h00.

A CasaViva acredita nas redes autónomas, em permanente construção, de cultura e software livres. Por isso, ainda que possamos ouvir e descarregar com linux as músicas localizadas no myspace, optamos por potenciar outras redes de partilha mais distribuídas e menos controladas pelas grandes corporações. Netlabels, como jamendo, phlow magazine, enough records, alg-a lab ou commonsbaby são alternativas de publicação e divulgação.

A CasaViva regista som e imagem dos eventos que acolhe, podendo depois divulgar esses conteúdos através dos seus canais – blog, facebook, rádio. É também habitual, de tempos a tempos, editar um CD com músicas das bandas que por cá passam. Se acharem que isto é um abuso, é sinal que se equivocaram no local onde tocar.

A CasaViva quer-se um espaço livre de violência. Por vezes a violência surge onde menos se espera, basta um "mosh" mal feito... Por isso apelamos aos grupos que vêm actuar no sentido de reforçarem essa mensagem, na divulgação e/ou durante o próprio evento. Pelo nosso lado, estamos presentes ao longo do evento para ajudar quando as coisas descambam, mas preferimos fazer tudo para que as situações sejam evitadas a ter de intervir.

A CasaViva é uma casa particular, temporariamente cedida pelos proprietários, sem contrapartidas financeiras, senão conservar o espaço, zelar por ele e revitalizá-lo. Animando-o enquanto alternativa ou mexendo na pele. Pode-se intervir, respeitando a estrutura e alguns revestimentos.

A CasaViva tem quatro pisos, um quintal e um terraço. Meia dúzia de salas, uma cozinha. Caixa de escadas iluminada por clarabóia e um comprido corredor de acesso à horta. Tem também uma loja livre, oficina e biblioteca com um pequeno espólio de livros, fanzines, filmes, cds... para partilhar. Tem também computadores com acesso à internet e o seguinte equipamento: um projector, uma mesa de mistura de 12 canais, uma mesa de mistura de 2 canais, um amplificador, três suportes de microfones, um microfone e cabos para todas estas ligações.

A CasaViva nasceu em Abril de 2006. Pelas razões expressas em manifesto-casaviva.blogspot.com Registo da actividade: casa-viva.blogspot.com. Opiniões e notícias: picamiolos-casaviva.blogspot.com. Rádio comunitária: radiocasaviva.blogspot.com Morada: Praça do Marquês de Pombal, 167 - 4000-391 Porto. casaviva167@gmail.com (Coletivo da Casa Viva, s/ data)

5. Let's talk about punk baby

5.1. O punk como manifestação global na cidade do Porto

O presente capítulo tem como objetivo situar a música e a cultura punk, tanto no tempo/espaço da cidade do Porto quanto num movimento de carácter global, que pode ser observado em diversas localizações ao redor do planeta. As referências bibliográficas foram de grande valia para este trecho da pesquisa, levantando questões principalmente sobre as principais características socioculturais e históricas do punk nos EUA, Europa e no Brasil. EUA e Europa aparecem aqui por conta da posição de vanguarda no cenário internacional, e são por isso quase que uma obrigatoriedade dentro de textos que tratem do tema. Já a inserção do Brasil deve-se ao fato deste ser o país natal de quem organiza o presente texto, e de já haver nesse país maior literatura em língua portuguesa sobre o tema, o que se contrapõe ao caso de Portugal por serem no mesmo muito escassas. Sentimos então a partir destes fatos a necessidade de criar conhecimento novo a respeito do punk em Portugal. Partimos de um material etnográfico que, como todo o resto da etnografia feita neste trabalho, foi executado em carácter de partilha, criado a várias mãos e vozes que por livre e espontânea vontade se envolveram neste projeto.

As questões trazidas pelo pesquisador por intermédio da pesquisa bibliográfica serão utilizadas ao longo deste texto etnográfico. Esta opção se dá por uma compreensão de que o foco principal desta pesquisa, muito inscrito num contexto micropolítico de construção de saber, seria compreender como o punk atua na cidade do Porto, mais especificamente na Casa Viva. Abaixo veremos a descrição dos debates organizados e realizados pelo coletivo da Biblioteca da Casa Viva para discutir aspectos do punk. Estes debates foram, desde a sua concepção, encarados como uma via de mão dupla, isto é, serviriam tanto como material à tese - necessária para aquisição do grau académico de mestre em música na Universidade Aveiro - como para promover conhecimento público sobre o punk, publicado

numa Fanzine²⁸ vendida a um euro na Casa Viva, e em bancas que a Casa Viva monta em eventos de caráter libertário, como por exemplo a Feira do Livro Anarquista de Lisboa.

Os dados que resultam da análise de bibliografia consultada, quando confrontadas com a opinião dos participantes do movimento, convergem com a ideia segundo a qual a música punk, e a sua concepção enquanto movimento artístico, surgem em Nova Iorque, EUA, durante finais dos anos 1970 a partir de uma necessidade latente da juventude da época em se contrapor ao movimento hippie, com as suas “músicas complexas” de longas durações, seu otimismo e busca da harmonia:

A estética punk que privilegia o sujo, o escuro, a violência, visa representar o produto mais puro da civilização moderna enquanto dejetos. O mundo em que vivemos, então, é experimentado como distopia. Não há felicidade, nem futuro, e ao contrário do que cultivavam os hippies na sua esperança pela harmonia vindoura, o punk adere à revolta, ao desespero e à tristeza profunda como marcas distintivas. (Gallo, 2010, 288)

Nos anos 1980 essa estética punk, em um caminho de negação à apropriação de seus conteúdos pela indústria da música e da moda principalmente, busca espaço no universo da política interventiva. Segundo os autores consultados, a forte presença de jovens dos subúrbios de Londres, avassalados pela falta de perspectiva de futuro e emprego da Inglaterra de Margaret Thatcher, acaba por mudar um pouco o perfil deste movimento, que se vincula então à luta pela transformação desta realidade social. É nesta época também que o punk passa a se aproximar mais da filosofia e ações práticas do anarquismo. O historiador Marco Antonio Milani (2009) nos conta que esta a ligação do punk com o anarquismo se deu graças a descrença nos partidos políticos de esquerda e da macro política em geral, levando os punks a uma militância mais cotidiana e vinculada à micropolítica. Este conceito de atuação micro, apesar de advir do século XX, já se encontrava expressa em textos do século XIX por autores como Mikail Bakunin, ou Pierre-Joseph Proudhon, ambos muito reivindicados pelos punks dos anos 1980. É importante nessa pequena história sobre o punk, afirmar que o movimento não possui uma ideologia

²⁸ Tipo de publicação de caráter pouco sofisticado, criado normalmente com materiais mais acessíveis e baratos como recortes, colagens, desenhos e letras feitas a mão, muito utilizado como meio de difusão de ideais punks e anarquistas.

unívoca e todas as “suas características são muito discutidas até mesmo entre os punks”
(Milani, 2009, 1)

5.2. As tertúlias punk da Casa Viva

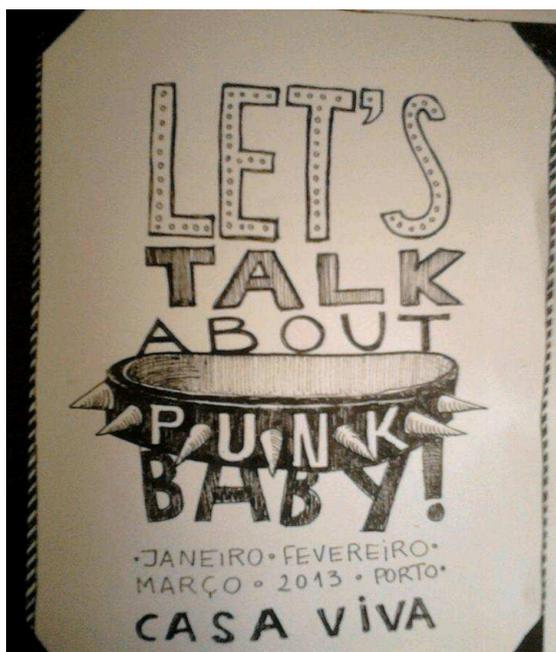


Figura 4 Capa da Fanzine das Tertúlias punk



Figura 5 Cartaz de divulgação das Tertúlias Punk

Durante os meses de Janeiro, Fevereiro e Março de 2013 o coletivo da Biblioteca da Casa Viva, do qual eu fazia parte na época, organizou uma série de quatro tertúlias para debater e pensar sobre o punk, sua música e todos os aspectos comportamentais e políticos que giram em torno desta prática musical e social. Estas tertúlias foram divididas entre os seguintes temas: “Punk e DIY”; “Punk e alimentação”; “Punk e política”; e “Punk e gênero”. Com um cartaz divulgado pela internet, apenas as sinopses eram modificadas para se adequar à seguinte tertúlia. Nos encontros viu-se sempre a Casa com média de presença de 20 a 30 pessoas, muito animadas para conversar e conviver, com cervejas 20% menos caras e sempre uma atividade inicial mais lúdica, como apresentações musicais, exibições de DVD de concertos, e o DJ Punkito, um dos primeiros punks da cidade do Porto, sempre pondo música para nós.

Este texto que vamos aqui apresentar é a minha tentativa e do Coletivo da Casa Viva de sistematizar as informações colhidas durante as Tertúlias, e incluí-las nesta pesquisa no sentido de consolidar uma posição mais ou menos localizada sobre o punk na cidade do Porto, suas práticas e é claro, sua música. Estas informações foram colhidas das gravações em áudio feitas durante os debates (cerca de seis horas e meia de material) e dos resumos sobre os mesmos, produzidos à posteriori por diferentes pessoas que se estavam presentes

nas tertúlias. O material de áudio também ficará disponível na íntegra na Biblioteca da Casa Viva, assim como a fanzine produzida, que também pode ser adquirida por um euro neste mesmo sítio. Além disso possuímos a intenção de produzir um programa especial “Tertúlias Punk” para transmitir na Rádio Casa Viva. Durante o texto que expressa o conteúdo dos debates, incluí referências bibliográficas que tentam conferir uma validade e coerência aos discursos a partir das informações constantes na bibliografia consultada.

As questões contidas nos debates e passadas para texto não refletem opiniões ou conclusões absolutas sobre o que é o punk, quer dizer, não se pretende aqui criar um limite qualquer sobre o tema. A nossa razão para produzir este texto é dinamizar a “cena”, propor debates e discussões, feitos a partir de questões levantadas sobre a cidade do Porto, mas que possivelmente oferecerão elementos para pensar o punk em qualquer lugar de Portugal e do planeta. Por isso mesmo o texto é construído de maneira descritiva, que vai se desenvolvendo com diversas falas, o que por si só já impediria chegar a uma conclusão una e estanque. Acredito também que esta proposta alinha-se na perspectiva punk de construção de conhecimento, por vezes caótica, mas que tenta respeitar as mais diferentes perspectivas, gerando uma resposta viva e propositalmente mutável, maleável, como afirma o musicólogo Paulo Lemos (2011) em sua tese sobre o punk em Portugal. Para complementar cito as palavras do historiador Everton Moraes:

A cultura punk, por estar constantemente tentando escapar as formas de hierarquia, não se configurou em um pensamento único e muitas vezes se mostrou contraditória. O que aparece nesse discurso é uma incitação à inquietação do pensamento, a existência criativa. (Moraes, 2005)

Por ser este um capítulo que se pretende coletivo, algumas atitudes em termos de escrita foram tomadas para tal. A primeira foi identificar apenas as falas dos convidados e dos autores de textos utilizados na bibliografia da dissertação. Isto para que as demais intervenções citadas pudessem representar um ambiente de livre debate. A segunda foi pôr entre aspas tudo aquilo que foi retirado como citação integral do material de áudio das tertúlias. A terceira foi tentar respeitar o máximo a coletividade do texto escrito, respeitando o estilo de escrita dos relatos elaborados por companheiros sobre as tertúlias por exemplo. Esta questão se mostrou fundamental pelo caráter deste capítulo, que se pretende coletivo.

5.3. Dia 24 de Janeiro de 2013 – DIY ou DIE: Opção ou onda?

Acabou de forma abrupta: punk. Começou à “punk tuga”: duas horas depois do anunciado. Correu muito bem. Mais de 30 pessoas presentes. Quando a conversa arrancou, pelas 21h00, já a sala de entrada se enchia de gente. Terminou passava das 22h30. O que é isso de “DIY²⁹ or DIE”? O famoso grito "Faz tu mesmo ou morre" abriu a série de Tertúlias Punk em que a Casa Viva se aventura para pensarmos no que gira à volta da cultura punk, os seus princípios, as suas influências e as suas práticas no dia-a-dia.

Segundo autores que se debruçaram sobre o punk, o DIY é e foi essencial no desenvolvimento deste movimento artístico. Segundo a historiadora Ivone Gallo (2010) o lema surge também no sentido de contrariar o movimento *hippie* que se pautava na esperança e na harmonia, dando um tom mais apocalíptico para o contexto contra-cultural da época: “Se tu não fazes por ti, ninguém o fará”, seria o sentido do termo. O’Hara citando uma frase de Joel publicada no fanzine *Profane Existence*, parece resumir bem o que seria para os punks o DIY:

A ética motriz por detrás dos esforços mais sinceros do punk é o DIY – Do It Yourself [Faça você mesmo]. Não precisamos depender dos ricos homens de negócios para organizar nossa diversão e lucrar com ela – podemos fazê-lo nós mesmos, sem visar ao lucro. Nós, punks, podemos organizar shows e passeatas, lançar discos, publicar livros e fanzines, distribuir nossos produtos via mala direta, dirigir lojas de discos, distribuir literatura, estimular boicotes e participar de atividades políticas. Fazemos todas essas coisas e as fazemos bem. Alguma outra contracultura de jovens dos anos 80 e 90 pode afirmar que faz tudo isso? (Joel, 1991, 10 in O’Hara, 2005, 151)

Para lançar a provocação no debate, o moderador desta a tertúlia abriu a mesma ao som de folk como exemplo de DIY fora do punk. “Afiml quem é mais punk: o *Ryan Harvey*, músico folk norte americano que trata da cena dele por ele próprio, da criação à

²⁹ *Do it yourself.*

distribuição, ou os *Dead Kennedys*, banda histórica da cena punk, com seus *roadies*³⁰ e agências de *management*³¹?”. Uma série de perguntas provocatórias se colocam a partir disto: “Até que ponto as bandas punk fazem produções independentes, DIY, pela opção de escapar ao sistema capitalista de produção, ou por falta de alternativa?”. “Se tiverem oportunidade de assinar com uma editora, não preferem?”. “O pessoal pensa muito em ter editora?”. “Mas que editoras assinam contratos com bandas punk?”. Surgem então as repostas: “Nos anos 90 as bandas *underground* editadas que correram mundo perderam fãs”. “Mas todas as bandas querem ser ouvidas e dar concertos”. “A editora dos *Rage Against the Machine* é a Sony, é preciso não esquecer, falar de bandas *underground* e de editoras é muito complicado”. Algumas pessoas no local parecem zangadas ao dizerem isto.

É então apontada uma grande dificuldade, fruto de uma suposta incompreensão do que é o DIY pelas pessoas que consomem neste outro modelo de produção: haveria poucas pessoas que pagam, ou que pagam um preço justo pelos CDs e Fanzines, e que acabam por esquecer que quem fez gastou dinheiro e precisa comer. Porém também houve uma concordância de que este é um fenómeno português, de uma população que ainda não estaria “educada” para este tipo de prática, uma vez que em países como a Alemanha e a Áustria parece ser possível conseguir dinheiro vivendo de arte e literatura DIY, como relatam alguns que passaram por estes países.

Na mesma linha do que foi apontado nos debates, Gallo (2010) descreve que ainda no fim dos anos 1970 houve um processo de assimilação por parte da indústria da música, dos conteúdos estéticos do punk e a sua posterior transformação em mercadoria. Esta questão posteriormente (1980’s) teria incentivado a busca do movimento em uma maior politização, exatamente para se contrapor e essa eventual mercantilização das suas produções, criando uma dualidade entre o punk *underground* e o punk de massas. Esta dualidade parece bem expressa nos discursos das pessoas presentes nesta tertúlia.

³⁰ Trabalhadores do mundo do espetáculo que possuem a função de montar o palco, carregar os instrumentos e prepará-los, afiná-los se for o caso, para os artistas não terem este trabalho ao chegar para tocar.

³¹ Empresas que organizam a carreira do artista, onde, para além de vender shows e organizar a logística de um concerto, também muitas vezes possuem a função de produzir a “imagem” do artista.

Foi então que o moderador fez outra pergunta: “A partir de que altura deixa de ser DIY?” Ouviu-se respostas prontas: “DIY começou por ser uma necessidade, só passou a opção nos anos 90”. “Hoje seria mais uma opção ideológica do que a alternativa para quem nem trocos tem, como começou por ser em tempos hippies”. Estas afirmações vêm então seguidas de uma pergunta: “E hoje havendo outras ferramentas, como a facilidade de fazer download do *Jamendo*³², para quê gastar dinheiro num cd?”. Para além disso ressaltam o fato de que quando a tua intenção é passar uma mensagem, será que não valeria mais a pena que fosse para um grupo reduzido? Ou seria possível passar esta mesma mensagem para uma multidão? “Um punk não poderia ser sinónimo de individualismo, pois é a denúncia de um sistema que não está bem”. “Ser punk é uma onda”. “Punk é a atitude”. Várias vozes ao mesmo tempo, gargalhadas. Mais de 30 presentes. De género e idades variadas, entre os que estavam a nascer no início dos anos 90 e os que tinham então a idade que esses têm hoje.

A partir do fato de haver pessoas de diferentes faixas etárias nesta tertúlia, poderíamos contestar uma questão muitas vezes colocadas em textos académicos sobre o punk. Nestes haveria uma tentativa de enquadramento do mesmo como um “movimento de jovens”, restritos a uma faixa etária específica. Esta contestação também vai de encontro a alguns textos da bibliografia consultada:

Antes de mais nada, é preciso ressaltar que muito da produção académica sobre o assunto, aparece associada a uma abordagem sociológica que privilegia a categoria movimentos de jovens ou mesmo juventude como fator de explicação para o mundo contemporâneo do pós guerra na Europa e nos Estados Unidos, mesmo quando criticam os modelos. (...) Mas, mesmo maio de 68 na França, que contou com uma forte participação de jovens, não pode ser identificado apenas como movimento que partiu exclusivamente deles ou como o momento a partir do qual os critérios dos movimentos de jovens possam ser estabelecidos, ou ainda, como um detonador. (Gallo, 2010, 291)

Percebe-se então no debate que é altura de focalizar a conversa, lembrar o DIY. A este propósito falou-se de “gente escondida” na discussão que há 20 anos tinha 20 anos, num tempo em que ninguém imaginava no que a internet se tornaria, e onde a propaganda das

³² site que permite livre acesso a músicas, sob licença *Creative Commons* ou da Arte Livre.

causas que se iam defendendo implicavam produção da própria informação. Gente ali que afinal não estava escondida naquela época e que então faziam fanzines, o grande veículo alternativo. O DIY em pleno. Convidados especialmente para este debate, começaram então a falar.

“Tosse Convulsiva” foi o primeiro fanzine que o Tarzan conheceu. Segundo o mesmo feito com uma folha A4, muito mal copiada de tão fotocopiada que já havia sido. Daí a dedicar-se à coisa não demorou e embrenhou-se, começou a recolher contactos de outras fanzines de outros sítios, a trocar informação e a espantar-se com o fluxo de *flyers* e outras coisas que lhe chegavam diariamente à caixa postal, para além de uma publicação citada também pelo Tarzan: “*Book your own fuckin life*”, uma rede de contatos de distribuidoras, fanzines, bandas, sítios para dormir, okupas ao redor do mundo e que serviam para facilitar esta comunicação entre os diferentes sujeitos que lidavam com estas práticas. Verdadeiras páginas amarelas DIY. Segundo ele, “não havia dificuldade nenhuma, era muito fácil”.

“Havia contactos em todos os cantos do mundo. Era uma cena espetacular”, diz o Noé, outro dos convidados. A onda do Noé começou por ser a poesia, e passou a escrever, fotocopiar e vender, montava banca nos concertos punk e assim continua. Segundo o poeta e ativista DIY, para quem fazia o fanzine a coisa era basicamente tesoura, máquina de escrever, fotocópia. Concordam todos os presentes. “A propósito de fanzines podia correr-se mundo” diz o Noé. Segundo pessoas presentes, da música punk chegava pouco, só se falava de *Sex Pistols* e mal, e de *Ramones*, que muitos presentes afirmaram ser horrível. Aparece então uma revista a falar dos *The Cure*: “espetacular” surge num comentário. Havia lojas em que se conseguiam coisas, mas a informação não era em bytes. “Campo de Concentração”, fotocopiado e encadernado com capa dura, acervo da biblioteca da Casa, percorreu as mãos dos presentes nesse momento do debate.

Frágil, um dos nossos três convidados da noite diz:

A primeira vez que vi imagens, por exemplo, de um concerto dos *Dead Kennedys* foi por conta de um fanzine também. Antes eu nem sabia como era a cara do Jello Biafra, e nos anos 80 ver uma foto de um gajo que voava do palco era impossível. Os jornais não falavam dessas bandas, e em Trás-os-Montes arranjar uma informação destas também não era fácil. (Frágil, tertúlia punk, 24/01/13)

No tempo das fanzines os próprios concertos seriam organizados no DIY. “O Noé fazia um grande programa de rádio, muito bom”, acrescenta Frágil. Música *underground*, domingo à noite. O tempo das fanzines deu um toque de nostalgia entre quem lhe guarda memórias. Isso acabou por fazer com que os mais novos dissessem que a conversa teve um momento “muito histórico”.

Do Rio de Janeiro um jovem anarquista fala da sua experiência participando em ocupações: “para mim, DIY era ocupar e construir a vida”. Fala-se do DIY enquanto meio de sobrevivência, como modo de viajar e conhecer o mundo contrariando a tendência de amigos do facebook – apesar de concordarem os presentes que muitas vezes esta rede social serviria como um veículo para o conhecimento. Lança-se a afirmação: “o DIY depende de como o usas”. Fala-se de outras formas de DIY, como construir seus próprios instrumentos por exemplo: “O céu é o limite”, afirma um jovem punk.

A importância das fanzines como meio de difusão de ideias e conteúdos musicais e políticos dentro do meio punk, é afirmada também por grande parte dos autores consultados. O’Hara por exemplo coloca a fanzine como o espaço punk para:

Comunicar as ideias que definem a cultura e a filosofia punks. Assim, os fanzines podem ser usados para mostrar ideias específicas sobre anarquia, temas relacionados a sexo, filosofias ambientais e políticas do punk nos negócios. (O’Hara, 2005, 71)

Já Lemos (2011) coloca o fato de que apesar do grande impacto que o sistema de difusão DIY obteve nas décadas de 1980 e 90’s, hoje o fanzine teria sido substituído pela internet com sua veloz capacidade de massificação da informação a nível global. Gallo (2010) e Moraes (2005) destacam a dimensão estética dos fanzines como marca no fazer artístico do movimento punk - palavras retiradas de recortes de jornais e revistas tomam outro sentido dentro desta publicação criada com o objetivo de recriar informação. Contrainformação que seria fundamental na difusão de certos conteúdos ignorados pelos media corporativos.

Dentro do mesmo zine é possível encontrar diversos fragmentos, frases que carregam em si imagens capazes de inquietar, de suscitar o desassossego do pensamento, sua criatividade. (...) a forma (...) faz desaparecer toda ordem característica da escrita acadêmica formal, faz surgir uma sobreposição de palavras, uma variação absurda de tipos de letra, além de imagens que mostram todo o peso esmagador do poder atuando no cotidiano, mostrando-o como aquilo que é intolerável. (Moraes, 2005)

Como a conversa se encadeia nesse rico debate, de repente já se falava de punk e política. Entretanto o assunto foi “travado” por ser esse o tema de uma outra tertúlia. Foi mais ou menos então que se fechou a conversa. Conclusões? Achamos que não estávamos ali para isso.

5.4. Dia 7 de Fevereiro de 2013 – (que) Importa o que eu como?

Bom ambiente e casa composta. Pedrinho e Marroco foram os convidados da vez e embalaram o pessoal com os seus cânticos revolucionários. Por volta das 20h30 deu-se início às hostilidades para se responder à questão “**(que) importa o que eu como?**” e para pensar na relação entre o punk e as opções alimentares que cada qual têm.

Não seria um equívoco afirmar que esta foi sem dúvida a tertúlia que mais se afastou do tema do punk, falou-se pouco de bandas, de música, de estética, mas muito de política, alimentação, sustentabilidade, lucro, superprodução, etc. De qualquer modo parece que os assuntos citados não se afastam da dinâmica punk. Porém fez-se muito pouco por uma conexão entre as questões.

Discutimos os conceitos: vegetarianismo³³, veganismo³⁴, piscitarianismo³⁵, ser *freegan*³⁶, e as razões muito plurais que levariam as pessoas a adoptar essas mesmas dietas. Alguns por exemplo não comem por uma questão de saúde, outros por não conseguir comer um animal que foi morto e pensarem nisso como uma crueldade. Chegou-se mais ou menos a um consenso de que aquilo que moveria um punk a não comer carne, seria muito mais a questão da sustentabilidade do planeta e, principalmente, a oposição histórica que este movimento faz a toda e qualquer produção capitalista. Neste caso mais específico a

³³ Opção alimentícia de quem não come carne mas come produtos de origem animal, como leite, ovos, laticínios, etc.

³⁴ Opção alimentícia de quem não come qualquer produto de origem animal.

³⁵ Quem come peixe e derivados, porém não come mais nenhum outro tipo de carne, o que parece ser a opção mais comum entre os “vegetarianos” do Porto segundo os presentes.

³⁶ Seria quem recicla comida, autoproduz ou rouba, quer dizer, não paga, não contribui pro sistema capitalista.

oposição se faz à indústria alimentícia, apontada por todos os presentes como estrutura nociva dentro de uma perspectiva ecológica e sustentável. Opiniões como esta retirada do debate foram muito bem aceites pelos demais presentes:

Para mim não se engloba só no comer, para mim a questão é mais o que se consome. E cada vez mais tento garantir que o que como venha menos do sistema capitalista, que industrializa tudo, que planta soja para dar de comer a animais do outro lado do mundo, cheio de transgênicos, e o punk também é isso, é o DIY, e é uma parte que muitas vezes esquecemos, que o DIY é isso mesmo, é fazeres tu mesmo as coisas, plantar, ter umas galinhas e até resolver logo a confusão de terem umas galinhas, tão ali na horta, tão a curtir, não faz confusão nenhuma. Não quero ser uma franja do mercado capitalista que só consome produtos vegetais.

A partir de falas como a citada acima, discutiu-se o consumo massivo e insustentável dos produtos de origem animal, as respectivas consequências na nossa saúde, o desrespeito pela vida e a insustentabilidade económica das criações gigantescas de bovinos, suínos, galináceos, entre outros. As monoculturas de soja com seus grandes latifúndios também foram apontadas, sendo estes grãos usados prioritariamente na alimentação do gado. Falou-se nas alternativas sustentáveis à produção industrial, no potencial das cidades como espaços para produzir alimentos saudáveis, no mau aproveitamento agrícola de zonas periféricas e do interior. Debateu-se o êxodo urbano para o campo e estabeleceu-se um paralelo com a atual situação económica do país, sob intervenção do Fundo Monetário Internacional (FMI), e com todos os efeitos do capitalismo, do monopólio e do consumismo. Discutiu-se os preços de certos alimentos nos mercados e como isso afecta as nossas opções de dieta. Explicou-se a produção pecuária e agrícola adoptada pelas populações no meio rural e todos os seus benefícios. Comparou-se ainda o modo de vida ativo no campo com o modo de vida sedentário na cidade.

Porém em dado momento alguém lembra-se do punk mais uma vez e traz à tona a questão de que o DIY ou o punk não podem acontecer no campo. A justificativa seria o fato de serem coisas criadas na cidade em contraponto àquilo que nos teria sido imposto nas zonas urbanas. “Nós não temos nossos quintais, não temos nossos animais, nós não temos como levar isto a cabo”, comentam. Então o moderador do debate nos fala das pouquíssimas

bandas *Animal Liberation Front*³⁷(ALF) em Portugal, e dá o exemplo do X-acto, os *straight edges*³⁸ (SXE), e diz nem saber se ainda há SXE pelo país. Pessoas respondem que sim, que há, mas que nem aparecem nos concertos. A escassez de bandas SXE no contexto português é também apontada na tese de mestrado de Paulo Lemos (2011), que também apresenta importância no cenário luso apenas para a banda X-acto. O moderador ainda cogita a hipótese deste ser o país da Europa onde há menos bandas que se colocam dentro do debate sobre a questão animal e o vegetarianismo. Depois uma outra pessoa, mais próxima da cena punk atual, diz que a questão destas bandas é que muitas vezes não carregam a estética do punk, que tocam acústico, etc. e que isso afastaria um pouco os punks das mesmas.

Depois de uma pergunta pertinente levantada no debate: “então porque não conseguimos convencer as pessoas?” alguém responde:

Nossa máquina de oposição a um sistema que não nos obriga a comer carne, mas nos induz com cheiros, propagandas, mexendo com o nosso subjetivo, é o que estamos fazendo agora, debates com 20 pessoas, *stencils*, músicas, movimentos, apresentações em outros lugares. Nossa máquina é muito mais reduzida do que a máquina do *mac donalds*, os caras são globais, estão em todos os países do mundo, metendo um bagulho na tua cabeça de que o *big mac* é a porra mais gostosa do mundo. A gente tá aqui criando as nossas máquinas, nossas redes de solidariedade, propagando nossas ideias, e é isso né cara? Formiguinha, é um depois o outro, depois o outro, se a gente não acreditar nisso é melhor nem acreditar.

Chegou-se a um consenso de que seria possível ter uma alimentação saudável recorrendo a dietas mais sustentáveis e não tão nocivas para o ambiente. O vegetarianismo seria sem dúvida a dieta mais ecológica. Por outro lado, a exploração pecuária seria insustentável nos moldes capitalistas atuais e isso estaria a ter e continuaria a ter consequências na humanidade e no ambiente.

³⁷ Organização ativa, muito próxima de muitas bandas punk ou *straight edge* ao redor do globo, que luta contra a exploração animal seguindo a mesma linha daqueles que lutam pelo fim da exploração de seres humanos. Normalmente as pessoas ligadas ao ALF são veganas. Essa relação de extrema proximidade entre o ALF e o punk é também apontada por O’Hara (2005).

³⁸ é um modo de vida que surgiu nos anos 80 associado ao punk e ao hardcore. Ele defende a total e perene abstinência em relação a entorpecentes (tabaco, álcool e as chamadas drogas ilícitas), por compreender que as pessoas que desejam mudar o sistema devem estar sóbrias para o enfrentá-lo.

5.5. Dia 21 de Fevereiro de 2013 – Esta merda é música ou é política?

Nesta noite, para além das já tradicionais cervejas 20% menos caras das Tertúlias e do DJ Punkito, tivemos a presença dos *Dead Kennedys* no telão, concerto assistido por todos com muito entusiasmo. Logo após uma pequena pausa para jantarmos, iniciamos mais um animado debate! Durante cerca de uma hora e meia uma intensa conversa ocorreu, algumas vezes mais organizada, por muitas caótica, mas sempre interessante. Diferente das outras tertúlias, desta vez não fugimos ao tema do punk. Éramos quase 20 pessoas num debate que por vezes ficou bem quente, com vozes exaltadas e opiniões fortes, intenso como um bom *mosh*³⁹.

Muitas perguntas se colocavam no ar: “Punk é política?”, ou a “estética do punk é necessariamente política, mas tem gente que só leva para o lado estético?”, ou então “É possível fazer punk sem fazer política?” “Qual é a influência que o punk teve na sua formação política?” e “Esse jeito punk de fazer música? É político?”. No primeiro momento houve uma divergência girando em torno do fato de que alguns acreditavam que o punk e a política estavam sempre de mãos dadas: “Numa banda punk você vai falar do quê? De sociedade.”; outros já acreditavam que “a principal palavra em relação ao punk é desmontar estes estereótipos montados pelo sistema e pela sociedade.” e outros ainda acreditavam que o “punk é um veículo e propagas o que quiseres”.

Surge então por parte do moderador uma provocação interessante: “Até que ponto as bandas ditas punks, não fazem letras de contestação social ou de intervenção apenas por ser suposto fazer este tipo de letras para se tornar punk?”. Nesse possível jogo implementado a partir de um **processo estético de politização**, para se adequar a uma franja do mercado musical, surge logo uma resposta: “Os putos tem que sempre começar por algum lado, e se é por imitação, vão imitar o que gostam”. Isto nos levaria a crer que então esta “imitação” de uma estética, talvez necessariamente politizada, não seria exatamente um oportunismo, mas sim um ato ingênuo de começar a tocar a partir daquilo que gostas de ouvir, sendo você politizado ou não. Mas então como perceber o limite entre

³⁹ Poderia ser chamado de a dança do punk, onde muitos de juntam numa roda com movimentos livres e propositalmente desorganizados. A ideia é se esbarrar o máximo possível, com contatos físicos muito intensos, por vezes bastante violentos, mas sempre na intenção da diversão.

alguém que só usa o punk como fim estético, e aqueles que de fato tem a música como uma forma de intervir na mudança da sociedade? Bem, esta resposta também surge de algumas bocas, principalmente relacionada a uma certa questão de coerência, i.e., participar naquilo que descreves como opção, e negar no dia a dia aquilo que achas mal na sociedade: “encontrar na música um veículo”, quase a propaganda de uma ideia:

Uma maneira de colocar o que cantas no seu dia a dia é integrar coletivos, por exemplo no estilo há pessoal que é muito politizado, eu por exemplo a escrever curto descrever mesmo a sociedade, dos dois lados, mesmo a parte do opressor e a parte dos outros. O movimento poderia ser aquilo que influenciava as crianças a não passar só pela parte musical, mas também pela parte social da coisa, tipo falar sobre libertação animal mas também virar vegan, falar de okupas e frequentá-las.

Alguns alinharam na ideia e até falaram um pouco de como a música punk teria despertado sua curiosidade para depois acabarem em movimentos mais políticos, espaços como a Casa Viva, a Terra Viva⁴⁰, entre outros. Outros complementaram que a música punk poderia na verdade dar conta de uma formação política mais lúdica, com dança, com performance, uma vez que muitos jovens não teriam tanta paciência para vincular sua rebeldia e hormônios ao ativismo por intermédio dos livros.

Surgiram também questionamentos interessantes sobre esta tal “atitude punk”, pensando que talvez a esta já tivesse nascido antes mesmo da própria música punk:

Há um espectro muito grande de 40 anos de história entre os 3 acordes “tu pá tu pá tu pá”⁴¹, e um movimento para angariar pessoal para grupos políticos, estas são apenas partes da imensas possibilidades do punk, mas para mim há um tronco comum que é uma coisinha qualquer que pode ser direcionado para várias coisas, tipo um pirâmide onde na ponta há ali um nervinho. Este espírito contestatário já inclusive havia antes do punk, e é por isso que a parte estética foi para formar uma identidade, uma atitude, que já existia na Nina Simone, sei lá.

⁴⁰ Espaço existente no Porto desde a década de 80, dirigido a atividades de Ecologia Social, prioritariamente, mas também histórico espaço de reunião de anarquistas, anarco-sindicalistas e libertários em geral, onde há também uma biblioteca aberta com um vasto leque de material sobre política anarquista, marxista e antifascista.

⁴¹ Imitação sonora da clássica levada de bateria do punk onde “tu” se remete ao tempo e ao bumbo da bateria e “pá” se remete à caixa da bateria e ao contratempo. Essa imitação sonora, muito usada no meio punk, se expõe sempre junto a um movimento de braços simulando a própria ação de tocar bateria.

Segundo os presentes, o punk nascido num momento de crise industrial intensa e de falta de trabalho para a juventude, vem capitular pela música e pela estética todo um sentimento de revolta, juntando uma série de elementos bastante políticos apontados pelos presentes: “a vontade de chocar a sociedade urbana com um visual sujo e violento”; “fazer os concertos no mesmo nível que o público, muitas vezes inclusive abolindo os palcos”; “música não convencional até então, muito distorcida, muito agressiva, aos berros, sem afinação definida na melodia”; “uma forma de fazer música mais democrática, que não exigia formação técnica de 8 anos em um conservatório, apenas vontade de fazer e atitude, pois os mesmos três acordes seriam a base da imensa maioria das músicas e não precisa nem saber fazer bem”; “bandas sem líder, que funcionam em autogestão”.

O próximo assunto discutido foi o trabalho de não deixar cair essa rebeldia contestatária do punk num movimento estanque, conservador pois: “Queimar os rótulos também é punk!”. Logo muitos falam um bocado de exemplos como os *Sonic Youth* e muitas outras bandas que trariam elementos novos aos tradicionais três acordes e a batida “tu pá tu pá tu pá”, mas sem se desvincular à atitude e à **estética rebelde do punk**: “Construir sempre a partir da liberdade.”, o que segundo alguns faria todo sentido, visto que a estética do punk original já estaria um bocado “saturada”.

A abertura do estilo musical punk e a eventual dificuldade em enquadrá-lo num rótulo, também é apontada pelos autores consultados (Moraes, 2005; O’Hara, 2005; Malini, 2009; Gallo, 2010; Lemos, 2011;), formando um consenso de que o mesmo estaria em constante transformação, protagonizada e apoiada pelos que integram este movimento artístico. O fato de ser uma música e estética que se espalharam pelo mundo de maneira global também pode ter influenciado esta ampla abertura do espectro do punk, visto que: “Em cada contexto histórico e cultural do seu surgimento e trajetória, o punk nunca se deu como imitação das matrizes originárias, e procurou responder também a inquirições e necessidades específicas.” (Moraes, 2005). Outra vinculação possível é a própria proximidade política do punk com o anarquismo, ideologia política que se pretende libertária, o que partindo dessa lógica se confrontaria com qualquer perspectiva conservadora.

Apesar da crença nas utopias anarquistas, não fazem delas um consolo que deixaria a ação para um futuro longínquo (...). Pensam o tempo como o local do devir, da constante transformação de si mesmo e dos outros, consideram improdutivo todo sedentarismo identitário, que acaba por gerar a incorporação de suas práticas aos fluxos de controle. (idem)

Ao final também há mais uma vez a ressalva de que seria impossível rotular o punk necessariamente como político, pois o mesmo seria reconhecido por muitas pessoas em bandas que talvez até tivessem sido politizadas um dia, mas que continuam sendo punks mesmo entrando no *mainstream*⁴². Poderíamos também falar de outras bandas onde a música punk já nasce despolitizada, onde o punk é apenas um estilo de música, e que talvez até sejam ouvidas por punks que vivem o underground, que andam de “visual”, etc. E finalizando mais esta tertúlia de maneira espontânea, sem que ninguém “determinasse” o seu fim, surgiu a pergunta: “E afinal? Punk é política?” Uns disseram sim, ninguém negou, mas o que se sabe é que de uma conversa boa como esta sairemos sempre com mais perguntas do que respostas.

5.6. Dia 7 de Março de 2013 – Para ser punk é preciso ter colhões?

Apesar de O’Hara (2005) afirmar com veemência que o “verdadeiro” punk está firme na luta feminista ou contra a homofobia, o que percebemos na prática, pelo menos no contexto estudado, é um pouco contrastante. A violência e afastamento das mulheres do contexto performativo punk na Casa Viva é notório, e por isso virou tema de debate. Por fora da Casa afirmações como a que cito a seguir não são incomuns:

Outras surpresas nos são reveladas por Sinker na entrevista com Kathleen Hanna do Bikini Kill⁴³ quando nos deparamos com o relato da discriminação feminina no universo de bandas majoritariamente masculinas. Com certa magoa ela relata como as garotas da banda eram agredidas nas suas apresentações pela plateia, maltratadas por pessoas do meio e espremidas pela concorrência, experiência traumática que a fez desistir do grupo e partir para outras experiências. (Gallo, 2010, 309)

⁴² Universo das grandes editoras, agências, rádio, quer dizer, todo o mercado fonográfico a nível global.

⁴³ Banda de mulheres com enorme expressão e grande impacto no meio punk da década de 1990, principalmente no meio mais ligado às discussões de gênero. A banda esteve em atividade entre 1990-97, e tinha em Kathleen Hanna sua grande porta-voz.

Depois desta pequena introdução vamos então à tertúlia em si:

Música livre e preocupada com as questões de género acompanhou a janta que antecipou a 4ª (e última, para já) Tertúlia Punk da Casa Viva no dia 7 de Março. O tema proposto questionava se é preciso ter colhões para ser punk. “Que sim, é preciso”, argumentaram uns; “que não, o que é preciso atitude”, disseram outros. Elas eram em menor número, como parece manter-se a tendência no punk português, mas não deixaram de se fazer ouvir. De todas as tertúlias punk, esta foi talvez a que confrontou maior diferença de opiniões. Por isso mesmo, há quem ache que foi a melhor de todas. Mas há também quem tenha ficado decepcionada.

E como quem fala de colhões fala de testosterona, a violência abriu a conversa. Não a violência em si, que disso não houve, se não banais tons de voz violentos recheados de “caralhadas”, apanágio de quem se quer “verdadeiramente punk”. Falou-se, sim, da violência enquanto fenómeno a que se assiste em muitos concertos hardcore⁴⁴ na Casa Viva, por exemplo. Segundo presentes, este estilo é uma herança da onda de “Nova Iorque”⁴⁵, muito embebido naquela subjetividade de ser “do bairro”, típicos também do Hip Hop *mainstream*. “Não é só coisa de gajos, as gajas dançam com igual violência”. “Mas não é violência, é forma de expressão, um ritual do punk, não para quem sabe dançar, mas para quem sabe mexer o corpo”. “Já estive em rodas de duas horas e foi muito bom”; “se alguém agride, percebe-se que é para sair”. “Há uma diferença de comportamento quando uma gaja entra no *mosh*: um cortejar exagerado próprio do machismo, pois não me importava nada que tivessem esbarrado em mim.” comenta uma “Maria”, depois das falas anteriores. “Só vai quem quer”, lembra um velho punk. “Já vi muito mais humanidade numa roda do que em muitas discotecas da filha da puta do mundo inteiro”, “o limite entre perceber se é dança ou violência é quando param a roda para ajudar alguém que caiu a se levantar novamente.”, completam outros.

⁴⁴ Segundo Lemos (2011) seria um subestilo do punk que hoje tem tamanha a força que há quem reivindique a sua independência como estilo próprio e desvinculado de outros.

⁴⁵ “O New York City Hardcore (NYHC), caracterizado por uma afinação mais grave dos instrumentos de cordas, vocalizações agressivas e a variação entre ritmos rápidos e arrastados.” (idem)

Ponto final na violência. O moderador, também conhecido por facilitador e/ou “fascistador”, provoca os presentes: “Pode um punk de crista ser fofinho?” Ouviram-se respostas prontas: “sim”. Porém nesse momento são notórias aquelas velhas piadinhas de ridicularização e comicização do comportamento considerado “gay” pelo senso comum - contradições entre opiniões e práticas concretas. O fato é que todos pareceram concordar que o universo punk do Porto comportaria todos os tipos de pessoas e suas liberdades individuais.

Voltámos então à postura da virilidade que o macho gostaria de aparentar, abordada já quando se falara de violência. Neste momento uma pessoa passa a testemunhar sobre “punks fofinhos” da Grã-Bretanha, anos 1990. Queer ultraviolentos nas suas manifestações contra a igreja e a religião cristã, e que tinham um lado “bué de fofinho” e “bué de humano”, amorosos, sem comportamentos machistas. Disseram alguns presentes que para o punk o debate sobre estas questões, e o não cristalizar dos comportamentos seria fundamental. Assunto recorrente em outras tertúlias.

O machismo e a sua denominação torna-se assunto. A sociedade é machista, acusa um macho:

É importante lembrar que o masculino e feminino é uma questão cultural, papéis construídos e divididos pela sociedade, que possui relações de poder onde o ser “homem” possui hegemonia, como é o caso das mulheres presidentas com comportamento “masculinizado”, do tipo Dilma Rousseff ou Angela Merkel. Nossas opções são muito poucas visto que ao nascermos ninguém nos pergunta se queremos ser mais homens ou mulheres, mas logo nos dão um carrinho ou uma boneca, um quarto azul ou um quarto rosa, um nome masculino ou um nome feminino. Para contribuir no debate.

“As mulheres são as transmissoras da forma patriarcal da sociedade”, contrapõe uma fêmea ao dizer que este tipo de comportamentos onde se criam bandas só de mulheres, ou cotas para mulheres no parlamento seriam “antinaturais”:

Nada disso é natural, e sim cultural, e antes das mulheres fazerem grupos completamente “forçados”, “fora de tudo”, todos os escritores eram homens, todos os políticos eram homens, etc. E é graças a esta luta de

mudança na cultura que faz com que hoje na turma do conservatório do meu filho haja uma situação de igualdade de gênero e muitas vezes até de maioria de mulheres. Talvez uma das grandes questões possa ser que uma banda punk não se forma por *casting* como as orquestras sinfônicas por exemplo, mas sim por afinidades, e talvez isso seja um empecilho para a distribuição mais igualitária de gênero.

Essa conversa não é para hoje, desvia o fascistador, lembrando o encontro feminista marcado para dois dias depois desta tertúlia na Casa Viva (<http://rachafeminista.blogspot.pt/>).

A conversa volta a centrar-se no punk. “Numa banda de gajas punks os namorados ficam na banca?” Risotas machistas, que infelizmente não foram as únicas percebidas e registradas durante o debate, assim como comentários que foram surgindo ao longo da noite sobre “tomates” e coisas do gênero. Alguém dá o exemplo de uma banda que gerou grande expectativa por ser formada só por gajas e cujo concerto foi uma grande “banhada”. Este fato teria levado esta pessoa a afirmar que não faz sentido achar isso bom só por serem gajas a criarem a banda. Havia quem discordasse: “punk é uma cultura musical em que faz todo o sentido que haja bandas só com gajas”, “curto ene bandas de gajas”, “Não consigo ver a coisa pelo gênero, gosto da cena, que se fodam as pilas, que se fodam as conas, temos todos cus”, comentam.

A questão do machismo volta em força quando um gajo refere que há espectacularização do aspecto da mulher quando esta atua: “não basta ser cantora, há que ser gostosa”. “As mulheres estão sempre sujeitas a ouvir bocas machistas quando sobem ao palco”. “Para estar em certos sítios, uma gaja tem de ter mais que colhões, tem de ir buscar uma coisa extra: Atitude”. Sobre os namorados nas bancas: disso nem se falou.

Também pareceu consensual a ideia de que se o punk ainda não atingiu a igualdade de gênero que na música erudita parece começar a aparecer. A mesma pessoa que lança a ideia, argumenta que isto se daria por conta do princípio de que tudo se iniciaria num ensaio de garagem, num lugar tal que não seria “adequado” a uma menina na provável opinião dos pais. Roupas e músicas “estranhas”, um “público que as apalpa”, também influenciariam na decisão dos parentes. Todo este conjunto de fatos, segundo a

interveniente, acabariam tendo a ver com o fato de ser a música punk algo feito fora das escolas - ambientes cujos pais ainda possuiriam algum certo tipo de controle.

Também pareceu consensual que há mais homens do que mulheres no público dos concertos punk, mas que de uns anos pra cá teria aumentado a quantidade de mulheres, apesar de alguns acreditarem que depende do contexto. Também parece que sim, que no *mosh* ficam muito mais homens, e que há de fato um cuidado “a mais” para não magoar uma mulher durante o mesmo. Também houve um consenso de que *mosh* não é violência, mas pode virar. A conversa acabou então por terminar com uma pergunta, retomando o que foi o tópico inicial: A violência é necessariamente ruim? Mas achamos que esta fica para uma próxima série de Tertúlias Punk.

Foi notório aqui verificar que apesar de fazer parte da cultura punk, a luta pela igualdade de gênero (e a luta em geral contra as opressões específicas⁴⁶ na nossa sociedade), parece não ser um assunto bem resolvido no que diz respeito ao contexto punk português. O mesmo parece apresentar ainda muitos questionamentos por conta de um latente machismo dentro dos concertos e na própria composição das bandas - essencialmente masculinas tal e qual o público que as assistem. Porém é importante afirmar que o contexto do qual venho eu, o Rio de Janeiro, a questão se apresenta de forma diferenciada, tendo as mulheres punk grande protagonismo na cena. Inclusive em Julho deste ano, em um congresso em Gijón onde fui apresentar um trabalho que tratava desta problemática, da ausência de mulheres no *mosh*, fui confrontado com uma participante da cena punk francesa e canadense que afirmou que em seus contextos a igualdade de gênero, assim como no Rio de Janeiro, era notória, e que não reconhecia no punk um ambiente machista.

Afirmado pela bibliografia descrita mais acima, apesar de haver cânones de conduta e filosofia entre os punks de todo o planeta, cada contexto acaba por ditar suas próprias normas. Seria então possível afirmar que a sociedade portuguesa, identificada nas tertúlias como uma sociedade machista, acabaria por influenciar uma conduta mais opressora em termos de igualdade de gênero. Conduta esta proferida pelos próprios punks portugueses.

⁴⁶ Homofobia, Transfobia, Racismo, etc.

5.7. A música e os concertos punk



Figura 6 “Mosh” durante concerto punk na Casa Viva

É notório que as tertúlias punk trataram com muita amplitude dos temas que giram em torno do punk. Porém falou-se muito pouco sobre as práticas musicais ou performativas, com exceção apenas da tertúlia sobre punk e política. Sendo este um trabalho em etnomusicologia coube a mim, o pesquisador organizador desta tese, criar aqui mais um subcapítulo para tratar especificamente da prática musical que acompanha essa manifestação artística que se nomeia punk.

Segundo Lemos (2011) a formação “clássica” do punk é conhecida como Punk 77, o que remete à data à qual teria sido estabilizado o estilo enquanto movimento global. Esta se apresenta como uma música de andamento rápido, com som produzido por uma banda normalmente formada por um *power trio*, ou seja, bateria, baixo e guitarra elétrica, por vezes possuindo um ou uma vocalista que somente canta e outras vezes possuindo um ou uma vocalista que também é instrumentista na mesma banda. Os instrumentos podem ser organizados da seguinte maneira: bateria apresentando uma “batida” reta, sem síncofes, e

quase total ausência de dinâmica, ou seja, a intensidade da batida é sempre num registro muito forte. A utilização dos pratos também possui o objetivo de produzir um som de grande intensidade com uma coloração harmônica bastante focada nas suas parciais mais agudas. O baixo quase dobra com a bateria tocando muitas vezes sequências retas que marcam a nota tônica dos acordes proferidos pela guitarra elétrica; a guitarra elétrica quase sempre possui uma marca nesse tipo de música que seria uma distorção bastante intensa e a parte harmônica feita basicamente por *power chords*, acordes com terças omitidas, soando com isso apenas a tônica e quinta em formações de três sons normalmente na região mais grave da guitarra, dando ao conjunto um som bem “pesado” com grande incidência das parciais harmônicas da região média. Os vocais podem se caracterizar pela voz gritada, muito intensa, muito expressiva e pouco preocupada com uma precisão melódica de altura definida, muitas vezes com letras praticamente declamadas. Em conversas informais com um vocalista de uma das bandas observadas até agora, e talvez o mais intenso colaborador deste trabalho, o Toni, o mesmo me disse que não cantava, que não sabia cantar. Os temas são curtos, com duração média de um minuto e meio, com variações dependendo do estilo de punk.

É notório perceber que as descrições musicais encontradas na bibliografia consultada se encontram com a descrição etnográfica feita acima, fruto da minha própria percepção enquanto etnomusicólogo. Segundo Milani por exemplo, as “músicas têm melodias bastante simples, bases geralmente com três acordes que foram diversas vezes usadas por outras bandas punks em suas músicas.” (Milani, 2009, 4) e que, citando McCain (2004, 239) “suas composições se originaram do fato de que eles não conseguiam tocar as músicas das bandas que gostavam o que fez que as melodias fossem extremamente simples”.

Outros aspectos mais ligados ao universo performativo e observados no campo, mostram que o repertório é tão formado por *covers* de bandas punk de sucesso como por músicas autorais, sendo também observados momentos de sátiras com músicas ligadas à parte mais comercial da indústria cultural, que são transpostas para os concertos habitualmente com grande **ironia**. Os solos de guitarra ou de qualquer outro instrumento também são raros nesse ambiente do punk mais “clássico” que descrevo acima. Mais uma vez parece haver

uma negação do virtuosismo que seria uma prática restrita àqueles que possuem uma maior “instrução musical”, no sentido formal. É importante também dizer que a variedade musical expressa nos debates das tertúlias também se processa na Casa Viva, e Lemos nos traz as principais variedades presentes em Portugal, que seriam o Punk 77, o Oi!/Street Punk, o Anarco-punk, o Crust, o Straight Edge, o Pop Punk, o Hardcore Melódico e o NYHC.

O processo de organização destes concertos também parece interessante e relevante nesse contexto de pesquisa, pois o mesmo é bastante autônomo, como pude perceber como organizador de mais de uma dezena deles nos últimos meses como membro do coletivo da Casa Viva. O Coletivo praticamente não organiza nada, limitando-se à divulgação na página da Rede Social *Facebook*, com a *mailing list* e o *blog*. A organização do material de som⁴⁷, a divisão das tarefas, a ordem das apresentações, a confecção dos cartazes e a maior parte das divulgações fazem os próprios integrantes das bandas que irão se apresentar. No dia do concerto, a Casa Viva - enquanto espaço não-comercial que tem como princípio nunca cobrar entrada - cede a possibilidade das bandas “passarem o chapéu”⁴⁸, venderem CD’s, T’shirts e outros tipos de material que acharem interessante. Em contrapartida a Casa Viva oferece um jantar vegetariano e por vezes, se a banda vier de outro país por exemplo, oferece também uma porcentagem da venda das cervejas se o faturamento for bom.

O capítulo 5 como um todo permitiu, ao meu ver, um desenho da forte relação que há entre o fazer musical punk e todas as questões ideológicas que o atravessam de maneira transversal. A forma como a Casa Viva se organiza, enquanto uma das principais salas de concertos punk no Porto também parece contribuir para que esses elementos de **politização estética** se conformem. É notório também - pelos relatos apresentados nas tertúlias e na minha própria etnografia - que há muitas contradições nas práticas punk. Todavia parecem haver iniciativas - como as próprias tertúlias - para refletir e combater práticas dissidentes que se coloquem no oposto daquilo que parecem ser os objetivos do punk.

⁴⁷ Na maior parte das vezes o mesmo material para ser partilhado por todas as bandas.

⁴⁸ Prática comum no meio musical *underground*, onde após um concerto, um membro ou amigo da banda roda a sala com um chapéu pedindo contribuições para a mesma.

6. A música punk como processo de formação política

Este capítulo tem como objetivo principal tentar compreender como efetivamente o contato com a música punk pode agir sobre o indivíduo e influenciar na sua formação política. Neste contexto, o conceito de “formação política” circunscreve-se às concepções libertárias e anarquistas, sendo o recorte desenhado por conta da proximidade histórica que a música punk tem com a atuação política destas correntes de pensamento e ação, questão desenvolvida nos capítulos anteriores.

Assim sendo, este capítulo incorpora seis textos de companheiros do projeto, mais a minha própria análise etnográfica do campo. Os seis colaboradores foram selecionados seja pelo desejo em participar desta pesquisa ou por convite meu. A “seleção” de colaboradores obedeceu a dois critérios: o primeiro foi a proximidade com o tema e com a Casa Viva; o segundo critério foi elaborado arbitrariamente por mim, buscando uma distribuição entre os diferentes universos políticos que envolvem a música punk. São estes então os companheiros: Tarzan, 39 anos, ex-criador, distribuidor de fanzines e participante do coletivo da Casa; Marroco, 25 anos, jovem punk, membro de bandas punk e praticante do estilo de vida DIY; Rodolfo, 19 anos, um jovem músico em formação acadêmica, frequentador dos concertos e participante do coletivo da Casa; Kate, 36 anos, artista lutadora feminista, anti-LGBTfobia, e ex-vocalista de uma banda punk; Toni, 42 anos, ativista mais holístico, envolvido em várias frentes de atuação política, vocalista de uma banda punk e membro do coletivo da Casa; e Hugo, 35 anos, ativista mais ligado a tendências insurrecionalistas e ex-baterista de bandas punks.

Os seis textos foram escritos apenas sob uma orientação: tentar falar de sua história e de como o punk teria sido fundamental na sua formação política. Foi a partir destes textos que organizei este capítulo, que obteve uma posterior aprovação dos intervenientes numa tertúlia punk especial no dia 6 de Junho de 2013 na Casa Viva. Os presentes tiveram liberdade para rever a informação final e, a partir da mesma, formular questionamentos e conclusões que serão apresentadas no próximo capítulo.

Como citado anteriormente, a perspectiva colaborativa deste projeto incluía, principalmente por conta do pouco tempo de produção que temos para a dissertação de mestrado, uma dimensão dupla. Primeiramente a minha inserção nos moldes da pesquisa-ação participativa - com registros etnográficos elaborados durante concertos na Casa Viva - seja na função de etnógrafo, observando e descrevendo a performance em si, seja na função de organizador dos mesmos, visto a minha participação orgânica no coletivo da Casa. Em segundo lugar através da colaboração direta para esta tese de elementos envolvidos com a Casa Viva, e com o mundo punk da cidade do Porto em diferentes momentos do espaço/tempo desde a década de 1980. Estes ou escreveram textos, ou participaram dos debates como relatores, interventores ou até organizadores, como foi o caso das Tertúlias Punk.

Os textos estão aqui então escritos na integralidade, com apenas algumas correções ortográficas no sentido de facilitar a leitura, mas sem alterar o conteúdo das redações. A presença ou ausência de título em cada texto também tem relação com isso, pois alguns autores puseram títulos e outros não. Ao final incluo minha própria análise etnográfica e compoñho assim o corpo de sete autores para este capítulo.

6.1. Kate

No decorrer da minha adolescência (1980) encontrava-me inserida numa zona considerada de classe alta e, embora a minha situação não se enquadrasse com a burguesia, estava rodeada por ela. Ao não pertencer nem me enquadrar ou adaptar, não fiz amizades com as crianças que me rodeavam, o que me levou a procurar um caminho de crescimento diferente e fora dali. Lembro-me de que não tinha os mesmos temas de conversa, as mesmas brincadeiras, não me vestia igual, nem as procuras se encontravam.

Desde cedo percebi que tinha interesse sexual pelo mesmo sexo, o que me levou a uma procura de tudo o que me pudesse ajudar a perceber-me e mesmo identificar-me. No caso a primeira identificação foi através da música, lembro-me que escutava e procurava bandas só de mulheres (claro que não tinha a ver, mas na altura eu achava que sim). As primeiras

descobertas foram nomeadamente bandas Rock, Punk, Industrial e mais tarde o *Hardcore*. No meu percurso à procura de um “EU”, percorri vários movimentos ligados à música, até chegar a uma real e presente identificação. E de uma Madonna, passando por *Culture Club* e Cyndi Lauper, cheguei a L7, *Babes in Toyland*, *Breeders*, *Hole*, *Anne Clark*, *Toy Dolls*, *Sex Pistols*, *Dead Kennedys*, *Faith no More*, *Sonic Youth*, *Uk Subs*, *GBH* e outras quantas bandas de referência.

A partir de um certo ponto relacionei uma série de gostos, preferências, questões e críticas em relação ao mundo, com as minhas preferências musicais, maneira de vestir e de relacionar-me com as outras pessoas. É óbvio que quem me iniciou nas temáticas político-sociais foram as canções, as palavras, intenções ou significados destas. E como uma coisa leva à outra, as relações com grupos de afinidade começaram a restringir-se na maior parte a grupos já existentes de ativismo político-social e ecológico. Já em meados de 1990, vinda das canções e cheia de vontade de descobrir, “encontrei-me” - identifiquei-me com um grupo de pessoas bastante dinâmicas. Me inseri como vocalista numa banda de Punk-Hardcore, mais tarde numa distribuidora alternativa, em bancas e manifestações, o que proporcionou um conhecimento histórico que gerou as chaves que me faltavam no campo político-social, não só do movimento alternativo em Portugal como no resto do mundo, abrindo portas a viagens e intercâmbios fundamentais para a minha formação do “quem sou eu hoje”. Sempre com a música para todo o lado, pois os concertos eram também uma forma de proporcionar essa continuidade de inter-relações, onde a qualquer momento me era dada uma nova visão, uma nova experiência de vida, com a qual me iria alterar a forma de ver ou fazer algo da maneira mais correta, sem ofender pessoas, animais e planeta. Estes contatos poderiam se dar com ou numa comunidade, ocupação, *benefit*, ou movimento social.

Através da música eu cheguei à minha identificação como pessoa-mulher-bissexual (autoconhecimento); à minha opção pela alimentação vegan, atualmente vegetariana (não só a preocupação com a crueldade animal, mas política e economicamente tudo o que está relacionado com esse desequilíbrio ambiental também); ao meu esclarecimento político-social sobre a exclusão étnico-social; levantou-me questões humanas e religiosas - o respeito pelas crenças sem fazer parte delas, e tudo o que está envolvido refletindo-se nas

relações de poder que diariamente me confronto no relacionamento constante com quem me circundo.

Acima de tudo, eu adoro música, e não passo sem ela, não voou sem uma banda sonora. E o que de melhor teria eu, para me acompanhar em espasmos ou raivas se não uns *Rage Against the Machine*, *Permuta Tapes* ou mesmo uns *Planet Hemp*? Com a música aprendi a questionar e a questionar-me, a relacionar-me e a ativar-me, com fundamento e coerência diária. É um trabalho individual gratificante que ainda nos dias de hoje se reflete nas relações humanas, de trabalho ou artísticas, em que as temáticas ou a maneira de funcionar têm uma visão político-social ou estão inseridas num centro/movimento social.

6.2. Rodolfo

A arte pode-se revelar uma grande arma de intervenção social. Pode mesmo despertar o interesse por questões sociais, históricas, filosóficas e humanas de grande importância. Foi esse o efeito que as letras de música heavy metal tiveram sobre mim há uns anos atrás. Apesar de uma parte considerável das letras não terem grande sentido (não é esse o objetivo nesses casos), algumas letras abordam determinados temas de forma indireta, recorrendo a parábolas e metáforas. Por exemplo: o "imaginário" das letras dos *Fear Factory* faz um paralelo entre a supremacia de máquinas e a "ditadura" a que o Homem está submetido. Essas letras retratam a constante luta entre o homem e a máquina - o sistema. O próprio nome da banda (fábrica do medo), pode levar à interpretação de que a máquina ditatorial a que estamos submetidos, produz uma sensação falsa chamada medo, que serve apenas para controlar o homem.

Existem ainda outras bandas que me influenciaram de certa forma também como os *Rage Against the Machine*, os *Ministry*, os *Godflesh*. Foram estes tipos de bandas que talvez tenham me levado a perceber que existia muita coisa errada no Mundo. Através de aspectos musicais como os timbres intensos e distorcidos, as pulsações rápidas, as sonoridades graves, essas bandas retratam artisticamente aspectos negativos do Homem e da Sociedade.

6.3. Hugo – Como a música influencia o indivíduo

Ouçõ música desde que me lembro, desde as tardes de infância enquanto a minha mãe arrumava a casa ao som de cantores românticos da América do Sul, passando pelas festas e bailes populares das redondezas de onde morava e onde me levavam frequentemente.

Sempre gostei de musica independentemente do gênero, logo que soasse bem eu gostava e ainda hoje é um pouco assim. A música faz-me abanar ou bater o pé para acompanhar o ritmo e, quando a isso se junta a força da mensagem, qualquer música corre sérios riscos de se tornar um épico, seja pela profundidade do sentimento que procura enaltecer, seja pelo tema que explora ou pelo momento em que aparece.

Apesar de gostar de música na generalidade, houve estilos que me despertaram não só curiosidade pelos temas que abordavam, como alguma simpatia pelo que diziam as letras. Ao associar a música a sentimentos, reivindicações, esperanças ou simplesmente desabafos, percebi que esta tinha e tem um potencial criativo e revolucionário imenso. Comecei influenciado pelo meu irmão mais velho que ouvia heavy metal e se relacionava com outras pessoas que partilhavam o mesmo gosto musical, uma chamada tribo urbana que, assim como muitas outras, pautava por uma estética e indumentária característica e única, mas que social e politicamente era vazia, ignorante, inócua e por vezes inconsequente e até preconceituosa. Aprendi ainda durante a adolescência que o visual e a estética nada tinham a ver com posição política, consciência social ou outras coisas eventualmente mais interessantes. Nesse sentido, considero até o *flower power* mais consciencioso e até catalisador de consciências do que o heavy metal, e isso conduziu-me a procurar outras formas de comunicação musical ou musicada. O Punk e o Hardcore por outro lado evidenciavam posições políticas claras, tão claras e explícitas que não me restavam dúvidas em relação ao mundo que defendiam e aos ideais que difundiam.

Nessa altura não só ouvia falar de coisas distantes, como a guerra das Malvinas ou a tensão na Irlanda do norte, trazidas por bandas de lugares distantes, como surgiam uma após a outra, bandas de garagem que espelhavam as reivindicações de adolescentes furiosos com a vida (ou só com os pais).

Foi mais ou menos com 15 anos que entrei numa banda de punk-rock. Politicamente muito ignorante, foi numa espécie de idolatrização dos míticos *sex pistols* que escrevemos letras e compusemos temas que de certa forma refletiam o estado emocional que vivíamos nesse tempo.

Temas políticos ainda contemporâneos como a reivindicação do estado Basco em Espanha, ou a autodeterminação da Palestina e a sua opressão por parte de Israel, o perdão da dívida aos países Africanos, o direito universal à dignidade humana, os direitos dos animais e outras tantas causas que nunca conseguiria enumerar em tão pouco espaço, chegam-nos diariamente por canais mais ou menos convencionais na medida em que o lugar que estes têm no mercado da distribuição discográfica é ingrato. É preciso não esquecer que a censura existe de facto, apesar de camuflada das mais diferentes formas, e que por vezes o modelo de poder económico que tentamos transformar caminha lado a lado com as mesmas empresas discográficas.

Uma breve passagem pelo hip hop também me deu outra perspectiva. Apesar da imagem mais conhecida deste movimento ser a das vedetas em palco vestidas com casacos de pele, carros de luxo, mulheres vistosas, *gangsters* armados e toda uma parafernália que visa instalar um mercado controlado deste tipo de musica e de a regulamentar como bem de consumo, existe muito mais a dizer sobre o hip-hop como linguagem e forma de expressão reivindicativa da parte de comunidades excluídas. Estas enumerando diversos problemas de ordem social como a pobreza, a violência, o racismo, a exclusão social e o tráfico de droga para onde são constantemente empurrados, carência de infraestruturas e de educação, entre outros.

Penso que inevitavelmente me tornei atento ao que as pessoas tentam transmitir quando fazem música, seja uma mensagem politica ou inócua ou simplesmente uma “boa vibração”. Mantenho a minha perspectiva de que a musica é uma arma e não só, mas que molda a personalidade de qualquer pessoa, e disso não tenho qualquer dúvida.

6.4. Tarzan - Faça Você Mesmo: liberdade pelas nossas mãos.

A ideia é tão simples, que não pode falhar: se não existe alternativa, "Faça Você Mesmo!"

Foi tão simplesmente disto que a "punkalhada" se apercebeu por entre concertos e borracheiras. De um dia para o outro o niilismo comercial "No future" dos moicanos de postal, deu início a uma revolução cultural que se espalhou a todas atividades humanas, e que hoje é a única alternativa possível a um sistema que nos deseja escravos do trabalho e livres só para consumir.

O "Faça Você Mesmo" passou a fronteira do fanzine e da rádio pirata para a cultura livre, a casa ocupada, a fábrica autogerida e a produção de alimentos. Já não mendigamos pela nossa cêdea de pão: EXIGIMOS O CAMPO DE TRIGO INTEIRO!

6.5. Toni

A minha adolescência começa com os sons mais românticos dos *Dire Straits* e do Bruce Springsteen. Dois ou três anos com estas âncoras, que me moldavam as sonoridades de que gostava e a forma como encarava relações e os amores que me iam aparecendo na vida.

Um dia, o meu irmão (mais velho do que eu um ano e meio) apareceu em casa com um disco de Bauhaus. Achei pouca piada. Depois, apareceu com *Joy Division*. Também liguei pouco. Mas só havia um aparelho de som em casa e, então, eu e ele tínhamos que dividir horas para ouvirmos o que mais gostávamos. Nesses momentos, fui ouvindo e aprendendo a gostar.

Até que ele apareceu com o "*Bedtime for Democracy*", dos *Dead Kennedys*. E os meus ouvidos, já a caminho de sonoridades mais escuras, se encantaram com a rapidez do "novo" som. Era tudo bom para mim na altura: a crueza misturada com a técnica, a voz aguda a cantar grave e, acima de tudo, um ambiente lírico completamente diferente de tudo o que ouvira. Coisas - finalmente - relacionadas com o dia a dia e não com amores etéreos

que eu não conhecia na prática e que não aconteciam em ambientes de classe média em empobrecimento.

A partir dos *Dead Kennedys* e o meu irmão começámos a tentar descobrir tudo o que haveria daquele "novo" som. E descobrimos muito. Tanto que nos embrenhámos naquilo e eu (ele nem tanto) passei anos em que não ouvia nada que tivesse mais do que 3 acordes e uma velocidade lenta. Foram anos, repito. Com punk rock por todo o lado. E o crescimento duma consciência social/política perfeitamente desconhecida para os meus pais e os meus amigos. O Anarquismo - o A circulado e muitos dos seus preceitos - passaram a fazer parte de mim, apesar de, ainda, não ter uma noção exata do que seria cada uma dessas coisas. Até que um amigo me avisou que haveria uma conferência de anarco-sindicalistas no Porto. Não fazia a ideia do que se tratava, mas o nomo "anarco" fez-me sair do café de bairro para ir a essa tal conferência.

Descobri, assim, com 17 anos, que havia anarquistas na minha cidade que faziam coisas, que se organizavam. E que, de facto, na maioria das suas lutas, traziam para as ruas as letras das minhas bandas. Nunca mais de lá saí. E anarquista e lutador fiquei a partir desse dia.

Conhecido por ser lutador e anarquista, uns anos mais tarde fui convidado a fazer parte duma banda punk que se formava. Não sabia tocar nada, nem cantar. Mas decidi experimentar e acabei ligado a essa banda quase 20 anos.

Foi assim que o punk me levou para a política, e que depois, a política me devolveu ao punk.

6.6. Marroco

Tenciono passar a todos que estão conscientes da cegueira que nos permanece ao longo desta vida, a inquietação dos desamparados que não aguentam a pressão desta sobrevivência devido a esta programação que nos foi projetada.

Que cada um siga o seu caminho. E que não nos afastemos dos outros que não notam diferença, que foram vendidos e acostumados a esta ocupação, mas sim que tenhamos com eles convivência. Simplesmente devemos ver a maneira que cada um se expressa para que as nossas mensagens deem fruto mais tarde.

O homem danificou uma forma de viver devido a sua obsessão histórica do poder hierarquizado, iludiu a realidade deixando-se obcecar e levando suas contradições consigo.

Os punks que não pensem que anarquia se desenvolve numa sociedade só de punks e que o género musical tem que ser idêntico. Estou a expandir para todo o tipo de músicas pois tudo que cantamos se adequa à melodia da música que tocamos. Assim nossas letras se perdem na cabeça do espectador sem que ele realmente ouça e compreenda o que realmente queremos transmitir. Quando ouvimos e vemos, vemos todos ao nosso agrado, mas compreender o que ouvimos e vemos nem sempre é explícito.

Este é meu atributo para aqueles que me influenciaram e o que me levou a transmitir a minha maneira de ver.

O punk foi a minha fuga ou abrigo da frustração e revolta com a vida que levava, como problemas familiares, pobreza e insatisfação com a rotina tomada diariamente. Sentia o crescer numa ficção, e ao longo da perda da inocência desenvolvia-me numa programação chamada educação. Com palas seguia o caminho desta conduta sem questionar o que e o porque deste percurso onde cavalga a manada. Através da musica como o rock'n'roll, enquadrei a minha rebeldia e sentia-a coerente perante as minhas atitudes como puto marado. Quando comecei a ouvir os *Sex Pistols*, *The clash*, os Ramones, *The Damned* e principalmente os *Sham 69*, comecei a reparar a maneira como cantavam, agiam e as letras o que significavam: era tudo aquilo que um miúdo sentia pela palavra dos outros. Comecei a cagar para tudo e todos e fazer o que me apetecia.

Os meus pais devido ao trabalho viajavam muito de um lado para o outro, e eu numa das suas viagens cheguei a ir viver dois anos para Marrocos. Tinha na época 13 anos e já ouvia punk, com o visual todo de calças justas e etc. Se a moda e a onda deste estilo é provocar

um choque, eu causei-o em Tanger, Marrocos. Na escola que eu frequentava cheguei a mostrar bandas que conhecia, tocava na guitarra musicas que adorava, e pretendia passalas para outros ouvidos. Nem todos reagiram bem devido a aparência, agressividade e ao barulho.

Quando voltei a Portugal decidi sair de casa para a rua sem dinheiro devido a problemas pessoais com o meu pai. Nem queria saber como ia aguentar-me, só queria sair e estar longe do ambiente infernal e autoritário em casa. Os pais as vezes não reparam que mesmo a sua juventude tendo sido rebelde e ativista, como no caso dos meus, eles crescem cegos devido a angustia do seu trabalho. Quando têm filhos caem no prejuízo económico e o álcool acaba sendo o aliviar desta pressão diária, além do bater nos seus produtos (eu e o meu irmão) que passa a ser normal. Daí fugi de casa. Foi a melhor coisa que fiz e fui parar na melhor escola do “perder para se encontrar”. Então me dei na rua, onde a emoção do punk finalmente vivia. Evoluí perante o olhar para o lado oposto de muitos peões conformistas que nunca viram o mundo dessa maneira. Tocava na rua de um lado para o outro, viva com o pouco para o que era necessário e essencial. Eu nunca preciso de muito para estar a pensar que tenho que comprar mais por não ter nada.

Senti na pele o duro que é sobreviver à revolta das reações das pessoas que se mantinham na linha, e que sua revolta tinha por consequência baterem-se uns contra os outros. Através de amigos punks conheci o Terra Viva e o frequentava ocasionalmente. Fiz parte de manifestações e ações. A minha vida a cada passo se desenvolvia mais e enriquecia a minha personalidade, alimentava a minha consciência através desse tipo de convívio e coletivo. Quando me deram um livro “Arte de viver para geração nova” do Raoul Vaneigem, comecei a escrever bastante e a ouvir mais na onda do Anarco punk. Bandas como *Icons of Filth*, *Crass*, *Conflict*, *Dead Kennedys*, *Chaos Uk* e Mão Morta, são aquelas com as quais me identifico mais no estilo de letras que também faço.

Cheguei a viajar bastante. Já de novo fui com o meu irmão de carro até a Dinamarca e na rua aprendi a fazer malabares. Viajei com amigos para Espanha fazendo dinheiro na rua, reciclando comida do lixo, pegando boleias, infiltrando nos comboios e todas as maneira de poder viajar e sobreviver. Uma pessoa não parava. Dormíamos em okupas ou mesmo na

rua. Conheci bastantes coletivos ou grupos de ativistas que frequentavam estas okupas ou centros sociais, como em Londres por exemplo. Ao escrever esta pequena biografia minha pretendo demonstrar vários conceitos que se podem dar ao Punk. Eu prefiro chama-lo rebeldia. Vivi bastante e demasiado rápido. Não vivi o que os precursores deste género viveram, mas como individuo no meio desta selva urbana tomei bastantes ações: ocupei, viajei, em termos de alimentação converti-me vegetariano - e dou bastante valor á alimentação.

Posso até estar um bocado mais brando por ter perdido amigos e família. Este tipo de situações por vezes abatem-nos de uma maneira que não esperamos, e perdemo-nos na luta pela qual tanto resistimos. Como costume dizer o meu tédio se conserva em álcool e nele nado para abafar a dor do real. Enquanto crianças não percebemos este mundo à nossa volta. Crescemos e depois sentimos a revolta. Perdemos tudo o que tínhamos por querer viver a liberdade, pois o que tínhamos não nos permitia vê-la ou alcança-la.

Os movimentos, estilos, as ações ou mesmo as palavras nunca têm uma definição. Tudo o que nomeamos tem sempre outro sentido. Criamos as palavras como meio de comunicação para podermos estar em rede uns com os outros, mas a comunicação já não existe. Pela obsessão da tecnologia criamos outro meio de comunicar que foi perdendo sentido e originando uma ficção na realidade. Perdeu-se os valores materiais, perdeu-se conhecimento, a criação pelas próprias mãos. As gerações que nascem já com este cyber movimento não conhecerão o essencial e o simples. Tudo o que a TV transmite infiltra na nossa mente como uma semente: quanto mais a tiveres a ver, mais te vais provocar raízes - desenvolverás uma virtualidade e darás à realidade uma vida surreal. Como dizem os *Amebix*: “progresso é só uma moda e a tecnologia já não é nada de novo”. O ser humano está a desenvolver a máquina e com ela aprendem a viver as novas gerações.

Tive vários projetos e criei vários eventos. Tive bandas punk como *Winston Smith*, *Disgreedo Total* (banda com instrumentos à base de lixo), *Incontinência*, *Excremento* e agora *Erro Crasso*. Faço também musicas de protesto em guitarra acústica. Ainda hoje as toco na rua e são uma mistura de blues, rock`n`roll, jazz e mesmo bossa nova. Não é que seja o género musical que ouço com mais frequência, mas devido a aprendizagem de

acordes novos de guitarra com outras pessoas, tem sido o que mais tenho destacado e enquadrado nas letras que escrevo.

O punk não se trata para mim só de visual ou postura, mas uma rede que se desenvolve ao longo do tempo e põe esta rebeldia consistente e seguida pela lógica. Tentar encontrar o que é certo, nem se trata muitas vezes do que é verdade, mas a correção dos erros cometidos e emendá-los. Corrigir a má partilha entre uns e outros, e descobrir os porquês desta sobrevivência e vida tão limitadas para quem sai da linha e não quer estar alinhado. Não se pode viver no medo só porque nos meteram dentro de uma gaiola, pois dentro dela encontramos os outros em comum e nela damos a volta.

Os estilos nunca são identidades, pois pela liberdade não somos nada e por isso considero-me simplesmente um indivíduo. Não tenho partido, não tenho nada, simplesmente influências que me indicam o caminho que eu pretendo fazer, ou pelo menos onde devo estar para dar a volta, conseguir sobreviver e lutar para algo melhor. Todo o pouco se faz muito, e tudo que parece complexo é simples, só se baseia no que queremos ver e construir, não no que queremos ser, pois isso do querer ser pode dividir-nos como o facto dos géneros ou estilos musicais. As pessoas tem tendência a frequentar um grupo de amigos do mesmo tipo. Antigamente, como no exemplo da revolução industrial, tínhamos um só estilo e grupo de operários que lutavam lado a lado quando um companheiro era despedido ou devido a redução do seu salário. Estes então faziam greves até conseguir conquistar o seu objetivo. Hoje em dia os operários são aqueles que trabalham num *call center*, desempregados e emigrantes. Isto é um dos exemplos no qual vemos onde está a divisão: nem todos se misturam com o mesmo género musical ou classe social.

O punk não morreu, mas está sim bastante adormecido, pois o seu desenvolvimento se torna nostálgico e seus seguidores o vivem em *patches*, gostos musicais, e depois dessa fase passam para outra, crenças de alguma vez terem passado sua infância por punk.

O estilo já não é tão importante para mim como antes, por mais que adeque o visual de sempre. Envolve-me mais por assuntos sobre como ajudar em projetos, em ações, em

viagens , em modos alternativos de vida e álcool. Pretendo continuar com o hábito de criar, e fugir ao estabelecer.

Um dos projetos que eu mais gostei foi *Excremento* e deixo aqui a letra :

Homem derrubado pela máquina.

*Somos o veículo do capital
que escravizados recebemos e damos
trocamos o essencial por obsessões materialistas
onde a bondade se troca pela ganância
a cabeça sofre com o programa que é ingerido
a mente desliga, a mente desliga
recordações de vidas vividas ficções
fez se a obra que agora de nós nos dá as ordens
controla-me o corpo, controla-me o corpo
penso no espaço e tempo limitado
o olhar regista o que os outros fazem como eu faço
procuro um vírus que me liberte deste "agrado"!*

*Somos vítimas do que criamos e em desespero não o evitamos,
por dentro gritamos: o que se pode criar de novo, agora que a máquina de nos faz de tudo,
pois ela foi criada para facilitar mas alimentou o querer ter ainda mais necessidades...
Ensinou a falarmos mais do que pensamos e menos do que sentimos
do acesso rápido criamos a máquina a nossa perfeição que dela somos agora sua correção
mas cada acção trás sempre uma nova reacção!*

*Programa para o hábito deu-me conforto
a máquina inventada fez do homem morto!*

6.7. Pedrinho – A visão do etnógrafo

Para iniciar a análise de um concerto da Casa Viva é importante considerarmos que este sempre é chamado de **Concerto**, i.e., a música é de fato o elemento central deste acontecimento. A princípio o público que vai até a Casa Viva nos dias e horários marcados e divulgados no blog, perfis das redes sociais e *mailing list* da Casa (como descritos com

mais detalhes no capítulo dedicado ao próprio espaço) vai para assistir a estas apresentações musicais. Estas apresentações são protagonizadas essencialmente por bandas punks ou de outros tipos de expressão como o Heavy Metal por exemplo. Entretanto vamos nos focar, como parece mais coerente, apenas nos concertos punk.

As pessoas que vão a estes concertos, na sua maioria jovens adolescentes homens⁴⁹, vão, ao que parece, essencialmente para ouvir música, a música no caso das bandas que lá estarão naquele dia e hora. Todavia há um ambiente que se forma em torno deste contexto performativo específico do punk que vem relacionado com a música, mas que não está propriamente relacionado com o fazer musical. Um dos principais exemplos é o consumo de bebidas alcoólicas, muitas vezes compradas na própria Casa Viva onde se vendem cervejas, sumos e vinhos, mas muitas vezes também trazida de fora - na sua maioria garrafas de cerveja de um litro, as chamadas “litrosas”, ou garrafas de vinho -, partilhadas quase sempre por várias pessoas diferentes.

Penso que o álcool funciona, intencionalmente nos presentes, como uma espécie de potencializador da relação dos mesmos com a música no espaço performativo. Como foi dito por um interveniente durante a quarta tertúlia haveria “um ritual” construído a partir de um estilo específico de dança: o *mosh*, já descrito anteriormente e que será melhor desenvolvido a frente. Também a fetichização do corpo constitui um dos aspetos relevantes na construção da identidade punk: cabelos fora das normas dos cortes tradicionais, muito brincos, *piercings*, tatuagens que também tentam fugir da estética das tatuagens convencionais, roupas rasgadas, sujas, com muitos *spikes*⁵⁰, e pouco diversificadas fazendo assim apologia da economia de meios através do uso de poucos recursos. Nestas roupas costumam-se *patches* alusivos à bandas, à filosofias políticas, assim como os escritos nas jaquetas, os pins. Tudo traz intenção e pensamento depois claramente expressos nas letras das músicas e nas atitudes performativas.

Outra questão latente nos próprios concertos, para além das bebidas e da dança do *mosh*, é o ambiente de extrema interação entre os performers e o público. Esta relação muitas vezes

⁴⁹ Questão confirmada pelos participantes das Tertúlias e descrita em subcapítulo anterior dedicado inteiramente as relações de gênero dentro do universo punk.

⁵⁰ Tipo de adereço de metal pontiagudo, muito comum nas vestes punks (Lemos, 2011).

se radicaliza em indivíduos da plateia que se agarram aos microfones e cantam junto, mesmo não pertencendo às bandas. Isso acontece muitas vezes tirando o microfone das mãos do próprio vocalista. Cito isto como um fator de prática constante, pois foi observado com grande frequência em concertos nos quais pude estar presente. A interação performer/público é ainda maior quando os membros da banda, principalmente na figura do vocalista, tem grande expressividade corporal. Estes se atiram para cima das pessoas do público, saindo muitas vezes com camisas rasgadas e muito suor nos corpos devido à intensa movimentação que se dá nesse contato.

Como relatado anteriormente não há palco na Casa Viva. Isto estaria relacionado ao princípio da não especialização, i.e., da não diferenciação hierárquica entre artista e público. Como o espaço para os concertos na Casa não é muito grande e não há palco, há grande viabilidade para esta interação. Este diálogo entre público e performers também se dá em moldes mais “tradicionais”, como nos momentos em que o público pede músicas por exemplo.

A análise do *modus operandi* do próprio fazer musical punk é igualmente relevante para entender a música punk. Refiro-me ao processo de formação de uma banda, aos ensaios, à forma de compor, às relações interpessoais em contexto de performance, etc. É relevante, por exemplo, perceber que com atitudes de projeção de um certo artista (o chamado “*band leader*”), convivem também aquelas que foram sobejamente transmitidas nas Tertúlias, segundo as quais uma banda punk seria por natureza “autogestionária”. A construção da música nos ensaios por exemplo seria feita da maneira mais libertária possível, variando obviamente de banda para banda, mas não havendo uma “cartilha” de como compor uma música, ou como ensaiar a mesma, diferentemente de outros contextos musicais que possuem regras mais “formais” para este processo. A própria opção por um fazer musical “simples”, isto é, uso de poucos acordes para as guitarras e contrabaixos, com alternâncias harmônicas de aprendizagem mecânica e rápida, ritmos relativamente simples na bateria, revelam um foco maior na atitude do que na “primazia técnica”. Isto significaria uma liberdade para que o indivíduo se apresentasse publicamente mesmo sabendo que não executa aquela sequência na perfeição, ou que não canta perfeitamente afinado. Estas são questões que tornam a prática musical punk acessível a praticamente qualquer pessoa, o

que já demonstra, como foi apontado também no capítulo sobre as Tertúlias, a vontade de incluir as pessoas que não tenham tido educação musical formal.

Por mais ampliado que esteja o acesso ao ensino formal de música em Portugal na contemporaneidade, este sistema ainda se mostra bastante elitista, excluindo do seu fazer aqueles que não possuem a “formação adequada”, coisa com a qual o punk tenta romper na sua maneira de criar e produzir música, mais uma vez assumindo um discurso igualitário e libertário. Tudo isso é claro para além da própria escuta, das letras de protesto e contestação já tão apresentadas nos textos dos demais companheiros.

Outro fator interessante que pude perceber enquanto etnógrafo foi a relação indissociável entre música e letra. Quando alguém falava, seja nos textos de partilha, seja nas tertúlias punk sobre música, estava automaticamente a falar sobretudo sobre a letra. No caso específico da música punk, como dito anteriormente, esta relação ainda parece possuir mais força, dado o conteúdo extremamente politizado das poesias das canções. Portanto penso que no contexto do punk há uma hegemonia da letra em relação à música nas canções do gênero.

6.8. Interpretação dos dados



Figura 7 Imagem de Tertúlia Punk realizada para discussão e apresentação das conclusões da dissertação

Neste subcapítulo analisaremos os dados apresentados pelos textos de partilha e pela minha própria etnografia, passando sempre pelas informações coletadas e organizadas a partir das Tertúlias punk. A análise destes dados possui como objetivo principal uma melhor compreensão de como o punk pode ser encarado como um processo de formação política. No presente caso estamos voltados especificamente para a formação política numa ótica anarquista ou libertária.

Nosso conceito de formação política nesta dissertação se reduz ao universo micropolítico, ao universo da produção de singularidade. Este caminho apresentado por Guattari (2011) como proposta para a compreensão do que seria a contra produção de subjetividades criativas, expressivas, novas, parte da noção de que há uma subjetividade capitalística, mais ampla e produzida em escala global. Esta produção se daria pelas máquinas que corroboram na perpetuação de corpos obedientes, dóceis, inconscientes maquímicos prontos a servir os interesses da estrutura produtiva do capitalismo: seja como consumidor

daquilo que é produzido, seja na venda da sua força de trabalho para que esta produção se dê.

O que buscamos então a partir deste texto construído a várias mãos, é entender como a música punk conseguiria gerar a desestabilização dessa subjetividade capitalística, a partir de um elemento que entendemos ser central: a música. Conseguiria o punk impulsionar nos corpos novos projetos de vida, objetivados na produção de novas subjetividades, que questionassem a capitalística? Estas novas subjetividades estariam sempre sobre a égide da práxis vivida, sentida, dançada, cantada, e não a partir de uma teoria construída em algum livro sobre política anarquista que se possa encontrar numa biblioteca ou livraria.

O objetivo principal deste trecho da pesquisa é tentarmos melhor compreender como se dá então esta relação essencialmente construída a partir da subjetividade. É importante referir que Deleuze e Guattari apresentam o universo subjetivo sempre a partir de um caráter coletivista, i.e., na contramão das teorias de psicanálise clássica, ou mesmo marxista. Nestas a junção dos muitos indivíduos é que formaria o contexto social subjetivo. Já Deleuze e Guattari defendem uma subjetividade produzida pelo social, o que seria o caminho inverso do apresentado por Freud e seus seguidores. Daí trabalhar com o conceito de “Produção de subjetividade” e não meramente a reprodução de algo que estaria para além da infraestrutura, o que Marx chamaria de Superestrutura, a esfera da ideologia, como está melhor descrito no capítulo 3 desta tese. Deleuze e Guattari em seu livro “Anti-édipo” (2004), tratam toda a constituição do sistema em que vivemos como máquina, quer dizer, baseada fundamentalmente nas máquinas e suas interrelações, sempre impulsionadas pela perspectiva do desejo (máquinas desejantes). Logo soa muito interessante ao meu ver, que os dois mais jovens companheiros desta dissertação, Rodolfo e Marroco, falem em máquinas, descrevam a nossa sociedade a partir deste conceito maquínico.

Em praticamente todos os relatos é notório que a música faz parte da realidade de todos(as) os(as) companheiros(as) desde a infância ou adolescência, e muitas vezes orientada por uma pesquisa pessoal que se inicia no interesse de conhecer novas coisas. Em alguns casos este processo já estava bastante voltado para o universo da música de protesto, ou da

música mais política, demonstrando para nós uma iniciativa em juntar estas duas vertentes num sentido de luta pela transformação.

A partir deste fato nos pareceu evidente também neste capítulo, que há um momento do despertar para a política a partir do contato com a música punk, normalmente na adolescência. Todavia fica notório pelos relatos dos companheiros que este ativismo pode perdurar por mais tempo, uma vez que temos companheiros de colaboração, e pessoas presentes nas Tertúlias punk que eram adolescentes nos anos 1980 e que escreveram sobre o seu ativismo político libertário atual. Este fato gerou para nós uma fuga do senso comum de que a movimentação política por fora de partidos eleitorais seriam “coisas para os jovens”. Se nos guiarmos na seguinte citação de Guattari, veremos que na visão do filósofo quando somos mais novos ainda não estamos completamente integrados na subjetividade capitalística, abrindo assim espaço para a criatividade e a expressão, muitas vezes depositadas em manifestações artísticas, como é o caso da música punk.

As sociedades “arcaicas” que ainda não incorporaram o processo capitalístico, as crianças ainda não integradas ao sistema, ou as pessoas que estão nos hospitais psiquiátrico e que não conseguem (ou não querem) entrar no sistema de significação dominante, têm uma percepção do mundo inteiramente diferente da que se costuma ter da perspectiva dos esquemas dominantes (Guattari, 2011, 35).

Todavia não há nada que comprove a ideia de que essa vontade de criar e de experimentar o novo, tenha necessariamente que morrer com o “amadurecimento”. A explicação para esta questão, mais uma vez respaldados pelas teorias de Deleuze e Guattari, estaria muito mais próxima de uma subjetivação capitalística dos comportamentos e dos pensamentos, fruto de um intenso trabalho dos equipamentos coletivos⁵¹. O objetivo principal destes órgãos seria então enquadrar com seus mecanismos de controle, como Foucault desenvolve muito bem em seu “Vigiar e Punir” (1987), as nossas práticas. Isto para nos habituar ao certo e ao errado, de acordo sempre com a perspectiva estanque e moralizadora da sociedade capitalista que tanto necessita de consumidores e trabalhadores obedientes e dóceis.

⁵¹ Hospital, Escola, Igreja, Família, etc.

Após a apresentação destes textos de partilha e mais a interpretação dos dados na Casa Viva, houve acordo por parte dos presentes com tudo o que se apresentou como conclusões. Porém algumas questões foram colocadas por aqueles que estiveram presentes no momento da leitura. Estas questões não geraram qualquer conflito com a perspectiva da nossa dissertação. Destes questionamentos destaco os seguintes:

- O universo punk não é uno, e sim múltiplo.
- Muitos frequentadores atuais dos concertos da Casa Viva não ligam àquilo que está sendo dito, nem àquilo que está nas paredes, passam ao lado.
- Foram feitas ressalvas ao que tentamos compreender nesta dissertação, afirmando que nos dias de hoje, e muito pela desestruturação do punk enquanto movimento, já não haveria mais este universo de formação política a partir deste estilo de música.
- Como exemplo de desestruturação do punk enquanto movimento, foi colocado como questão principal o afastamento da música em si daquelas práticas que nesta tese nomeamos como o universo da cultura punk, onde o estilo de vida DIY teria grande expressividade.
- Entretanto pessoas presentes também concordaram que ainda há raras exceções. Pessoas que optam pelo ativismo anarquista ou libertário a partir do contato com a música punk.

7. Conclusões

Este trecho dedica-se às conclusões desta dissertação a partir dos dois elementos centrais: (1) tentar perceber o que há no punk que possa caracterizar uma ruptura com a subjetividade capitalística (na perspectiva de Deleuze e Guattari), e a abertura para a construção de um processo de singularização – uma máquina de guerra que objetivaria a produção de novas subjetividades numa esfera micropolítica, comprometida com a transformação da sociedade num sentido igualitário e libertário – anarquista; (2) perceber se durante a feitura da dissertação pudemos abrir caminhos para um novo modo de fazer acadêmico, vinculado àquilo que mais amplamente nomeio como “uma proposta de musicologia anarquista”.

Sob o ponto de vista da metodologia – o ponto 2 da minha análise - , penso que a ampla validade, inclusive internacional, dos autores que destaco no capítulo 2: Samuel Araújo, Orlando Fals-Borda, Luke Eric Lassiter, o grupo Musicultura, Gilles Deleuze e Félix Guattari, por si só já poderiam garantir a construção de uma dissertação nesses moldes, ou seja, assumidamente dialógica, colaborativa, interventiva e rizomática. O que tentamos fazer então nesta dissertação foi dar continuidade a estes processos, aplicando-os a nossa realidade específica, neste caso a Casa Viva e o punk na cidade do Porto. Esta aplicação enfrentou alguns problemas, como por exemplo o curto tempo de desenvolvimento para uma pesquisa de mestrado (realizada em dois anos). Também não é menos importante lembrar que a minha participação orgânica no coletivo da Casa Viva também auxiliou no processo de vivência do campo. Talvez não fosse possível desenvolver uma pesquisa de caráter partilhado em uma instituição onde o autor/organizador da tese fosse um *outsider*.

Avançar neste processo, já desenvolvido ou em desenvolvimento pelos autores supracitados se dá, ao nosso ver, pela necessidade urgente de se rever os cânones acadêmicos para a realização de uma pesquisa de pós-graduação. Nesta revisão a questão da autoria pareceu para nós central, e nossa proposta para a resolução da mesma foi assumir uma perspectiva de “et al” para esta tese, onde o pesquisador/autor se converte em organizador, assumindo assim o caráter de partilha coletiva de construção desta dissertação. Porém também compreendemos, apesar de não concordarmos, que há um

momento limite a partir do qual esta proposta metodológica já não pode ser aplicada: o da atribuição dum título académico que é – pelo menos até o presente momento histórico - exclusivamente individual.

Abordando agora o ponto 1 da minha análise – do punk como processo de formação política – utilizaremos os elementos levantados nos capítulos 4, 5 e 6 desta dissertação. Nestes pudemos perceber toda uma “teia” que parece se construir na relação entre Casa Viva/Punk/Formação Política punk. Esta teia nos pareceu fundamental para a compreensão do processo de formação política que se daria a partir da performance punk, construindo em nossa opinião, elementos capazes de modificar a percepção de um indivíduo sobre a realidade, o que nos parece ir de encontro com os conceitos de subjetivação apresentados por Deleuze e Guattari.

Apesar do punk se mostrar como um universo cosmogônico amplo, que abarca muitos outros universos estéticos e políticos, a música sempre se mostrou central no processo. Os punks frequentam a Casa Viva para ouvir e vivenciar a música punk, questão que ficou clara para nós a partir da análise dos dados apresentados nos capítulos 5 e 6. Apesar disso as letras parecem se sobrepor hegemonicamente à música dentro das canções que são ouvidas numa performance punk.

Passo a citar aquilo que identificamos como alguns dos principais elementos do punk - como universo cosmogônico plural onde a performance musical possui centralidade - na construção de novas subjetividades, opostas à subjetividade capitalística:

- o princípio do punk de não conservação – o que permite sempre uma grande abertura à novas tendências e experiências, deixando-o permanentemente numa esfera rizomática.
- a relação de não-hierarquia entre performer e público – potencializada pela ausência de palco da sala de concertos da Casa Viva -, o que nos parece também fulcral na compreensão do punk como formação política, reproduzindo conceitos e práticas próprios da política libertária e anarquista.

- comportamentos coletivos que para nós claramente desenham um discurso de liberdade – a dança do “*mosh*” e o intrometer no meio de um concerto e “roubar” o microfone.

Também pudemos concluir que de fato a nossa observação sobre como o punk se manifesta, se aproxima muito do que Guattari e Deleuze afirmam ser uma “máquina de guerra”. Esta máquina de guerra que atuaria no campo da micropolítica e da subjetividade, conseguindo assim o punk desestabilizar a realidade subjetiva produzida pelo capitalismo, abrindo caminho para a singularidade – novas formas de subjetividade mais expressivas e criativas.

O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou de uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização (Guattari, 2011, 42) .

Todavia pensamos que não podemos “romantizar” a questão do punk como prática libertária. Por isso nos parece importante destacar aqui a forte desigualdade de gênero presente no universo punk da cidade do Porto. Como discutido por inúmeras pessoas no capítulo 5, a questão do machismo ainda parece bastante forte na “cena” punk portuguesa, apesar dos integrantes deste movimento afirmarem que a opressão sobre a mulher deve ser combatida. Os próprios Deleuze e Guattari afirmam que, mesmo em máquinas revolucionárias os desejos fascistas ainda permanecem, uma vez que estes comportamentos opressores fazem parte da constituição desejante da nossa sociedade.

Se não se montar uma máquina revolucionária capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenómenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias. O que distinguimos são duas espécies de investimento no campo social, os investimentos pré-conscientes de interesse e os investimentos inconscientes de desejo. Os investimentos de interesse podem ser realmente revolucionários e, no entanto, podem deixar subsistir investimentos inconscientes de desejo não revolucionários, ou até fascistas. (Guattari *in* Deleuze, 1992, 29).

Esta dissertação se consolida então como um “laboratório”, uma experimentação para aquilo que designo por “musicologia anarquista”. Esta experiência introdutória se deu a partir da conexão entre um “objeto de estudo” que está diretamente ligado às práticas e ideias anarquistas, e um método que tentou se desenvolver da maneira mais libertária possível, apesar dos limites impostos para um trabalho acadêmico. Assim temos um material onde foi possível uma convergência entre forma e conteúdo, tentando sempre manter uma coerência com as ideias anarquistas, apresentadas no capítulo 3 desta dissertação.

Como qualquer “introdução a uma proposta”, tenho a mesma como um objetivo a desenvolver, com outros temas, em outros contextos, com outro(a)s companheiro(a)s, em outras etapas da minha trajetória como estudante de pós-graduação. Todavia fica aqui a ideia de que com este trabalho tentei abrir uma porta para uma produção de conhecimento acadêmica menos pautada, segundo Seeger (2012), pelo “gênio individual do século XIX”. Abrir a porta para um conhecimento que se assuma coletivo, que se construa em partilha, por mais complicações que essas opções possam ter. Afinal, para que servem as complicações, os problemas, senão para serem solucionados?

8. Referências Bibliográficas

Althusser, Louis. 1992. *Aparelhos Ideológicos de Estado: Nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal.

Araújo, Samuel, et al. 2005. “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology*, Vol. 50, N°2: 287–313.

_____. 2006a. “Música e políticas públicas para a juventude: por uma nova concepção de pesquisa musical”. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília: 216-219.

_____. 2006b. “A violência como conceito na pesquisa musical: Reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”, Rio de Janeiro. *TRANS Revista Transcultural de música*. Vol. 10: 1-35.

Araújo, Samuel. 2008. “From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World”. *Musicological Annual*. Vol. 44, N°1: 13-30.

Borda, Orlando Fals. 2007. “La Investigación-Acción en convergencias disciplinares”. *LASA Forum*, Vol. 38, N°4: 17-22.

Bourdieu, Pierre. 2011. *Homo academicus*. Florianópolis: Editora da UFSC.

Cocco, Giuseppe. 2012. “Trabalho sem obra, obra sem autor: a constituição do comum”. in Belisário, Adriano e Tarin, Bruno. *{Copyfight:|: Pirataria & Cultura Livre};. Rio de Janeiro: Azougue editorial. 9-30.*

Deleuze, Gilles. 1992. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. 2004. *O Anti-édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 1995. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. I*. São Paulo: Ed. 34.

Foucault, Michel. 1977. “Introdução a uma vida não fascista”. in Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, New York; Viking Press,, pp. XI-XIV.

_____. 1987. *Vigiar e Punir*. São Paulo: Vozes.

Gallo, Ivone. 2010. “Por uma historiografia do punk”. *Projeto História*, Nº 41: 283-314.

Guattari, Félix e Rolnik, Suely. 2011. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 11. ed. Petrópolis: Vozes.

Lassiter, Luke Eric. 2005. *The Chicago Guide to collaborative ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lemos, Paulo Bettencourt. 2011. *A importância do punk em Portugal: O movimento punk em Portugal e o caso estudo da banda Mata-Ratos (1982-2010)*. Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Moraes, Edson. 2005. *Ética e subjetivação no pensamento punk*. [23/11/2011]. Disponível em www.oestrangeiro.net/michel-foucault/91-etica-e-subjetivacao-no-pensamento-punk

Milani, Marco Antonio. 2009. *Dinâmicas ideológicas no movimento punk*. [20/09/2013]. Disponível em <http://impregnantes.blogspot.pt/2009/08/historia-e-ideologia-punk.html>

O’Hara, Craig. 2005. *A Filosofia do punk: Mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros.

Proudhon, Joseph-Pierre. 1975. *O que é a propriedade?*. Lisboa: Editorial Estampa.

Seeger, Anthony. 2012. “Who Should Control Which Rights to Music”. in Fernandez, Susana Moreno. et al. *Current issues in music research: copyright, power and transnational music processes*. Lisboa: Colibri. 27-50

Silva, Rodrigo Rosa da. 2005. Novas e velhas vozes libertárias: apontamentos sobre a história da música anarquista no Brasil. *História Social*. Nº 11: 173-192.

Walter, Nicolas. 2009. *O que é anarquismo?*. São Paulo: Faísca

Sítios online

<http://casa-viva.blogspot.com/>

Vídeos

Deleuze, Gilles. 1997. “R” *comme résistance* – *Abécédaire*. disponível em: <http://vimeo.com/37892409>

