

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

LETÍCIA OLIVEIRA FEIJÃO GALVÃO

**“A ARMA QUE EU TINHA ERA FAZER MÚSICA”: O MOVIMENTO PUNK
COMO ESTILO DE VIDA E EXPRESSÃO POLÍTICA EM ARACAJU**

São Cristóvão
2023

LETÍCIA OLIVEIRA FEIJÃO GALVÃO

“A ARMA QUE EU TINHA ERA FAZER MÚSICA”: O MOVIMENTO PUNK
COMO ESTILO DE VIDA E EXPRESSÃO POLÍTICA EM ARACAJU

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Sergipe como
requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Sociologia.

São Cristóvão, ____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frank Nilton Marcon (Orientador)

Prof. Dr. Ivan Fontes Barbosa (PPGS/UFS)

Prof^a. Dr^a. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Prof. Dr. Marcelo Aláριο Ennes (PPGS/UFS)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

G182a Galvão, Letícia Oliveira Feijão
“A arma que eu tinha era fazer música” : o movimento punk como estilo de vida e expressão política em Aracaju / Letícia Oliveira Feijão Galvão ; orientador Frank Nilton Marcon. – São Cristóvão, SE, 2023.
123 f. : il.

Dissertação (mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Sociologia. 2. Estilo de vida – Aracaju (SE). 3. Arte – Aspectos políticos. 4. Punk (Música). 5. Jovens – Atividades políticas. I. Marcon, Frank Nilton, orient. II. Título.

CDU 316.728:78(813.7)

*Na luta de classes
todas as armas são boas
pedras
noites
poemas*

Paulo Leminski

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à CAPES pelo fomento da minha pesquisa. À Universidade Federal de Sergipe, ao Departamento de Ciências Sociais e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela minha formação acadêmica. Ao prof. Frank Marcon pelos anos de orientação e de acompanhamento. Aos professores Marcelo Ennes e Ivan Barbosa pelas contribuições valiosas durante a banca de qualificação. Ao Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas (GERTs) pelos encontros, debates e produções em conjunto.

Agradeço à minha família por toda a base e suporte oferecidos nos melhores e piores momentos da imersão na pesquisa, tão cara ao ofício acadêmico, e por ser a minha principal rede de apoio. Além disso, meu profundo agradecimento a todas as pessoas que me possibilitaram escrever esta dissertação a partir de tantas formas de trabalho de cuidado diário. Agradeço aos meus amigos pela companhia e pela escuta que, mesmo fisicamente distantes, se fizeram presentes em muitos momentos cruciais. Agradeço, também, aos colegas que contribuíram direta ou indiretamente para a escrita desta dissertação.

E por fim, aos meus interlocutores, por se mostrarem solícitos e por me ajudarem de inúmeras formas durante a pesquisa. Agradeço a Luiz Eduardo, Afonso, João Mário, Sílvio, Larissa, Daniela, Adelvan e Islaine. Uma pesquisa nunca é feita individualmente; obrigada a todos que me mostraram isso e reiteraram a beleza e a importância do trabalho coletivo.

RESUMO

O intuito deste trabalho é analisar como o movimento punk na cidade de Aracaju, capital do estado de Sergipe, se configura enquanto um estilo de vida no qual a expressão política pode ser veiculada a partir da arte. As questões norteadoras da pesquisa foram: em que medida o punk pode ser entendido como um estilo de vida e uma forma de ativismo? Como este estilo de vida se expressa na cidade de Aracaju? E como se transformou desde o seu surgimento para distintas gerações de punks? A metodologia utilizada se baseou na revisão da literatura sobre culturas urbanas e juvenis, movimento punk, estilos de vida e participação política, em um levantamento de dados sobre as manifestações da cena punk de Aracaju, na observação direta de shows e eventos organizados pela cena, e na utilização da análise de conteúdo e do método documentário de interpretação para a análise de suas respectivas produções artísticas. O texto está dividido em quatro capítulos: o primeiro apresenta uma discussão sobre as novas identidades culturais em meio à pós-modernidade e à globalização, assim como sobre o surgimento do punk no Norte global e no Brasil; o segundo capítulo traz um estudo aprofundado sobre o punk em Aracaju, o processo de formação da cena local e suas dinâmicas internas; o terceiro capítulo trata de questões sobre gênero, geração e espacialidade; e o quarto e último capítulo traz uma análise do *ethos do-it-yourself* e da arte enquanto veículo de expressão política para o punk aracajuano. Com base nas discussões conduzidas nesta dissertação, foi possível concluir que as culturas urbanas e juvenis se inserem enquanto grupos identitários que apresentam demandas específicas nas sociedades contemporâneas, e que a produção artística pode ocupar um papel central nas suas modalidades de ativismo político - o que pôde ser visto sob diversas perspectivas no movimento punk em Aracaju.

Palavras-chave: juventudes; movimento punk; ativismo político; estilos de vida.

ABSTRACT

The purpose of this work is to analyze how the punk movement in the city of Aracaju, capital of the state of Sergipe, structures itself as a lifestyle in which political expression can be conveyed through art. The research's guiding questions were: to what extent can punk be understood as a lifestyle and a form of activism? How is this lifestyle expressed in the city of Aracaju? And how did it change since its early years for different generations of punks? The methodology was based on a review of the literature on urban and youth cultures, the punk movement, lifestyles and political participation, on a survey of data on the manifestations of the punk scene in Aracaju, on the direct observation of shows and events organized by the scene, and on the use of content analysis and the documentary method of interpretation for the analysis of their respective artistic productions. The text is divided into four chapters: the first one presents a discussion on new cultural identities in the midst of post-modernity and globalization, as well as on the emergence of punk in the global North and in Brazil; the second chapter brings an in-depth study on punk in Aracaju, the formation process of the local scene and its internal dynamics; the third chapter deals with questions about gender, generation and spatiality; and the fourth and final chapter brings an analysis of the do-it-yourself *ethos* and of art as a vehicle of political expression for punk in Aracaju. Based on the discussions carried out in this dissertation, it was possible to conclude that urban/youth cultures are inserted as identity groups that present specific demands in contemporary societies, and that artistic production can occupy a central role in their modalities of political activism - which could be seen from different perspectives in the punk movement in Aracaju.

Keywords: youth; punk movement; political activism; lifestyles.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar cómo el movimiento punk en la ciudad de Aracaju, capital del estado de Sergipe, se configura como un estilo de vida en el que la expresión política puede ser transmitida a través del arte. Las preguntas orientadoras de la investigación fueron: ¿En qué medida se puede entender el punk como un estilo de vida y una forma de activismo? ¿Cómo se expresa este estilo de vida en la ciudad de Aracaju? ¿Y cómo cambió desde sus inicios para diferentes generaciones de punks? La metodología utilizada se basó en una revisión de literatura sobre culturas urbanas y juveniles, el movimiento punk, estilos de vida y participación política, en un levantamiento de datos sobre las manifestaciones de la escena punk en Aracaju, en la observación directa de espectáculos y eventos organizados por la escena, y en el uso del análisis de contenido y del método de interpretación documental para el análisis de sus respectivas producciones artísticas. El texto está dividido en cuatro capítulos: el primero presenta una discusión sobre las nuevas identidades culturales en medio de la posmodernidad y la globalización, así como sobre el surgimiento del punk en el Norte global y en Brasil; el segundo capítulo trae un estudio en profundidad sobre el punk en Aracaju, el proceso de formación de la escena local y su dinámica interna; el tercer capítulo aborda cuestiones de género, generación y espacialidad; y el cuarto y último capítulo trae un análisis del *ethos do-it-yourself* y del arte como vehículo de expresión política para el punk en Aracaju. A partir de las discusiones realizadas en esta disertación, fue posible concluir que las culturas juveniles y urbanas se insertan como grupos identitarios que presentan demandas específicas en las sociedades contemporáneas, y que la producción artística puede ocupar un papel central en sus modalidades de militancia política - lo que puede ser visto desde diferentes perspectivas en el movimiento punk en Aracaju.

Palabras-clave: juventudes; movimiento punk; activismo político; estilos de vida.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jovens punks britânicos em 1977.....	26
Figura 2 - Festival O Começo do Fim do Mundo	33
Figura 3 - Fanzine Páginas Sujas.....	35
Figura 4 - Loja Distúrbios Sonoros.....	40
Figura 5 - Fanzine Buracaju.....	41
Figura 6 - <i>Flyer</i> do 1º Festcore de Aracaju.....	42
Figura 7 - Formação da banda Cleptomania.....	43
Figura 8 - Show da banda Sublevação na década de 1990.....	43
Figura 9 - Show da banda Karne Krua na década de 1990.....	44
Figura 10 - <i>Flyer</i> do evento Ativa Cena.....	45
Figura 11 - Show da banda Karne Krua no Taberna Rock Bar em 2022.....	46
Figura 12 - <i>Flyer</i> de evento produzido pelo coletivo Estaca em 2022.....	47
Figura 13 - <i>Flyer</i> do evento Hardcore Contra o Fascismo.....	58
Figura 14 - Formação da banda Subsuburbanas.....	70
Figura 15 - Show da banda VHC.....	72
Figura 16 - Show da banda The Renegades of Punk.....	72
Figura 17 - Fanzine I Wanna Be Yr Grrrl #5.....	73
Figura 18 - Nota conjunta de bandas, coletivos e produtoras.....	75
Figura 19 - Locais ocupados pela cena punk em Aracaju.....	77
Figura 20 - Mapa da loja Freedom e do Taberna Rock Bar.....	78
Figura 21 - <i>Flyer</i> de evento realizado no Taberna Rock Bar.....	79
Figura 22 - Fachada da loja Freedom.....	80
Figura 23 - Interior da loja Freedom.....	81
Figura 24 - Mural idealizado pelo Movimento Macacore em parceria com grafiteiros locais.....	82
Figura 25 - Mural feito pelo Movimento Macacore e <i>crews</i> de graffiti no bairro Bugio.....	82
Figura 26 - Show organizado pelo movimento Macacore na Universidade Federal de Sergipe.....	84

Figura 27 - Mapa do final de linha de ônibus do Bugio e da Universidade Federal de Sergipe na Grande Aracaju.....	85
Figura 28 - Fanzine Escarro Napalm #6.....	97
Figura 29 - Fanzine I Wanna Be Yr Grrrl #7.....	98

LISTA DE SIGLAS

ADUFS - Associação dos Docentes da Universidade Federal de Sergipe

CCCS - Centre for Contemporary Cultural Studies

DCE - Diretório Central dos Estudantes

DIY - Do-it-yourself

EP - Extended play

UFS - Universidade Federal de Sergipe

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - AS CULTURAS URBANAS E JUVENIS NO CONTEXTO DAS NOVAS IDENTIDADES CULTURAIS.....	16
1.1. Globalização, pós-modernidade e novas narrativas identitárias.....	17
1.2. A juventude como categoria social, os estilos de vida e as (sub)culturas urbanas e juvenis.....	19
1.3. O surgimento do punk no Norte global.....	23
1.4. A chegada do punk no Brasil	31
CAPÍTULO II - O PUNK EM ARACAJU	37
2.1. O processo de formação da cena punk em Aracaju.....	38
2.2. A construção da identidade punk em Aracaju.....	49
2.3. Aproximações, distanciamentos e a presença da pesquisadora em campo.....	52
2.4. Modalidades de mobilização política da cena punk de Aracaju.....	55
CAPÍTULO III - GÊNERO, GERAÇÃO E ESPACIALIDADE EM UM CONTEXTO PUNK.....	60
3.1. As continuidades intergeracionais a partir das visões de mundo punks	61
3.2. Novos materiais, novas perspectivas: as discontinuidades intergeracionais.....	65
3.3. “Eu fui punk porque eu era mulher”: o ativismo feminista no punk aracajuano.....	69
3.4. Locais, percursos e as relações da cena com o espaço público.....	76
CAPÍTULO IV - O <i>DO-IT-YOURSELF</i> E A ARTE ENQUANTO VEÍCULO DE EXPRESSÃO POLÍTICA.....	88
4.1. “Tudo é a gente fazendo tudo o tempo todo”: a influência do <i>do-it-yourself</i> na conduta punk.....	89
4.2. O caráter político da música punk em Aracaju	93
4.3. Os fanzines punks e o método documentário de interpretação.....	96
4.4. Os sentidos do artivismo no punk aracajuano	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
ANEXOS.....	114

INTRODUÇÃO

Na experiência dos punks com a velocidade, é uma questão da máquina-de-guerra. E não só por falarem e mostrarem a guerra, mas por seu funcionamento em guerra, por agirem numa aceleração cinemática, pela velocidade que imprimem aos signos que manipulam. (CAIAFA, 1985, p. 9)

No contexto da pós-modernidade, a crise do “sujeito moderno” trouxe consigo novas formas de identificação coletiva em um mundo globalizado. Segundo Stuart Hall (2006), há um processo de descentramento de um sujeito outrora interpretado como individualizado, racional e cartesiano. Agora, com o surgimento de novas identidades culturais e da sua afirmação na arena política, novas demandas e problemáticas em torno dos processos de identificação estão inseridas na sociedade contemporânea.

Para Michel Maffesoli (1998), esse contexto desencadeou uma "ambiência" que estrutura a formação de múltiplos grupos que se inserem no espaço urbano, orientados por certas inclinações estéticas, éticas e afetivas. Como estudado desde Jefferson e Hall (2003), as (sub)culturas¹ juvenis podem ser interpretadas como um produto dessas circunstâncias; a partir das novas identidades culturais e das novas configurações do modo de produção capitalista, ser jovem também se transforma em um mecanismo de afirmação identitária. Esses grupos juvenis podem se articular de diversas maneiras: a literatura apresenta desde (sub)culturas que se orientam a partir do ócio ou do “não fazer nada”² quanto a partir de seu extremo oposto: a mobilização política e a ação coletiva.

Durante o meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Ciências Sociais, desenvolvi uma pesquisa em torno de como dois coletivos juvenis se articulavam para reivindicar politicamente suas demandas, visto que muitas vezes o poder público não chegava até eles. Estudei dois coletivos que apresentavam focos distintos: o movimento estudantil e o graffiti. Embora o primeiro coletivo fosse associado à política “formal” em alguns momentos, suas táticas adotadas para o engajamento das juventudes adentravam campos como o teatro e

¹ Aqui ponho o prefixo *sub* entre parênteses em virtude de uma discussão terminológica a respeito de tais grupos juvenis que irei desenvolver adiante.

²Corrigan (2003) mostra que, em determinados grupos juvenis, momentos corriqueiros vividos a partir do ócio tinham por consequência experiências relevantes para a constituição dessas (sub)culturas. Já Pais (2003) mostra que através do “não fazer nada” é possível identificar uma das formas mais ritualizadas de expressão juvenil.

buscavam formas de interação política para além da militância partidária. O segundo coletivo, por sua vez, se estruturava integralmente a partir de um ativismo cultural: por meio da composição de murais no espaço urbano através da técnica do graffiti, seus membros buscavam conscientizar a população jovem acerca de questões políticas relevantes, como a desigualdade social, a reforma da previdência de 2020 e o desvio de dinheiro público.

Após consultar a literatura especializada e realizar uma série de entrevistas semiestruturadas com os líderes de cada coletivo, pude concluir - como já visto por alguns teóricos - que há uma mudança considerável nas estratégias de participação política adotadas pelos jovens do presente. Como discutido por Campos e Sarrouy (2020, p. 23, grifos dos autores), “o início do milênio dá origem a uma fase em que se destaca a individualização e fluidez da participação política dos jovens orientada para causas específicas (*cause-oriented engagement*), que acompanha um desinteresse pela política formal e os seus atores”.

Ao investigar essas “novas” modalidades de ação política, me aproximei de dois conceitos: o de culturalização da política e o de ativismo. A culturalização da política, para Rossana Reguillo (2003), significa fazer e interpretar a política por meio da cultura. Já o conceito de ativismo tem como referência as discussões propostas por Manuel Delgado (2013) e Miguel Chaia (2007a). De forma resumida, o ativismo pode ser entendido como uma série de estratégias de mobilização política cujo principal veículo são manifestações e produções artísticas.

Nesse sentido, percebi que o movimento punk poderia se enquadrar enquanto uma dessas modalidades de ativismo contemporâneo. A título de introdução, o punk é um movimento cuja origem data da segunda metade da década de 1970. Por ser um desdobramento do *rock'n'roll* enquanto gênero musical e estilo de vida, o punk teve origem em grandes centros urbanos e tradicionalmente contou com camadas mais jovens da sociedade, configurando-se, então, como uma cultura urbana e juvenil. Foi um dos movimentos de maior repercussão cultural entre as juventudes por suscitar uma série de rupturas diante de alguns padrões vigentes. Conheci o movimento durante a adolescência, na cidade de Fortaleza, mas nunca fiz parte de ações promovidas pelo punk; foi no período da dissertação em que me aprofundi nos seus princípios enquanto pesquisadora.

O punk foi retratado pela literatura socioantropológica desde o período do seu surgimento no Brasil e no mundo (HEBDIGE, 1979; CAIAFA, 1985) e segue sendo estudado

atualmente (BITTENCOURT, 2018; GUERRA; MENEZES, 2019), embora as produções em torno do punk, em alguns momentos, se enquadrem em novas perspectivas. Uma dessas novas perspectivas, que buscarei trazer no presente trabalho, é a sua possível relação com o conceito de ativismo (DELGADO, 2013; CHAIA, 2007a). Este conceito será importante para a análise aqui proposta por comunicar novos direcionamentos para o ativismo político urbano e juvenil, ao propor um diálogo entre a ação coletiva e a utilização de recursos simbólicos (como a música e as artes plásticas) para concretizá-la.

Quando passei a estudar a história do punk e a consumir uma série de materiais divulgados por seus adeptos, percebi que, para uma parte considerável do movimento, o punk é indissociável de questões políticas - o que me levou novamente para o conceito proposto acima. As questões norteadoras da minha pesquisa de mestrado passaram a ser, então: em que medida o estilo de vida punk pode ser entendido como uma forma de ativismo? Como este estilo de vida se expressa na cidade de Aracaju? E como se transformou desde o seu surgimento para distintas gerações de punks?

Em Aracaju, existem registros de uma cena punk desde o início dos anos 1980, como visto por Ribeiro (2010), simultaneamente ao desenvolvimento do punk em outras partes do Brasil. Algumas características da cena aracajuana são uma presença marcada da estética *hardcore*, um comprometimento considerável de seus membros com questões políticas, uma postura colaborativa em relação a circuitos punks de outras partes do país (e de outros países) e uma ênfase no faça-você-mesmo enquanto princípio ético. A cena se estrutura a partir de zineiros (artistas produtores de fanzines), músicos, produtores de eventos e o público que consome tais produções (que por vezes é composto pelos próprios músicos ou zineiros). Após circular por esses espaços e entrar em contato com alguns membros da cena, a estabeleci como meu objeto de pesquisa para a dissertação de mestrado.

Dessa forma, possível relação do movimento punk com o conceito de ativismo passou a nortear a elaboração do projeto de pesquisa que culminou no presente texto. Meu objetivo geral, neste trabalho, foi compreender como o punk assumiu e assume simultaneamente as formas de estilo de vida e expressão política no contexto das culturas urbanas e juvenis em Aracaju, e quais os significados destas formas de manifestação estética. Meus objetivos específicos foram: 1) identificar os membros da cena punk de Aracaju, bem como seus circuitos e práticas; 2) registrar como o punk é entendido enquanto estilo de vida pelos

membros da cena hardcore-punk aracajuana; 3) coligir as relações entre perspectivas políticas e produção artística dos membros da cena; 4) verificar se as práticas da cena podem ser relacionadas a novas formas de atuação política, em especial de ativismo.

A metodologia utilizada para cumprir com esses objetivos se baseou, primeiramente, na revisão da literatura disponível sobre juventudes, movimento punk, estilos de vida e participação política. Em seguida, realizei um levantamento de dados a partir de publicações em redes sociais (como Facebook e Instagram) sobre as manifestações da cena punk em Aracaju - portais em que os atores desta cena publicam suas impressões sobre a mesma. Utilizei, também, a observação direta como recurso metodológico para uma melhor compreensão das dinâmicas da cena. Essa observação se deu tanto de forma presencial, ao comparecer a eventos realizados pela cena, quanto virtual; considerando que novas modalidades de ativismo surgem com o advento da internet e das redes sociais (PLEYERS, 2013), o entendimento de que há uma multiplicidade de espaços públicos ocupados de distintas maneiras foi essencial para o estabelecimento de contatos com os membros da cena.

Outro estágio da observação direta se deu a partir da realização de entrevistas. Optei por conduzir entrevistas com pauta (GIL, 2021) e também entrevistas semiestruturadas. Para este fim, selecionei homens e mulheres vinculados ao punk com distintos perfis econômicos e etários (entre 27 e 58 anos), de forma a acompanhar as múltiplas realidades materiais e as movimentações intergeracionais do punk aracajuano. As entrevistas com pauta se basearam em poucas perguntas gerais acerca do movimento punk, que permitissem que os entrevistados falassem livremente sobre questões relacionadas ao referido estilo de vida. As entrevistas semiestruturadas, por sua vez, foram construídas a partir de perguntas pré-formuladas acerca da relação dos interlocutores com o movimento punk, o ativismo político, sua relação com o espaço urbano e outras questões, cuja ordem poderia variar ao decorrer do diálogo. Essas entrevistas foram meu principal recurso para obter dados empíricos a respeito da cena punk de Aracaju.

Em seguida, ao analisar as produções artísticas feitas no âmbito da cena, utilizei a análise de conteúdo segundo Minayo (2000) o método documentário de interpretação proposto por Karl Mannheim e adaptado por Ralf Bohnsack (WELLER et al, 2002). O método documentário, em específico, considera que obras de cunho visual e artístico são capazes de comunicar uma série de aspectos sobre as sociedades nas quais se inserem, e que

podemos interpretar tais aspectos a partir dos recursos estilísticos empregados na produção desses materiais - o que torna possível construir uma análise que abarque tanto as técnicas empregadas na confecção de determinados materiais artísticos quanto o contexto social, econômico e cultural que os rodeia.

Como posto anteriormente, o punk aracajuano já foi explorado em alguns momentos pela literatura sociológica, antropológica e também no campo da etnomusicologia. Entretanto, as pesquisas que foram feitas nesse âmbito não se debruçaram especificamente nos fundamentos e nas particularidades do estilo de vida punk (bem como suas intersecções com o *hardcore*) na cidade, como suas dinâmicas de poder e sociabilidade, e no caráter político de algumas produções artísticas - o que me levou a propor, no presente trabalho, um estudo focado nessas questões.

No primeiro capítulo deste texto de dissertação, trarei uma discussão teórica sobre os temas juventudes, estilos de vida, culturas juvenis e sobre a ascensão do movimento punk enquanto uma cultura juvenil pautada numa ética e numa estética próprias. Considerando que a literatura disponível sobre o punk o insere enquanto uma cultura urbana e protagonizada por jovens durante seu surgimento, é importante contextualizar os campos de estudos que dialogam com meu objeto de pesquisa.

Em seguida, no segundo capítulo, apresentarei o processo de formação da cena punk de Aracaju, os processos de construção identitária dos sujeitos vinculados à cena. Falarei, também, das aproximações e dos distanciamentos que precisei realizar em campo a partir da posição de pesquisadora; por último, abordarei as principais modalidades de mobilização política da cena punk de Aracaju.

No terceiro capítulo, buscarei conduzir uma discussão sobre gênero, geração e espacialidade no contexto da cena punk de Aracaju. Essas discussões serão feitas através de um debate sobre as continuidades e descontinuidades intergeracionais presentes na cena, sobre a influencia do ativismo feminista no punk aracajuano e também sobre as relações da cena com o espaço público.

No quarto capítulo, irei me aprofundar nas relações entre arte e ativismo que podem ser percebidas no movimento punk em Aracaju. Para isso, discutirei o papel do princípio *do-it-yourself*, ou faça-você-mesmo, nas produções punks locais, bem como analisarei letras de músicas da cena através da análise de conteúdo e fanzines a partir do método documentário

de interpretação. Em seguida, abordarei como conceitos como os de ativismo (DELGADO, 2013; CHAIA, 2007a), culturalização da política (REGUILLO, 2003), agências estetizadas (MARCON, 2019) e partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010; 2020) podem servir como aporte teórico para compreender o fenômeno estudado. Por fim, nas considerações finais, farei uma síntese do conteúdo aqui apresentado e de algumas questões que puderam ser levantadas após as discussões presentes neste texto de dissertação.

CAPÍTULO I - AS CULTURAS URBANAS E JUVENIS NO CONTEXTO DAS NOVAS IDENTIDADES CULTURAIS

No primeiro capítulo do presente trabalho, apresento algumas discussões em torno dos efeitos da globalização, da pós-modernidade e da constituição de novas narrativas identitárias a partir da perspectiva dos Estudos Culturais. Em seguida, apresentarei a juventude enquanto categoria social e identitária e como o “ser jovem” se tornou um objeto de estudo da Sociologia. Nesse sentido, apresentarei as diversas transformações na estrutura das sociedades ocidentais que geraram um maior destaque para os jovens enquanto indivíduos com perspectivas e demandas próprias.

Posteriormente, tratarei das culturas juvenis enquanto um fenômeno também catalisado pela globalização e pela multiplicidade de identidades culturais existentes na contemporaneidade. Apresentarei como essas culturas se posicionam ao aglutinar certos estilos de vida comuns a determinados grupos, e como a literatura trata da temática a partir de certos conceitos e terminologias.

Em seguida, apresentarei o contexto do surgimento do movimento punk enquanto estilo de vida e cultura juvenil. Mostrarei em que circunstâncias sociais e econômicas o movimento estava inserido durante suas primeiras manifestações, e como essas circunstâncias influenciaram na constituição das visões de mundo punks e da formação de cenas translocais. Com base nisso, falarei sobre o aparecimento do punk em alguns países do Norte global (Estados Unidos e Inglaterra), e, logo após, sobre como esse movimento chegou ao Brasil, ao Nordeste e ao estado de Sergipe.

1.1 Globalização, pós-modernidade e novas narrativas identitárias

Um dos fenômenos mais discutidos pela Sociologia pode ser resumido a partir do termo "globalização". De acordo com Hannerz (1999, p. 251), “o mundo se transformou numa rede de relações sociais, e entre as suas diversas regiões existe um fluxo de significados, bem como de pessoas e mercadorias”; e, segundo Vandenberghe (2014, p. 276) “a teoria da globalização tornou-se cada vez mais um influente paradigma”. Mas o que significa viver em um mundo globalizado? Que efeitos esse fenômeno exerceu a um nível não apenas macro, como microssociológico, quando pensamos, no caso deste trabalho, a adesão a certos estilos de vida por certos grupos sociais? Neste trabalho, pretendo me ater às contribuições dos Estudos Culturais para pensar brevemente o processo de globalização e os efeitos desta na constituição do sujeito contemporâneo, em virtude desse campo de estudos dialogar diretamente com o meu objeto de pesquisa da dissertação.

A globalização, segundo Stuart Hall (2006, p. 68), consiste no surgimento de "novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais". Essas novas características podem ser exemplificadas pelo encurtamento de distâncias propiciado pelos avanços nas modalidades de transporte e de comunicação nas últimas décadas (BAKER, 2004). Tais mudanças surtiram efeitos diretos nas noções outrora unificadas e estáveis de Estado e nação, que cederam lugar a novos Estados-nação multiculturais e multiétnicos (HALL, 2013). A partir desse processo de compressão do espaço-tempo propulsionado pela globalização, ocorre também o que Hall (2006) entende por um descentramento do sujeito moderno; como posto pelo autor, “o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação”. (HALL, 2006, p. 70)

De acordo com Hall (2006), o sujeito humano se estabeleceu como uma figura discursiva unificada a partir do período entre o Renascimento do século XVI e o Iluminismo do século XVII. A noção vigente era de que esse sujeito seria indivisível, singular, distintivo e único. O processo de construção do sujeito moderno foi contemporâneo aos paradigmas vigentes na Idade Moderna, período em que novas concepções de ciência, de Estado e de Nação se estabeleciam.

Alguns séculos depois, se estabeleceu o que Hall (2006) compreende como o sujeito sociológico. De acordo com o autor, “à medida em que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social.” (HALL, 2006, p. 29) A partir disso, emergiu uma noção mais social de sujeito, que estaria inserido nas estruturas responsáveis por sustentar a sociedade moderna (HALL, 2006). Esse período foi marcado pela ascensão do darwinismo, no campo da biologia, da consolidação de disciplinas como sociologia enquanto ciência, e também por movimentos artísticos como o modernismo.

Contudo, como posto acima, essa concepção pré-estabelecida do sujeito como uma figura unificada sofreu uma série de mudanças, influenciadas por correntes de pensamento como o marxismo, a psicanálise e a linguística, e também por movimentos sociais como o feminismo, os movimentos contraculturais juvenis e as revoltas estudantis de 1968, que buscaram questionar os limites objetivos e subjetivos da política, bem como as relações entre o pessoal e o político. Somados a esses eventos, as transformações nas redes de telecomunicações e os fenômenos de migração em massa também influenciaram o processo de descentramento de um sujeito que agora seria visto como “pós-moderno”.

Essa nova concepção do sujeito pós-moderno - um sujeito fragmentado, exposto a influências dos mais distintos contextos culturais - possibilitou o entendimento sobre a condição e o fenômeno das diversas identidades culturais estabelecidas em múltiplas realidades. Como posto por Ennes e Marcon (2014, p. 279)³, “os embates passaram a ocorrer também no entorno da política de reconhecimento, da expressão, da visibilidade e da particularidade das demandas”. Dessa forma, o processo de mudanças culturais, tecnológicas e geográficas que assumem o nome de globalização possuem uma relação de causa e efeito com a constituição do sujeito pós-moderno. As considerações de Chris Baker (2004) enumeram alguns dos efeitos desse processo:

A globalização não é apenas uma questão econômica, mas também diz respeito a questões de significado cultural. Enquanto os valores e significados atribuídos ao lugar permanecem significativos, estamos cada vez mais envolvidos em redes que se estendem muito além de nossas localizações físicas imediatas. Ainda não fazemos parte de um estado mundial ou unitário cultura-mundo, mas podemos identificar processos

³ O artigo *Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder*, de Ennes e Marcon (2014) é uma contribuição importante nesse sentido, pois oferece algumas possibilidades de análise do fenômeno social descrito acima pelo viés dos estudos identitários.

culturais globais, de integração cultural e desintegração, que independem das relações interestatais. (BAKER, 2004, p. 76, tradução nossa)⁴

Além das considerações postas acima, há outros elementos a serem considerados para entendermos sociologicamente a constituição do sujeito contemporâneo. De acordo com Leite (2008) e Woodward (2014), a noção de diferença - pensada a partir do conceito de *différance*, proposto por Jacques Derrida - é uma categoria fundamental para compreendermos essa questão. Segundo o autor, “essa noção consolida a crítica radical à ontologia do sujeito na medida em que rejeita as concepções preexistentes de identidades: os sujeitos e suas identidades são construídos na prática discursiva e nos atos interativos” (LEITE, 2008, p. 189). Dessa forma, a noção vigente de sujeito (e de identidade) parte de pressupostos que fogem de essencialismos teóricos e que contemplam a identidade como uma narrativa plural e fluida.

Um exemplo dessas narrativas são os estilos de vida que se instauram nas cidades a partir do século XX e as culturas urbanas e juvenis, que se estabeleceram a partir do período subsequente à Segunda Guerra Mundial, sobre as quais discutirei no tópico seguinte. Antes disso, cabe apresentar uma breve discussão sobre a influência desse novo paradigma das identidades culturais na constituição da juventude enquanto um grupo social dotado de demandas e visões de mundo próprias.

1.2. A juventude como categoria social, os estilos de vida e as (sub)culturas urbanas e juvenis

Considerando que este trabalho se insere na grande área dos estudos sobre juventudes, culturas juvenis e estilos de vida, meu intuito neste tópico é introduzir conceitualmente esse campo de estudos e elaborar algumas discussões em torno dessas categorias. Sociologicamente, a juventude pode ser entendida como uma categoria social referente a uma determinada fase da vida, assim como a infância, a adolescência, a vida adulta e a velhice. De acordo com o Estatuto da Juventude (2013), são considerados jovens aqueles que possuem entre 15 e 29 anos de idade. Essa categoria se estabelece, em muitos momentos,

⁴ No original: “Globalization is not just an economic matter but is also concerned with issues of cultural meaning. While the values and meanings attached to place remain significant, we are increasingly involved in networks that extend far beyond our immediate physical locations. We are not yet a part of a world-state or unitary world-culture but we can identify global cultural processes, of cultural integration and disintegration, that are independent of inter-state relations.” (BAKER, 2004, p. 76)

como uma contraposição ao mundo adulto, e é interpretada pelas Ciências Humanas como fruto de um processo complexo e contínuo de construção social (PAIS, 2003).

De acordo com a Marialice Foracchi (2018, p. 23), “a plenitude do *status*, a amplitude de participação, a identificação completa com os ideais que a sustentam são condições que definem o adulto perante a sociedade em que vive”. A juventude, por sua vez, é uma categoria que se opõe a essa estabilidade, marcada por uma “vinculação experimental ao presente” (FORACCHI, 2018, p. 17). Foracchi (2018) situa a juventude como sendo, além das conceituações apresentadas acima, um sujeito histórico particularmente sensível às mudanças nas estruturas sociais. A autora observa, também, que o seu “descompromisso com as tarefas produtivas, sua abertura para a criação, sua disponibilidade psicológica e social o encaminham para o exercício da liberdade, da busca e da improvisação” (FORACCHI, 2018, p.15).

Dessa forma, pode-se entender que a juventude é uma categoria social marcada por sua transitoriedade e seu frequente estado de tensão com algumas estruturas pré-estabelecidas no mundo adulto. De acordo com Pais (2003, p. 33), os “problemas” enfrentados comumente pela juventude “são problemas principalmente remetidos para as dificuldades de inserção profissional, readquirindo cada vez mais relevo outros ‘problemas’ associados ao consumo de droga, à delinquência etc”.

Embora seja majoritariamente associado ao período de transição entre a infância e a idade adulta, o “ser jovem” pode variar de acordo com determinados contextos econômicos e culturais, e as interpretações de uma sociedade acerca dos jovens também podem variar espacial e temporalmente, como visto desde os estudos da antropóloga Margaret Mead (2015). Mead, ao estudar os processos de entrada na vida adulta de adolescentes em Samoa, propôs uma série de reflexões sobre como determinadas características associadas à adolescência pelas culturas europeias e norte-americanas eram, na verdade, socialmente construídas.

Nas sociedades ocidentais, uma série de fenômenos históricos e sociais impactaram na forma como a juventude é lida enquanto grupo social. Philippe Ariès, em *A História Social da Criança e da Família*, aponta que a “invenção” da infância, que se deu a partir do século XVII, bem como a segregação desse grupo social nos ambientes escolares, fizeram parte de um processo que demarcou a segmentação da experiência humana em “fases da vida”.

Além disso, as mudanças ocorridas no processo de descentramento do sujeito moderno discutidas anteriormente também exerceram um impacto considerável nesse sentido. Segundo Vandenberghe (2014), a partir de um duplo processo de globalização e individualização engendrados pela modernidade tardia, ser jovem tornou-se, também, uma posição a ser assumida mediante uma série de processos de identificação. Como posto pelo autor,

O resultado da combinação entre destradicionalização, globalização cultural e cientificização da vida cotidiana é o de que indivíduos estão confrontados com vertiginosa gama de modelos de conduta disponíveis e que eles não têm outra escolha a não ser escolher por si próprio o que decidirão seguir. (VANDENBERGHE, 2014, p. 297)

Dessa maneira, em virtude das mudanças vividas na contemporaneidade, não há uma única maneira possível de ser jovem. Ao falarmos sobre juventude, atualmente, precisamos considerar as diversas intersecções entre esse grupo social e variáveis como gênero, classe e raça/etnia - o que torna pertinente falarmos também de uma série de posições de sujeito que são assumidas a partir de determinadas formas de se viver essa fase da vida, as identidades e culturas juvenis.

A noção de que a juventude é uma identidade a ser assumida tomou as proporções de um fenômeno que ultrapassa limites etários: “alguém pode ser ainda jovem aos 40 anos da mesma maneira que alguém pode ser idoso aos 25 anos” (VANDENBERGHE, 2014, p. 307). Além disso, é pertinente apontar que a juventude, como também posto por Pais (2003), não é uma categoria socialmente homogênea. Nesse contexto entram os estilos de vida, que têm sido amplamente estudados no campo dos estudos sobre juventudes, e também sobre as diversas manifestações existentes do punk (HEBDIGE, 1979; BENNETT, 2018; GUERRA, 2019) - o que torna necessário, então, uma discussão conceitual sobre o termo que trarei abaixo.

Os estilos de vida aparecem na literatura sociológica a partir de Simmel (1989), em *A filosofia do dinheiro*, ao apontar as mudanças ocorridas nas sociedades modernas em virtude de uma intensa racionalização e individualização das relações sociais. Para Simmel (1989, n.p.), o estilo de vida “é a única maneira das pessoas obterem uma relação com as coisas não determinada pelas contingências do sujeito.” Nesse contexto, como observa o autor, “cada indivíduo aparece como um elemento fechado em si ao lado de outros, sem que essa

generalidade abstrata possa de alguma forma passar a uma generalidade concreta em que o singular constitua uma unidade com os outros.” (SIMMEL, 1989, n.p.)

Posteriormente, após a Segunda Guerra Mundial, os estilos de vida foram estudados pelo Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham a partir de uma ótica que os relaciona intimamente a estratégias de resistência juvenil⁵. As perspectivas do CCCS estão presentes no livro *Resistance Through Rituals* (em português, *Rituais de Resistência*), que apresenta diversos estudos do grupo organizados por Stuart Hall e Tony Jefferson. O antropólogo Carles Feixa (1998) conclui, a respeito do CCCS, que

A base de suas abordagens, delineadas numa longa introdução, é a crítica das teses em voga naqueles anos sobre a cultura jovem como conglomerado homogêneo e interclasse, analisado exclusivamente em termos de "conflito geracional". Os estilos os juvenis são considerados tentativas simbólicas elaboradas pela juventude das classes subalternas para abordar contradições não resolvidas na cultura parental; assim como formas de "resistência ritual" contra os sistemas de controle cultural impostos pelos grupos no poder. (FEIXA, 1998, p. 75)

Dick Hebdige (1979), membro do CCCS, utilizou esse conceito para entender como e por que grupos de jovens punks e rastafáris adotavam determinadas práticas em certas cidades da Grã-Bretanha. Com base nisso, o autor estabelece a noção de estilo de vida como um conjunto de práticas significantes referente a determinado grupo (HEBDIGE, 1979). O estilo está associado, então, às formas de ser e de estar no mundo por grupos que compartilham de uma ética - e de uma estética, em certos contextos - semelhantes. Essa concepção foi retomada, de forma similar, por autores que buscaram entender o contexto do neotribalismo nas sociedades urbanas, como Maffesoli (1998), em *O Tempo das Tribos*, e Pais (2004, p. 18), ao estudar “sociabilidades que se orientam por normas auto-referenciais de natureza estética e ética e que assentam na produção de vínculos identitários”.

Com o advento da pós-modernidade e de novas dinâmicas de consumo, os estilos de vida se tornaram uma categoria sociológica ainda mais preponderante. Mike Featherstone (1995), em *Cultura do consumo e pós-modernismo*, foi responsável por estabelecer uma série de discussões em torno do tema. Conceitualmente, a noção de estilo de vida “no âmbito da cultura do consumo contemporânea denota individualidade, auto-expressão e uma

⁵ É importante frisar que os estudos do CCCS, especialmente na obra citada acima, se inserem na chamada corrente “classista” dos estudos sobre juventudes, ao indicar as “condições de classe como o aspecto central da definição dos grupos juvenis” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 3). De acordo com essa corrente, “a transição dos jovens para a vida adulta encontrar-se-ia sempre pautada por desigualdades sociais” (PAIS, 2003, p. 57).

consciência de si estilizada” (FEATHERSTONE, 1995, p. 119). Essa auto-expressão é um dos elementos fundantes dos grupos de estilo já estudados pelos Estudos Culturais de Birmingham e que posteriormente foi analisada pelos teóricos das tribos urbanas. Mais adiante, Featherstone (1995) deu início a uma discussão sobre a crescente estetização do cotidiano urbano, fenômeno que também estrutura o livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2014). Segundo estes autores, atualmente, o capitalismo e a arte entraram em um estado simbiótico que deu origem a um “regime hiperindividualista de consumo” responsável por estimular desenfreadamente a auto-expressão já mencionada aqui. Os indivíduos, segundo Lipovetsky e Serroy (2014), passam a ser todos artistas em potencial; nesse sentido, é possível concluir que o caráter estético dos estilos de vida é um elemento relevante para entendê-los no cenário urbano, sobretudo no recorte social/etário das juventudes.

Todas as reflexões teóricas trazidas acima, como dito, são úteis para pensar a situação dos estudos sobre juventudes na atualidade e como os estilos de vida se interseccionam com essa categoria social. Atualmente, na literatura sociológica, o conceito de estilos de vida se encontra consideravelmente atrelado aos estudos sobre juventudes, devido à proximidade dos jovens com diversas formas de consumo cultural e do caráter cada vez mais estetizado de suas manifestações no espaço urbano. Dessa forma, é imprescindível tratar sociologicamente das juventudes sem considerar suas múltiplas identidades e formas de auto-expressão. A categoria “juventude”, então, pode ser lida como uma categoria identitária: um processo de identificação que demanda reconhecimento público e auto-afirmação, principalmente se pensarmos na diversidade de culturas juvenis existentes e as estratégias de mobilização política adotadas por algumas delas. As culturas juvenis são, também, termos para se falar sociologicamente das expressões e dos comportamentos juvenis que muitas vezes são atravessados por questões como gerações e estilos de vida.

Existem algumas discussões terminológicas sobre como se referir a determinados grupos juvenis que se articulam em torno de estilos de vida em comum, como tribos, neotribos, subculturas ou culturas juvenis. Os primeiros estudos com repercussão considerável dentro das ciências sociais sobre a temática foram realizados pelo Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham (CCCS), nos quais o termo “subcultura” ocupava um papel central. Posteriormente, Maffesoli (1998), Pais (2004) e

Bennett (1999) adotaram os termos tribos e neotribos, respectivamente, para discorrer sobre o assunto. Já em outras publicações feitas por Pais (2003) e Feixa (1998) há o entendimento de que tais grupos constituem culturas juvenis.

Ao enfatizar a agência⁶ dos jovens na construção de seus próprios significados, visões de mundo e estratégias de ação coletiva, opto pelo termo “culturas juvenis” na medida em que

No domínio da sociologia da juventude, o conceito de *cultura* tem sido predominantemente utilizado com o propósito de discernir os diferentes significados e valores de determinados comportamentos juvenis, sendo as culturas juvenis vistas [...] como processos de *internalização* de normas, como processos de *socialização*. (PAIS, 2003, p. 69, grifos do autor).

Dessa forma, dentro da temática das juventudes, buscarei me orientar por produções que a entendem enquanto categoria social referente a uma fase da vida, caracterizando os jovens como responsáveis por construir seus próprios discursos e visões de mundo, produzindo “múltiplas e ativas socializações” (GROPPO, 2017). Assim como Pais (2003) e Feixa (1998), tenho como intuito compreender as juventudes enquanto capazes de elaborar suas redes de conhecimento, de intervir na realidade em que vivem à sua maneira. O que torna os conceitos de juventude enquanto categoria social e de culturas juvenis eixos centrais na minha abordagem, visto que estudo um estilo de vida que nasce a partir de grupos de jovens que se inserem, orientados por uma ética e estética comuns, no espaço urbano - o movimento punk. Adiante, irei contextualizar tal estilo de vida e seus desdobramentos.

1.3 O surgimento do punk no Norte global

Durante a década de 1970 (mais precisamente, entre os anos de 1976 e 1977) surgiu, no âmbito das (sub)culturas juvenis britânicas e norte-americanas, o punk: um movimento derivado do *rock'n'roll* que se sustenta a partir de uma série de críticas à indústria fonográfica e à sociedade moderna que se refletem também em outros campos, como a moda e as artes plásticas. Etimologicamente, o substantivo “punk” aparece nos dicionários

⁶ Aqui utilizo o conceito de agência segundo Sherry B. Ortner (2007, p. 64): a capacidade do sujeito “de agir em seu próprio nome, de influenciar outras pessoas e acontecimentos e de manter algum tipo de controle sobre suas próprias vidas”. Apresentarei uma discussão mais aprofundada em torno do conceito posteriormente.

ingleses como sinônimo de “madeira apodrecida”, “lixo”, “porcaria” (BIVAR, 2001; CAIAFA, 1985). Contudo, com o passar dos séculos, foi utilizado como um termo pejorativo para indivíduos socialmente estigmatizados, ou, nas palavras de Caiafa (1985, p. 10) “‘punk’ em qualquer contexto é sempre o que há de mais baixo e vil, por vezes é insulto - e a palavra guardaria o gosto de sordidez incontornável que lhe confere esse poder de desconforto quando pronunciada”. Esse termo, a partir dos anos 1970, foi ressignificado por grupos de jovens das classes trabalhadoras que, a partir da construção de uma ética e de uma estética punks, desenvolveram uma forma de agir diante da realidade que os rodeava.

O movimento punk, há algumas décadas, é estudado por teóricos das ciências sociais como uma cultura juvenil, visto que condensa uma série de demandas desse grupo social que são expressas através da arte e de uma série de visões de mundo adjacentes às identidades punks. O punk nasceu, também, como uma resposta de parte das juventudes ao desemprego crescente e às políticas econômicas austeras de nações como os Estados Unidos e do Reino Unido, tendo como ponto de partida os conflitos gerados a partir do aumento dos preços do petróleo em 1973 (GUERRA; STRAW, 2017), a desestatização de diversos bens públicos, o processo pós-fordista de flexibilização das relações de trabalho (HARVEY, 1992; SENNETT, 2012) e a crescente inflação vivida nesses países. Tais episódios exerceram impactos diretos na formulação do ideário punk, marcado por atos de contestação transferidos para letras de músicas e formas de se vestir e de ocupar o espaço público. De acordo com Guerra e Straw (2017), o punk pode ser entendido como uma matriz de reconstrução identitária dos jovens do pós-guerra.

É possível falar em diferentes esferas do punk; na música, artes visuais, na moda e, também, no ativismo político. Gatto (2011) sintetiza o contexto socioeconômico que impulsionou o movimento:

De fato, o reajuste estrutural do capitalismo nos anos 70, o nascimento da sociedade pós-industrial em que novas formas de trabalho mais flexíveis estão surgindo e a crise econômica estão afetando claramente as percepções mais centrais de certeza e progresso. Essa crise foi especialmente evidente na Inglaterra e no Reino Unido e sentida de forma ainda mais aguda pela classe operária e a juventude, a classe social na qual o Punk Rock inglês se desenvolve (GATTO, 2011, p. 104).

Protagonizado por jovens de classes operárias, o punk foi, também, um movimento que provocou uma repercussão estética ao propor uma série de rupturas sonoras e combinar elementos de distintos estilos juvenis em um só contexto (HEBDIGE, 1979). No campo da

música, o punk foi responsável por se opor à crescente complexidade do rock progressivo, que, por sua vez, obtinha maior respaldo dos programas de rádio, assim como também foi responsável por abordar diversas questões sociais - como o desemprego, o preconceito, o conflito com a lei e a ausência de perspectivas de futuro. Podemos usar como exemplo a música *God Save The Queen* (em português, Deus Salve a Rainha, uma referência direta ao hino da Grã-Bretanha), da banda Sex Pistols⁷, que aborda algumas dessas questões na medida em que problematiza o papel da monarquia no Reino Unido:

Deus salve a rainha
Seu regime fascista
Fez de você um imbecil
Uma bomba de hidrogênio em potencial

Deus salve a rainha
Ela não é um ser humano
Não há futuro
Nos sonhos da Inglaterra

Não deixe que digam o que você quer
E não deixe que digam o que você precisa
Não há futuro, nenhum futuro
Nenhum futuro para você⁸

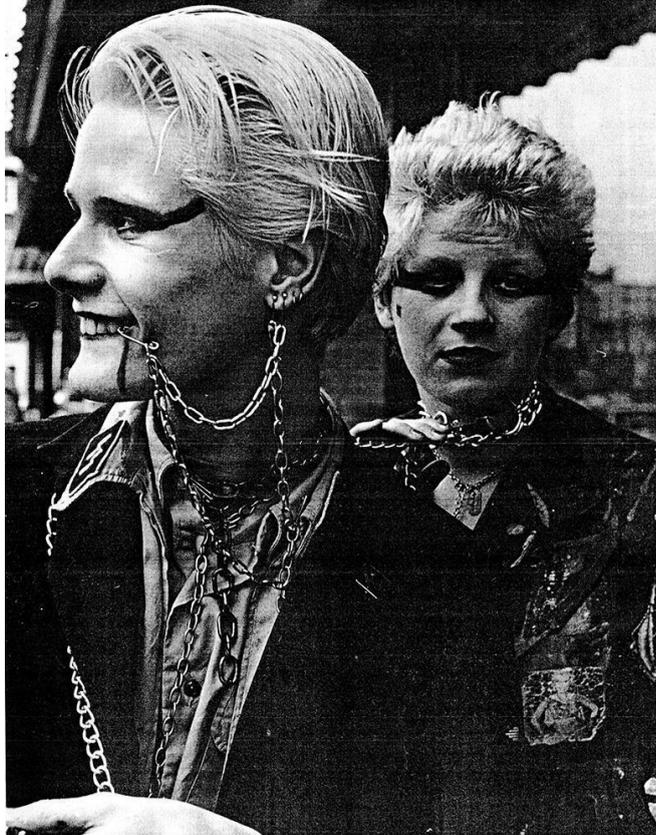
(THE SEX PISTOLS, 1977)

Já no vestuário, segundo Hebdige (1979, p. 107, tradução nossa), “os itens menos notáveis e adequados - um pino, um prendedor de roupa de plástico, um componente de televisão, uma lâmina de navalha, um tampão - podem ser trazidos para dentro do território da (des)moda punk”. Esses elementos podem ser vistos com mais clareza na Figura 1, uma imagem capturada pelo fotógrafo isrealense Alex Levac, que documentou a cena punk londrina de 1977:

⁷ The Sex Pistols foi uma banda inglesa que ocupou uma posição de destaque nas origens do punk britânico. Foi idealizada pelo empresário Malcolm McLaren em 1976, e se tornou uma das porta-vozes do movimento a partir da música, do comportamento e da estética de uma forma geral. De acordo com Feixa (1998, p. 6, tradução nossa), “Sua atitude insolente, suas canções obscenas, suas roupas rasgadas e seus sons arritmicos haviam de compor um imaginário tão fascinante quanto repugnante, que logo atraiu a atenção de milhares de jovens urbanos desempregados e dezenas de repórteres de jornais”.

⁸ God save the Queen / Her fascist regime / It made you a moron / A potential H-bomb / God save the queen / She ain't no human being / There is no future / In England's dreaming / Don't be told what you want to want to / And don't be told what you want to need / There's no future, no future / No future for you

Figura 1 - Jovens punks britânicos em 1977



Fonte: Revista Time. Disponível em:
<https://time.com/3799113/anarchy-attitude-and-outrage-when-punk-was-young-and-dangerous/>

Outro elemento importante para a constituição da cultura punk é o princípio *do-it-yourself*, ou faça-você-mesmo (também referido a partir da sigla D.I.Y.): uma proposta da comunidade *punk* para pensar a confecção das artes a partir do que se tem em mãos. O *do-it-yourself* consiste, até a atualidade, na produção de roupas, músicas, eventos e até mesmo formas de moradia de forma independente⁹. O D.I.Y. também pode ser visto de forma explícita enquanto técnica empregada na confecção de fanzines: pequenas revistas artesanais produzidas com recursos de baixo custo, como desenhos à mão, colagens e replicados a partir de xerox. No movimento punk, os fanzines atuaram de forma intensa como forma de compartilhar determinados conhecimentos e visões de mundo.

Com base nesses novos marcadores identitários de toda uma cultura juvenil que

⁹ Darei início a uma discussão aprofundada sobre esse conceito no Capítulo IV.

emergia, foram feitas diversas interpretações sociológicas a respeito, como visto pela socióloga Helena Abramo (1997):

O estilo punk produz-se como um arranjo que se articula em torno de elementos opostos aos conceitos imperantes nas modas correntes. constrói-se sobre aspectos puramente negativos: indigência, desarmonia e materiais desvalorizados, de pouca qualidade. Essa estética opera um conceito particular de beleza, partilhado pelo grupo. [...] A construção de um estilo assim diferenciado pode ser vista como crítica à imposição da moda, à valorização da roupa como sinal de status, ao mesmo tempo que confirma a noção de sua força para a definição das identidades sociais. (ABRAMO, 1997, p. 104)

E também por Janice Caiafa (1985):

Eles falam do fim do mundo, agem e sabem que não há futuro. Ostentam signos de choque na roupa e na pele (alfinetes no rosto, suásticas, braceletes de pinos e pregos). Provocam atrito com tudo que os cerca, sobretudo no Rio, em que uma situação de beira mar e sol faz vigorar como norma o riso fácil e uma suposta "descontração". O que eles mostram é um outro funcionamento da cidade, que eles anunciam e usam em seu protesto. (CAIAFA, 1985, p. 11)

É interessante mencionar que tais elementos estavam inseridos em um contexto no qual a arte começava, aos poucos, a se dissociar do que é belo segundo parâmetros estéticos e filosóficos. O filósofo Arthur Danto (2015) aborda esse processo:

A concepção filosófica da estética foi quase inteiramente dominada pela ideia de beleza, particularmente no século XVIII - a grande época da estética -, quando o belo, com exceção do sublime, era a única qualidade artística realmente considerada tanto por artistas quanto por pensadores. E, no entanto, a beleza desapareceu quase por completo da realidade artística do século XX, como se a atratividade fosse, de algum modo, um estigma, com suas implicações comerciais grotescas. (DANTO, 2015. p. 8)

As considerações de Danto (2015) se tornam ainda mais adequadas para analisar o contexto no qual o punk se inseriu esteticamente quando pensamos que o movimento, ao menos inicialmente, buscou se opor à atratividade comercial de certos estilos artísticos difundidos pela mídia. Essa ruptura entre a arte e o belo já havia sido proposta por movimentos artísticos como o Modernismo, e de forma ainda mais pungente com o Dadaísmo (BIVAR, 2001; RICHTER, 1985), ambos situados no início do século XX. Entretanto, com o punk, a noção de que a arte não precisa ser necessariamente o que é belo - ou, melhor dizendo, pode ser feita essencialmente a partir do grotesco, do agressivo, do "vil", como postula Caiafa (1985) - se manifestou evidentemente no punk na medida em

que, além de um recurso de expressão artística, ele também se tornou um estilo de vida que modula formas de ser e estar no espaço público.

Essas formas de ocupar o espaço público se associam intimamente ao caráter “espetacular” do movimento, estudado minuciosamente por Helena Abramo (1997) na obra *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. De acordo com a autora,

esses grupos espetaculares produzem uma intervenção crítica no espaço público. Eles montam uma encenação, articulam uma fala, com suas figuras carregadas de signos, com sua circulação pelas ruas da cidade, com suas músicas, levantando questões e buscando provocar respostas, simultaneamente, sobre sua condição juvenil, sobre a ordem social e sobre o mundo contemporâneo. (ABRAMO, 1997, p. XV)

Essas questões também podem ser pensadas a partir das discussões do filósofo Guy Debord (1997), que, a partir do conceito de sociedade do espetáculo, buscou pensar como as relações sociais contemporâneas estariam sendo mediadas a partir de dinâmicas de representação estabelecidas através da espetacularização do cotidiano.¹⁰ Debord, que foi o principal expoente do situacionismo, um movimento artístico e político inaugurado em 1957, postulava que

o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares - informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de investimentos -, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. (DEBORD, 1997, p. 14)

Nesse sentido, o espetáculo pode ser entendido como produto de transformações político-econômicas da modernidade. Segundo Debord, essa espetacularização é transposta para diversos campos, como as artes, e configura novas dinâmicas sociais onde o consumo ocupa um papel-chave.

Se considerarmos esse processo e também o que Lipovetsky e Serroy (2014) conceituam como estetização do mundo, e associarmos o consumo também a um processo simbólico de construção identitária e de consolidação de determinados estilos de vida, é possível pensar o punk como parte desse fenômeno - como a manifestação estética e comportamental de uma insatisfação política, econômica e geracional que atingiu vários grupos juvenis, assumindo uma variedade de formas e correntes até a atualidade.

Nesse sentido, o antropólogo Carles Feixa (1998, p. 7, tradução nossa) aponta que

¹⁰ As relações entre o legado da produção de Debord e o movimento punk - mais precisamente, a influência do situacionismo no ideário punk - foram estudadas por autores como Rogers (2006) e Nehring (2006).

“sua estética grotesca, sua ética niilista refletiam perfeitamente (ainda que fosse de maneira distorcida) os medos sociais emergentes na Grã-Bretanha em meados dos anos 1970: recessão e desencanto”.¹¹ Nessa toada, Camargos (2011, p. 130) pontua: “violência urbana, solidariedade, gangues, amizades, literatura marginal, estética visual e rock and roll compõem a matéria-prima da sensibilidade punk”.

É importante situar, também, o surgimento do *hardcore-punk* como um subgênero musical e estilístico circunscrito ao punk, sendo também interpretado por alguns autores como uma segunda onda do movimento. Marcado por músicas com padrões temporais acelerados, vocais estridentes e sobretudo um comprometimento político com o movimento manifesto em produções artísticas e em algumas modalidades de ativismo, o estilo *hardcore* aparece simultaneamente como um desdobramento e uma oposição a parte da cultura punk.

De acordo com Camargos (2011),

Considera-se o hardcore, no entanto, como uma segunda geração do punk, que se opunha à anterior porque uma parcela dos grupos que faziam parte desta estava adotando uma postura diferente e se vinculando a corporações capitalistas e a certas expressões da cultura jovem hegemônica da época que podia absorver essa prática cultural sob a forma de *new wave* (CAMARGOS, 2011, p. 135).

Segundo Bittencourt (2011) o *hardcore-punk* (ou *hardcore old school*) surgiu inspirado nas primeiras bandas punks norte-americanas dos anos 1980 e buscou se opor aos padrões propagados pelo *american way of life*. O autor aponta que o movimento era composto por “jovens que inauguraram uma nova estética do punk, principalmente no que se refere ao comportamento e a musicalidade.” Ainda segundo Bittencourt (2011, p. 46) “estes jovens preferiram utilizar a música rápida, simples e barulhenta para demonstrar a insatisfação contra o que eles consideravam de status quo vigente”. A música *Nazi Punks Fuck Off* (sic) (em tradução literal para o português, Punks Nazistas, Vão se Foder) pode ser usada como um exemplo do comprometimento político presente nas produções do *hardcore-punk*:

Punk não é um culto religioso
Punk significa pensar por si mesmo
Você não é hardcore por espetar o cabelo
Quando um valentão ainda vive em sua cabeça

¹¹ “Su estética grotesca, su ética nihilista reflejaban perfectamente (aunque fuera de manera distorsionada) los miedos sociales emergentes en Gran Bretaña a mediados de los setenta: recesión y desencanto.”

Punks nazistas, punks nazistas
 Punks nazistas vão se foder
 Punks nazistas, punks nazistas
 Punks nazistas vão se foder

Se você veio para lutar, caia fora daqui
 Você não é melhor do que os seguranças
 Nós não estamos tentando ser policiais
 Quando você imita os policiais, não é anarquia¹²
 (DEAD KENNEDYS, 1983)

Com base nessas observações, é interessante levantar a constatação feita por Guerra e Straw (2017, p. 6) de que “o punk representou, nas sociedades ocidentais, um marco de ruptura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora e de uma estética”. Posteriormente, os modelos políticos adotados por representantes dos Estados Unidos e do Reino Unido foram alterados, mas o punk enquanto movimento permaneceu vivo. Dada a insurgência de novas identidades globais e transnacionais, como posto por Canclini (1995), é interessante notar como o punk se posiciona nesse contexto: Guerra (2017, p. 10) observa que “a partir da sua emergência mediática nos finais dos anos 1970, o punk transformou-se num fenômeno global com traduções locais mais ou menos expressivas: o punk não é só inglês ou americano, mas é português, espanhol, mexicano ou tailandês”.

Em uma perspectiva sociológica, o punk foi enquadrado, em um primeiro momento pelos teóricos do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham, como uma subcultura juvenil. Atualmente, em virtude das discussões terminológicas apresentadas acima em torno das (sub)culturas juvenis, o punk pode ser entendido como uma cultura urbana que transcende categorias como gênero, idade e classe. Como posto por Guerra, Gelain e Moreira (2017, p. 14) “trata-se de uma (sub)cultura verdadeiramente contemporânea no sentido da contradição, da dialética constante entre *underground* e *mainstream*, da possibilidade de uma reinvenção incessante —exemplo claro do hibridismo e bricolagem da cultura (O’Connor, 2002) e da hiperinflação dos códigos subculturais.”

Dessa forma, embora se fale popularmente no movimento punk enquanto um único fenômeno, há uma multiplicidade de identidades punks que se inserem nos mais distintos

¹² Punk ain't no religious cult / Punk means thinking for yourself / You ain't hardcore 'cause you spike your hair / When a jock still lives inside your head / Nazi punks, nazi punks / Nazi punks fuck off! / Nazi punks, nazi punks / Nazi punks fuck off! / If you've come to fight, get outta here / You ain't no better than the bouncers / We ain't trying to be police / When you ape the cops, it ain't anarchy

contextos, como já visto por Guerra e Straw (2017), Bittencourt (2011), Lima (2020) e outros autores. O ideário punk, baseado em estratégias de contestação estético-políticas, pode assumir diversas formas em diversas sociedades. Como posto por Bivar (2001, p. 116), “o punk em sua autogestão já se estabeleceu em todo o planeta - e em cada lugar de acordo com o espírito local”. Não se pode, portanto, falar de uma cena punk britânica da mesma forma em que se fala de uma cena punk no nordeste brasileiro ou no sudeste asiático; as diversas facetas da globalização também surtem efeitos sobre um fenômeno que adquiriu proporções internacionais. Assim como nos estudos sobre juventudes, ao discorrer sociologicamente sobre o punk é pertinente fugir de essencialismos identitários - de forma que a cena que será analisada neste trabalho representa apenas uma fração dos estilos de vida punk existentes no planeta.

Contudo, ainda há um “espírito” punk que permanece comum às várias ramificações do movimento aqui mencionadas. Ao mesmo tempo em que, como salienta Guerra (2017), o punk é “traduzido” para outras realidades, alguns elementos considerados fundamentais para a constituição da identidade punk são preservados para serem posteriormente adaptados. A partir da utilização do estilo¹³ como uma prática de significação (HEBDIGE, 1979), que possibilita atribuir sentido ao cotidiano por meio da conjugação de uma estética, de uma música e de valores políticos comuns, o punk reitera a posição de seus adeptos como um Outro (HEBDIGE, 1979) marcado por continuidades e descontinuidades, às quais os seus adeptos aderem em termos de gosto e de identidade (como pode ser visto nos grupos *hardcore*, *straightedge*, *anarcopunks* etc.). Também é importante mencionar que, embora o punk tenha surgido como uma cultura juvenil, atualmente ele transcende essa categorização; indivíduos que já não são mais jovens ainda se identificam com os preceitos e a estética punk em diversos lugares, como visto por Bennett (2006) - de forma que, no decorrer deste texto de dissertação, me referirei ao punk enquanto uma cultura simultaneamente juvenil e urbana. Abaixo, explicarei como a dinâmica dos estilos de vida punk se inseriu no Brasil e foi interpretada pela literatura especializada.

¹³ Aqui entendido tanto em um sentido mais amplo, referente aos estilos de vida discutidos anteriormente, quanto ao estilo como recurso “espetacular” estudado por Abramo (1997).

1.4 A chegada do punk no Brasil e no Nordeste

Como posto acima, o punk ultrapassou as fronteiras dos países anglo-saxões e novos circuitos, cenas e interpretações desse estilo de vida se consolidaram em diversos países. O Brasil foi um deles: a partir da circulação de discos de bandas punk pelas cidades de São Paulo e Brasília, o movimento passou a contar com novos adeptos a partir de 1978. Assim como nos Estados Unidos e no Reino Unido, o punk brasileiro também foi catalisado por um sentimento massivo de descontentamento por parte dos jovens urbanos, que se encontravam sem perspectivas de empregabilidade ou estabilidade financeira. Jefferson e Hall (2003), ao estudar os “rituais de resistência” da Grã-Bretanha pós-guerra, evidenciam a potencialidade existente nos grupos de estilo juvenis em contestar padrões culturalmente estabelecidos na sociedade.

De forma similar apareceu o punk brasileiro, orientado unanimemente contra o “sistema” e nascido no auge do regime militar. Nesse sentido, Guerra e Menezes (2019, p. 490) apontam que, em Portugal e no Brasil, o punk foi fruto de um processo de sincretismo cultural, ou seja: “adaptou-se localmente consoante os recursos e as necessidades específicas, num processo de mistura entre características do punk global e elementos autóctones”. Nesse sentido, como aponta Camargos (2011, p. 133), “mais do que um rompimento com modelos rígidos, prontos e preestabelecidos, a adaptação contextual da cultura punk no Brasil é permeada pelo cotidiano das classes populares, refletindo inclusive o nível das relações de força entre os diferentes grupos sociais.”

De acordo com o escritor e dramaturgo Antonio Bivar (2001), que se associou ao punk paulistano e foi um dos responsáveis por retratar o *zeitgeist* da época no livro *O que é punk*, o movimento punk brasileiro teve início logo após a explosão do punk inglês para o resto do mundo. Logo após o movimento perder certo destaque na imprensa mundial, começaram a surgir diversas bandas nos subúrbios de São Paulo e do ABC Paulista entre 1978 e 1982, como Restos de Nada, Condutores de Cadáver, AI-5, Inocentes, Olho Seco, Cólera, Lixomania e Ratos de Porão, assim como “gangues” suburbanas relacionadas ao estilo de vida punk (BIVAR, 2001).

Ainda de acordo com Bivar (2001), a média de idade dos punks de São Paulo era de 18 anos, e a maioria desses jovens trabalhava “em bancos, escritórios, lojas, indústrias, etc.

São *office boys*, auxiliares de escritório, comerciários, balconistas, recepcionistas (as garotas), operários, feirantes, proletários” (BIVAR, 2001, p. 97). Assim como o punk britânico e norte-americano, havia um grau de politização nas adaptações brasileiras do movimento. De acordo com Bivar (2001),

Se for perguntado aos punks qual é a mensagem do movimento, eles responderão com palavras de manifesto que: “o punk surgiu numa época de crise e desemprego, e com tal força, que logo espalhou-se pelo mundo. E que cada um, a sua realidade, adotou o protesto punk, externalização de um sentimento de descontentamento que já existia atravessado na garganta de uma certa ala jovem, das classes menos privilegiadas do mundo. (BIVAR, 2001, p. 96)

Além de questões como a crise econômica e o desemprego, o contexto repressivo da ditadura militar durante o final dos anos 1970 e o início da década de 1980 foi representado nas produções de diversos grupos punks do período. Ivone Gallo (2010) constata que “as correntes mais críticas chocaram-se de frente com a ditadura, o que lhes valeu perseguições policiais e censura a interromper um fluxo natural de suas produções, além, é claro, da criminalização pela imprensa e pela mídia.” (GALLO, 2010, p. 289).

O punk brasileiro foi retratado pela literatura socioantropológica a partir de Janice Caiafa (1985), no livro *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub* e, alguns anos depois, por Helena Abramo (1997), no livro *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. As duas autoras buscaram investigar como esses grupos juvenis se inserem nas cidades (no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente) orientados por uma conduta, uma estética e um sistema de valores específicos compartilhados pelos que se autointitulam punks. Segundo Abramo (1997, p. 93, grifos da autora), “esses jovens encontraram, no ideário *punk*, uma maneira de *atuar*, algo em torno do qual estruturar uma diversão genuína, intensa, que fornecesse ao mesmo tempo uma identidade singular e uma forma de expressar a insatisfação”.

Cabe mencionar a importância do festival *O começo do fim do mundo*, realizado em São Paulo, no Sesc Pompeia, nos dias onze e doze de novembro de 1982 (Figura 2). O evento foi idealizado por Bivar e representou um marco na cultura punk brasileira ao evidenciar a intensidade das mobilizações entre os jovens que se dirigiam ao festival para expor fanzines, discos, filmes e shows em torno do estilo de vida punk, contando com aproximadamente vinte bandas e três mil visitantes. Após a apresentação de algumas bandas, o festival foi interrompido pela polícia militar e seus participantes dispersos. Essa

intervenção policial, segundo Minhoni (2017), contribuiu para uma marginalização do punk, na medida que culminou em diversas matérias veiculadas por meios de comunicação que atribuíram um caráter agressivo aos jovens punks - mesmo que tais tipos de intervenção policial não fossem algo exclusivo desse contexto, como afirma o autor.

Figura 2 - Festival O Começo do Fim do Mundo



Fonte: Blog Universo Retrô. Disponível em:
<https://universoretro.com.br/em-comemoracao-aos-30-anos-do-primeiro-festival-punk-do-brasil-sesc-lanca-dvd-fim-do-mundo-enfim/>

Já no início dos anos 1980, então, o punk brasileiro se consolidava; não obstante, para além das regiões Sudeste, Centro-Oeste e Sul, o Norte e o Nordeste também contavam com suas próprias cenas em ebulição. Cidades como Belém (OLIVEIRA, 2021), Maceió, Fortaleza, Natal, João Pessoa, (BITTENCOURT; ROCHA JÚNIOR, 2018), Recife (MIRANDA; HALLEY, 2020), Salvador (FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019), São Luís, Teresina (COSTA, 2019) e Aracaju já possuíam seus próprios circuitos punks, embora não contassem com a visibilidade e representação midiáticas adquiridas por cidades como Brasília ou São Paulo. Segundo Bittencourt e Rocha Júnior (2018),

Como grande parte das produções sociológicas, antropológicas e de cunho jornalístico se concentram na região sudeste, sejam em formato de livro ou de registros audiovisuais, temos a fabricação de um “mito originário” do punk brasileiro, que é contado principalmente a partir de atores sociais que

viveram e vivem nessas cidades, especialmente na cidade São Paulo. (BITTENCOURT; ROCHA JÚNIOR, 2018, p. 239)

Particularmente no que diz respeito aos níveis de representação do punk nordestino, os autores apontam que “um elemento que certamente colaborou para a invisibilização da cultura *punk* no nordeste foi a visão estereotipada que por muito tempo recaiu sobre a região, a de um território pobre, árido, atrasado e fortemente marcado por características rurais” (BITTENCOURT; ROCHA JÚNIOR, 2018, p. 240). O que demonstra que, mesmo em um movimento baseado na quebra de padrões hegemônicos, o binarismo Norte/Sul (BITTENCOURT; ROCHA JÚNIOR, 2018) se repete a partir da influência das dimensões urbanas e industriais, assim como dos meios de comunicação.

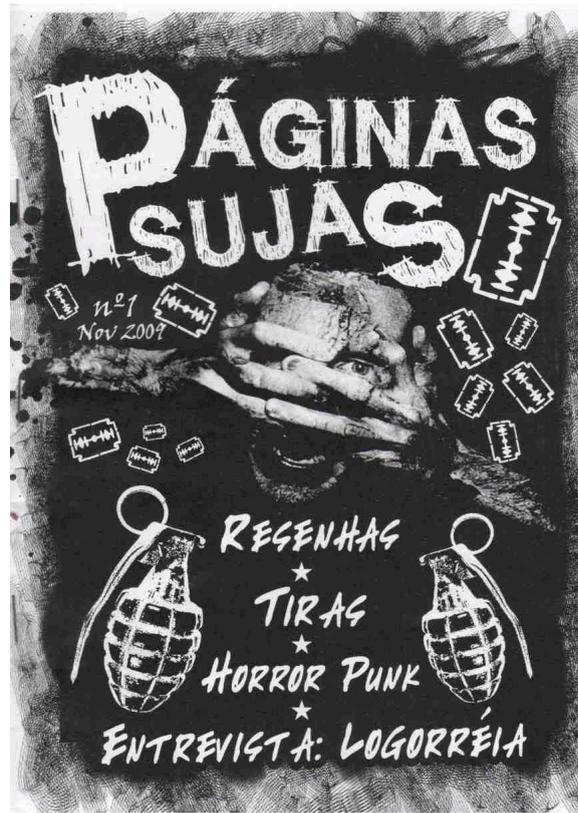
No estado de Sergipe, no qual o meu objeto de pesquisa se insere, as primeiras manifestações de cenas associadas ao punk datam do início dos anos 1980, de acordo com Ribeiro (2010). A título de contextualização, Sergipe é um estado localizado no Nordeste brasileiro, entre os estados da Bahia e de Alagoas, e é o menor estado do país. A cidade mais populosa do estado é a sua capital, Aracaju, que atualmente conta com cerca de 672 mil habitantes. Devido à sua maior densidade populacional e ao maior fluxo econômico nesse contexto, a maior parte das produções e eventos culturais em Sergipe se concentram na capital. Há alguns eventos realizados em outras partes do estado que também contam com a participação de bandas punk, como o Festival de Artes de São Cristóvão e o Festival Rock Sertão, no município de Nossa Senhora da Glória.

O punk sergipano foi retratado pela literatura especializada na maioria das vezes com um recorte voltado a Aracaju, mas é possível identificar diversas produções no âmbito do *underground*¹⁴ em outros municípios do estado no decorrer dos anos, como nas cidades de Lagarto (localizada a 75km da capital, com 106 mil habitantes), Nossa Senhora da Glória (a 126km da capital, com 37 mil habitantes), Carira (a 112km da capital, com 22 mil habitantes), Propriá (localizada a 98km da capital, com 29 mil habitantes), Salgado (a 54km da capital, com 19 mil habitantes), São Cristóvão (situada na região metropolitana de Aracaju, com 87 mil habitantes), Estância (a 66km de Aracaju, com 69 mil habitantes) e Itabaiana (a 54km da capital, com 96 mil habitantes) - neste município em específico, a movimentação local ocorria em locais como o bar Casagrande e a Associação Atlética

¹⁴ Este termo será explicado adiante.

(Entrevista com Adelman Barbosa, 50 anos, 2022). Abaixo, trago uma imagem da capa do fanzine Páginas Sujas (Figura 3), produzido no município de São Cristóvão em 2009:

Figura 3 - Fanzine Páginas Sujas



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<https://escarronapalm.blogspot.com/2018/01/fanzines-sergipanos.html>

Com base nas discussões trazidas para este tópico, pode-se ver que o punk chegou na maior parte dos estados brasileiros - assumindo, em cada um desses contextos, adaptações e formatos específicos - e, no caso de Sergipe, foram formadas cenas em diversos municípios. Entretanto, embora tenham suas próprias formas de vida cultural, esses eventos ainda gravitam em torno de Aracaju (de onde vem a maior parte do seu público-alvo), por ser o centro econômico, cultural e político de todo estado. A seguir, tratarei da cena que em virtude de diversos aspectos - maior população, maior fluxo de materiais oriundos de outras partes do país e também de outros países - se tornou a maior cena punk do estado de Sergipe: a cena de Aracaju.

CAPÍTULO II - O PUNK EM ARACAJU

Este capítulo objetiva apresentar a cena punk de Aracaju, suas dinâmicas internas e algumas práticas de seus membros que têm como intuito propagar as ideias e as perspectivas artístico-políticas do punk. Em um primeiro momento, tratarei do processo de formação da cena e como esta se consolidou entre diversos públicos no decorrer de quatro décadas, bem como demonstrarei as categorias de análise que utilizo para compreender o movimento enquanto uma cena/circuito que se insere em determinado contexto urbano.

Em seguida, realizarei um debate sobre como se dá a construção da identidade punk na cidade de Aracaju, a partir da análise de relatos dos interlocutores entrevistados de acordo com a literatura utilizada para pensar as identidades e os processos identitários no âmbito dos Estudos Culturais. Logo após, discutirei a minha inserção no campo enquanto pesquisadora e o processo de autorreflexão que essa inserção me proporcionou. Tratarei, também, de algumas questões éticas suscitadas no trabalho de campo, e quais recursos teórico-metodológicos foram utilizados por mim para contorná-las.

Por último, apresentarei algumas das pautas políticas que possuem maior destaque entre os membros da cena punk de Aracaju, e como essas pautas refletem um projeto político estabelecido pelo movimento que encontra ecos através das suas formas de se mobilizar e de ocupar o espaço público.

2.1 O processo de formação da cena punk de Aracaju

Após contextualizar os estudos sobre o punk no Brasil e no Norte global, neste capítulo trago algumas discussões sobre dimensões do punk enquanto estilo de vida e movimento artístico-político na cidade de Aracaju. Contudo, antes de descrever propriamente o processo de consolidação da cena punk aracajuana, é importante esclarecer o que entendo conceitualmente por cena. Compreendo como cena punk as práticas artísticas e políticas que se afirmam pertencentes ao universo da cultura punk, interagindo com elementos como os dos segmentos *hardcore-punk*, *anarcopunk*, *straightedge* e Riot Grrrl, e partindo do princípio de que tais práticas e visões de mundo se interseccionam em momentos como shows, eventos, e partilham de preceitos comuns derivados do *ethos* punk pós-1977.

Optei por utilizar o termo “cena” por ser uma categoria utilizada também pelos indivíduos associados às diversas movimentações realizadas em Aracaju em torno do estilo de vida punk. Alguns autores do campo da comunicação social e das ciências sociais já conduziram algumas discussões sobre o termo, entendendo cena como uma categoria analítica que permite examinar a “interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 6).

De acordo com Freire Filho e Fernandes (2005),

Componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de cena musical foi apropriada – de forma mais sistemática e teoricamente refinada – por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia. (FREIRE FILHO; FERNANDES, p. 4)

Além da categoria proposta acima, o conceito de circuitos urbanos, elaborado por José Guilherme Magnani (2005), também é um aporte interessante para compreender esse contexto: segundo o autor, um circuito seria um “uso dos espaços e equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos” (MAGNANI, 2005, p. 179). Dessa maneira, pode-se identificar um circuito punk aracajuano que orbita em torno de práticas artísticas e formas de

ocupar o espaço público específicas; um circuito que ora pode ser associado aos espaços privados, ora públicos - como os encontros em praças e ruas, as festas organizadas no espaço público, nas residências e também em ambientes virtuais (como discutirei adiante).

Tendo esclarecido essa questão, é possível identificar algumas referências ao movimento punk aracajuano em pesquisas que originaram as dissertações de mestrado de Silva (2011), sobre os grupos *underground* da cidade, Fusaro (2018), sobre juventudes e ocupações culturais; no livro de Ribeiro (2010) sobre o que denominou de CRUA e no trabalho de conclusão de curso de Pinheiro (2016) sobre a cena de rock *underground* em Aracaju. Em todos os trabalhos mencionados, os autores consideram o punk um estilo de vida orientado principalmente a partir de expressões artísticas como a música e as artes visuais. Como posto por Silva (2011), em seu estudo sobre os grupos que ocupavam as escadarias da Catedral Metropolitana de Aracaju no período da noite,

Muitos dos membros atuais do grupo “Galera da Catedral”, fizeram parte desses outros agrupamentos de jovens que tinham (ou têm) a música como definidora de uma estética e uma ética grupal. Entre esses, os punks e os headbangers são exemplos de grupos em conflito por visibilidade e legitimação na então nascente cena underground da cidade (SILVA, 2011, p. 41).

Dessa maneira, a cena punk da cidade de Aracaju pode ser identificada como uma cena musical *underground*¹⁵ que se opõe ao *mainstream* artístico local e se insere dentro do que Ribeiro (2010) conceitua por Cena de Rock Underground de Aracaju, ou CRUA. Segundo o autor, os dois termos citados sustentam entre si uma relação de oposição:

Aplicado às artes, *mainstream*, ou *establishment*, seria aquele “grupo de indivíduos com poder e influência em determinada organização ou campo de atividade” (Houaiss 2001), geralmente associado às grandes redes midiáticas e corporações. Assim entendido, ‘*underground*’ será aquele movimento ou grupo que atua fora do *establishment*, refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais” (Houaiss 2001) (RIBEIRO, 2010, p. 75)

O circuito punk de Aracaju surgiu circunscrito a uma cena *underground* mais vasta, em contato com influências de gêneros como o rock alternativo e o *heavy metal*. Esse início se deu na primeira metade dos anos 1980: “por essa época, começavam a se formar bandas de garagem que tinham na precariedade de recursos e na vontade de criar e se comunicar suas

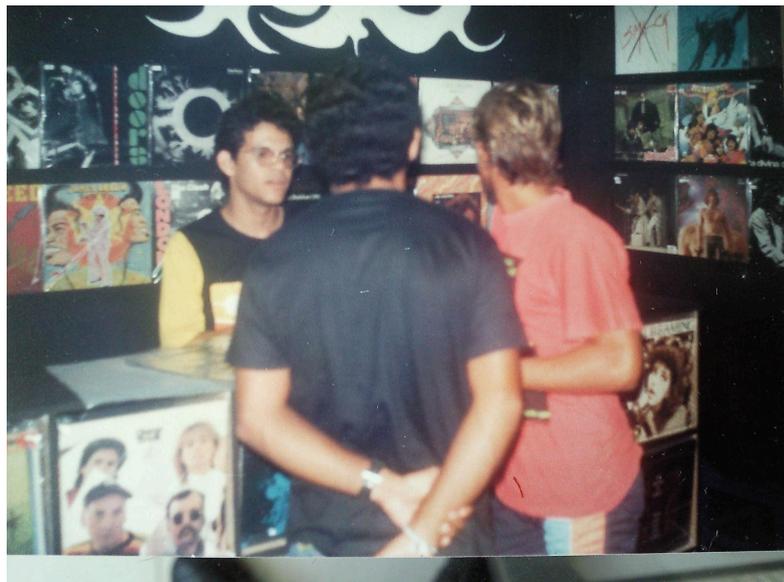
¹⁵ O termo *underground* surgiu na língua inglesa e significa, literalmente, “abaixo do chão”. Foi utilizado para classificar culturas urbanas e circuitos artísticos que se concentram em contextos específicos, com pouca ou nenhuma representação midiática, visto que se localizam à parte dos padrões estabelecidos por uma ótica do consumo midiático.

principais características.” (RIBEIRO, 2010, p. 360). Nessa mesma época surgiu a banda Sem Freio na Língua, cujo *frontman* era Silvio Campos, vocalista da atual banda Karne Krua - que teve seu início no final dos anos 1980 e conta com mais de 30 anos de atividades ininterruptas. Ambas as bandas já se associavam aos princípios punks, como posto por Silvio (58 anos) em entrevista concedida para o presente trabalho:

Quando foi em 1985, eu tive uma banda chamada Sem Freio na Língua, que fazia uma coisa que a gente chamava de punk'n'roll, era um rock'n'roll com uma tendência a protesto, que criticava o tédio da cidade, e tudo mais, naquele período. E daí depois nasce a Karne Krua [...] e aí a gente se vestiu de mais protesto, mais embasamento, e mergulhou nas questões anarquistas, do operariado, da luta do homem contra o homem, aquela coisa do patrão, a Karne Krua fala muito dessas questões de assalariado, de trabalhador, dessas lutas das classes. É um leque muito grande da parte política que a banda tem e até hoje a banda é presa a essa questão de música de protesto. (Entrevista com Silvio Campos, 58 anos, 2022)

Nessa época, a loja Distúrbios Sonoros (Figura 4), e, posteriormente, a loja Lokaos, dirigida por Silvio Campos, funcionavam como pontos de encontro de punks e membros da cena *underground* local, assim como pontos de acesso a materiais que não eram facilmente encontrados em outras lojas da cidade, como determinados discos independentes. Ribeiro (2010, p. 81) nota que “ser roqueiro, principalmente punk, naquela época, era algo muito subversivo. Havia ocasiões de a polícia seguir a banda pela rua, ou os ‘rockers’, só por causa das roupas que usavam.”

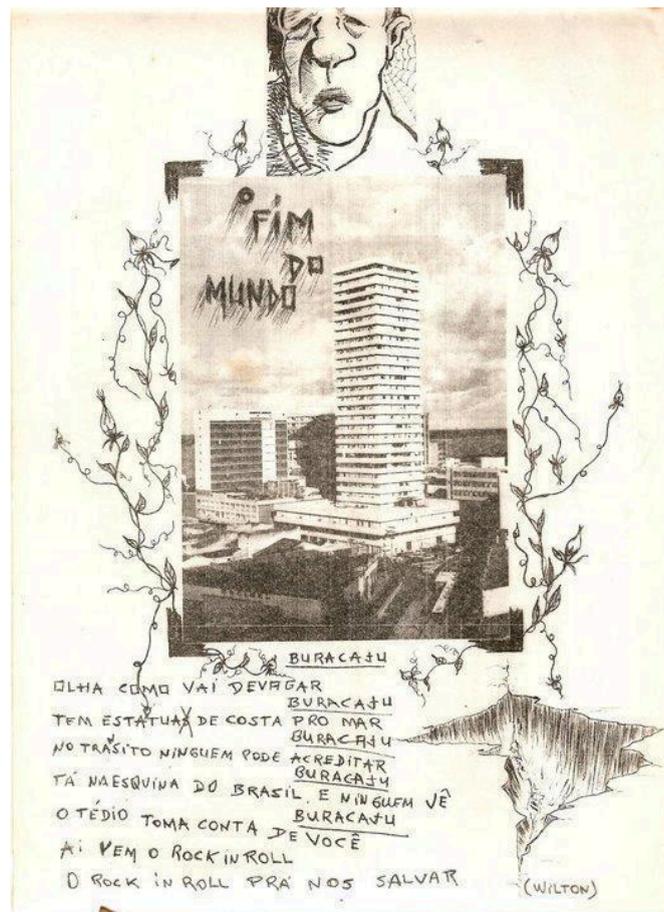
Figura 4 - Loja Distúrbios Sonoros



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

Ao final dos anos 1980, diversos fanzines foram criados no âmbito do *underground* aracajuano, como os fanzines Escarro Napalm (que hoje assumiu o formato de um blog responsável por preservar a memória do rock sergipano), Boca Quente, Cabrunco, Centauro sem Cabeça, Seduções Ecológicas, Clube do Ódio e também fanzines que se classificavam como punks, como os fanzines Buracaju, produzido por Silvio (Figura 5). Nesse período, começaram a ser realizados festivais de música que contavam com diversas bandas punks, como o 1º Festcore de Aracaju (Figura 6) e alguns eventos independentes realizados em praças, que assumiam o nome de Clandestinos (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022).

Figura 5 - Fanzine Buracaju



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

Figura 6 - Flyer do 1º Festcore de Aracaju



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:

<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

A partir dos anos 1990, novos atores e novos eventos começaram a se integrar à cena. Alguns deles foram as bandas Cleptomania (Figura 7), Sublevação (Figura 8), Lecktospinoise, Revolta Suburbana, AIDS, Retirantes, Gangrena Social, Logorréia, Olho por Olho, Lipofrenia, Refugio e outras. Alguns grupos já inseridos no circuito punk local, como a Carne Krua, seguiam ganhando visibilidade a partir da produção de eventos *underground* e da

produção de músicas, *demos*¹⁶ e EPs, como é possível ver a partir da Figura 9, uma fotografia feita de um show da banda realizado no Parque da Sementeira cercado de uma roda punk¹⁷.

Figura 7 - Formação da banda Cleptomania



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

¹⁶ *Demo*, ou *demo tape*, é um termo abreviado do inglês *demonstration*, que consiste em uma música (ou músicas) submetidos a um público de circulação limitada ou a uma gravadora em potencial ao invés de ser oficialmente lançado.

¹⁷ Uma “roda punk”, também conhecida como *mosh* ou *mosh-pit*, é uma prática comum a shows de punk e *hardcore*, que consiste em “uma dança descompassada, onde os corpos se chocam uns contra os outros” (BITTENCOURT, 2008, p. 2).

Figura 8 - Show da banda Sublevação na década de 1990



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

Figura 9 - Show da banda Karne Krua na década de 1990



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

É importante mencionar que a maioria das bandas citadas acima possuíam uma forte influência do *hardcore*, tanto esteticamente (ao pensar os padrões agressivos e acelerados das suas músicas) quanto no que diz respeito ao comprometimento político de algumas dessas bandas com certas causas, como pautas envolvendo direitos trabalhistas (GALVÃO, no prelo)¹⁸ e o anarquismo como orientação política¹⁹.

Alguns dos pontos de encontro para a organização de shows e eventos da cena na década de 1990 eram a Praça Tobias Barreto e o Clube Cotinguiba (localizados no bairro São José), a Praça Camerino (localizada no Centro), e a loja Lokaos. Outros pontos da cidade também recebiam atrações produzidas por punks locais, como o conjunto Santos Dumont, a praça Monteiro Lobato do conjunto Inácio Barbosa e a praça do bairro Siqueira Campos, onde aconteceu o evento II Clandestino.

¹⁸ O prelo citado acima se refere ao artigo “*É escravizado o sangue operário*”: uma análise das representações das relações de trabalho no movimento punk a partir da banda Karne Krua, aceito para publicação na Revista COSMOS.

¹⁹ A questão da politização do movimento punk de Aracaju será discutida de forma mais aprofundada em momento posterior do capítulo.

Os anos 2000 também contaram com uma efervescente produção de bandas, discos e eventos na cena punk aracajuana. Nesse período foram formadas bandas como The Renegades of Punk, Rever, Triste Fim de Rosilene, Iconoclastia, Demonkrätzie e VHC, e seus shows eram realizados em locais como Cultart, Mahalo, ATPN, e também em outras praças e locais da cidade quando eram realizadas edições do evento Clandestino (sobre o qual irei me aprofundar no Capítulo II).

A partir dos anos 2010, novos atores passaram a compor a cena e organizar discos, EPs, eventos públicos e festivais, como os coletivos Estaca e Macacore e as bandas Ideal HC, Zeitgeist, No Regrets, ao mesmo tempo em que bandas já consolidadas (como Karne Krua e The Renegades of Punk) seguiram com suas produções. Nesse período, novas pautas entraram em voga - como o antiespecismo, protagonizado pelo movimento *straightedge*, e o feminismo - e emergiram novas modalidades de produção artística através de recursos digitais, como tratarei no Capítulo III a partir de uma discussão em torno de questões de gênero, geração e espacialidade. Abaixo, trago o panfleto do evento Ativa Cena (Figura 10), vinculado ao festival Rock-SE e produzido por algumas bandas dos circuitos punk e *underground* aracajuanos em 2013:

Figura 10 - Flyer do evento Ativa Cena



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Atualmente, a cena punk de Aracaju conta com algumas das bandas formadas nas décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010 em atividade. A mais longeva delas segue sendo a banda Carne Krua, que se tornou uma peça fundamental para a consolidação da cena na cidade, produzindo eventos e comparecendo a shows em locais como Taberna Rock Bar (Figura 11) e a loja Freedom, também dirigida por Silvio (sobre estes locais em específico, me aprofundarei no capítulo seguinte). Também há a produção de fanzines como o I Wanna Be Yr Grrl Zine (que será apresentado adiante) e de eventos a partir do Coletivo Estaca Produções (Figura 12) e do Movimento Macacore.

Figura 11 - Show da banda Karne Krua no Taberna Rock Bar em 2022



Fonte: Foto da autora, 2022.

Figura 12 - Flyer de evento produzido pelo coletivo Estaca em 2022



Fonte: Instagram. Disponível em: <http://instagram.com/estaca>

Entretanto, segundo membros da cena entrevistados para o presente trabalho (Daniela Rodrigues, 40 anos; Sílvio Campos, 58 anos; Luiz Eduardo Costa, 33 anos), o punk aracajuano não conta com o destaque que possuía entre os anos 1990 e 2000, apesar de ainda contar com alguns eventos promovidos pela cena. Essa perda de destaque, segundo os interlocutores, se dá por uma série de motivos: a influência da pandemia de Covid-19, uma possível fragmentação da cena e uma perda de interesse geracional pelo punk enquanto ética e estética:

Assim, nesses dois últimos anos, acho que muito por conta da pandemia, e por ser um movimento de rua, e a gente ter passado dois anos sem transitar na rua de forma segura [...], o punk meio que ficou quieto. Pelo menos todas as minhas bandas de punk pararam. As minhas outras bandas até que continuaram produzindo durante, compondo e tal, mas as minhas bandas de punk e as bandas de punk que eu conheço não tiveram atividade nenhuma durante esses dois anos. E eu acho que isso ainda tá reverberando hoje, no dia a dia das bandas e das pessoas que ouvem e vão pra show, e acabam, enfim, vivendo essa coisa da rua, do punk. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

Hoje a gente não tem uma cena organizada do punk em Aracaju como a gente teve lá nos anos 1990, com coletivos, com discussão, não tem. Eu entendo porque até teve uma época em que eu me vi como banda somente eu, a Karne Krua. Bandas nasceram, morreram e ficou muito fragmentado. (Entrevista com Sílvio Campos, 58 anos 2022)

Eu acho que tá um pouco morno, sabe? Tá um pouco parado, assim, eu acho que - de novo, isso sou eu viajando - também tem a ver de novo com a coisa geracional, eu acho que as novas gerações também não se interessam tanto por esse tipo de estética e sonoridade, eu acho que hoje o que fala com a galera mais jovem são outras coisas, tipo o hip hop, trap, outras coisas... [...] E eu acho que são coisas que conversam muito bem, que tem muita coisa a ver, o punk com o hip hop em geral, e tal. Mas eu acho que é porque enfim, mudaram os tempos, mudaram as tendências, e tudo, e com as pessoas mais jovens outro tipo de nicho, de estética, de música fala mais com elas, não sei. Eu não vejo muita renovação [no punk]. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Entretanto, alguns interlocutores apontam que esse processo de “estagnação” da cena não possui, necessariamente, um caráter definitivo, pois novos atores e percursos aos poucos podem surgir nesse contexto. De acordo com um dos entrevistados, é comum que as juventudes se associem ao punk com o passar dos anos, trazendo influências de novos contextos:

por ser um público muito cíclico e por ter passado dois anos sem ter show, acaba ficando um pouco estagnado, sabe? Então tem menos gente indo pra show e eu acho que vai demorar um tempinho até chegar a molecada. Porque a molecada sempre chega. E eu acho isso da hora, porque acabam vindo bandas novas, e essas bandas novas acabam trazendo um público novo que acaba conhecendo as bandas antigas. Porque enfim, velho, não vai ser o Spotify que vai mostrar os artistas de Sergipe, sabe, não vai ser o Youtube, não vai ser o Instagram que vai mostrar. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

Essa eventual inserção de novos grupos juvenis no punk me parece estar de acordo com os princípios do movimento, que ao agirem de forma orientada “contra o sistema” ainda possibilitam dar voz a diversas insatisfações envolvendo questões de gênero, raça e classe que atravessam gerações. Embora outras modalidades de expressão estética (como o *trap* e o hip hop) estejam ganhando protagonismo entre as juventudes contemporâneas, o punk em Aracaju permanece como um dos movimentos que aglutina determinados grupos urbanos e eventualmente alcança um público jovem. A seguir, irei analisar como se dá o processo de construção da identidade punk para os sujeitos que escolhem aderir a esse estilo de vida.

2.2 A construção da identidade punk em Aracaju

Após apresentar a cena punk de Aracaju conceitualmente e apontar algumas de suas características, cabe levantar algumas discussões sobre como se dá o processo de formação da identidade punk nesse contexto. As identidades e os processos identitários (MARCON; ENNES, 2014) têm adquirido uma crescente notoriedade em diversos campos da Sociologia, e, por conseguinte, nos estudos sobre juventudes, estilos de vida, culturas urbanas e juvenis. Visto que nessa fase da vida os sujeitos entram em contato com agentes externos a instituições como a escola e a família e passam a ser influenciados por novas práticas e visões de mundo, torna-se relevante investigar como essas novas perspectivas exercem impacto na subjetividade dos sujeitos aqui estudados.

A construção de uma rede de relações com os interlocutores da pesquisa (tanto jovens entre 27 e 33 anos quanto adultos de 40 a 58 anos) me possibilitou entrar em contato com uma série de histórias de vida intimamente ligadas à música punk/*hardcore*, bem como com as implicações éticas do punk nas vidas pessoais desses sujeitos. A construção da identidade punk, a partir dos relatos que recebi, começa, na maior parte das vezes, no período da adolescência. Abaixo trago os relatos de Luiz Eduardo, vocalista da banda Demonkrätzie, e de Larissa Oliveira, artista responsável pelo fanzine I Wanna Be Your Girl. No primeiro relato, o interlocutor apontou que

O posicionamento e o modo como eu via o mundo veio a ascender mais aos 16, 17, 18 anos. Esses três anos foram assim, mais pesados, né, porque separação de pai é um negócio meio doloroso, independente da forma que seja é chato, né? Então eu meio que criei uma família ali em torno do punk, do *straightedge* na época, e era um espírito de fraternidade e sororidade muito grande entre a gente, então os meus amigos que na época me acompanhavam, a gente acabava se envolvendo muito, então era meio que um coletivo, eu vivia mais com eles que com minha própria família, então era basicamente isso. (Entrevista com Luiz Eduardo Costa, 33 anos, 2022)

O segundo relato também mostra como o primeiro contato com o punk foi um processo marcante:

Sobre minha inserção no punk, foi assim: ainda morando em Itabaiana, nos meus 15 anos, eu assisti a um especial da TV Cultura chamado As Sete Eras do Rock e aquilo me revolucionou. [...] Houve essa identificação, e eu tava realmente nesse processo de busca por identificação, porque até então eu era

uma menina muito introvertida e eu não sabia como me expressar, eu me sentia muito quieta, na minha, e tal - e ainda mais por morar em Itabaiana, que é um lugar muito conservador, então qualquer coisa que você fizesse fora da curva você seria julgada, muito mais por eu ter sido criada em uma família muito católica, então os dogmas religiosos foram impostos a mim desde cedo. (Entrevista com Larissa Cardoso, 27 anos, 2021)

Segundo Woodward (2014, p. 8), as identidades “adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”. Dessa forma, em fases da vida descritas pelos interlocutores como conflituosas, a construção de um senso de pertencimento a uma coletividade que os valide poderia facilitar a travessia por fases da vida conturbadas. A autora pontua, também, que “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (WOODWARD, 2014, p. 20). Isso se torna ainda mais evidente quando o punk assume o formato de contracultura para os seus adeptos, como posto a partir dos relatos dos entrevistados Afonso e Daniela citados abaixo:

pra mim não é só música, não é só produção cultural: é uma contracultura. A gente tá descolado da cultura hegemônica, a gente faz outra coisa, a gente cria um outro ambiente, com outros valores, a gente tenta romper com várias coisas que a gente acha nocivas da sociedade, do “sistema” (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Até porque o punk não acaba sendo só um movimento musical, né? Acaba sendo uma coisa de contracultura, então tinha essa questão estética, de você ter o cabelo, usar uma roupa diferente, e as pessoas na rua apontavam o dedo pra você e falavam coisa, e até hoje isso acontece de certa forma. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

A noção de contracultura, além de estar presente no repertório dos entrevistados para o presente trabalho, também faz parte de diversas discussões no campo dos estudos sobre juventudes e mobilização política. De acordo com Foracchi, (2018, p. 18), a contracultura “corresponde a uma representação intelectual incipiente, sem estrutura definida, sem ideologia clara, a não ser a contida afirmação de uma anti-ideologia, mas que, como perspectiva, é pura criatividade”. Embora, em contraste com as formulações da autora, o punk assumira essa definição ao mesmo tempo em que apresenta um sistema ideológico concreto (como mostrarei no Capítulo III), é possível aproveitar suas discussões em torno do tema na medida em que “a concepção de contracultura é essencialmente política na medida em que os efeitos sociais da exacerbação da criatividade e da busca de novas formas de expressão repercutem sobre o sistema com modos de contestação” (FORACCHI, 2018, p. 18).

Durante as entrevistas, uma das perguntas que fiz aos entrevistados se referia ao que significa, para eles, ser punk. Recebi respostas que interagem com diversos fatores, como questões de gênero, raça e classe, mas um deles era comum a todos os interlocutores: a ideia de que o estilo de vida punk envolve uma postura de contestação ética, estética e política - ou, nas palavras de um dos entrevistados, “desobedecer”. Abaixo, trago alguns relatos que elucidam essa questão:

Cara, é ser do contra. É justamente tentar ter uma vivência, uma vida, uma relação com as outras pessoas, com o mundo, divergente, assim, sabe? Por isso que eu brinco que é ser do contra. Como a gente sempre fala, como eu falei aqui algumas vezes: a gente chama de subterrâneo, de esgoto, pra falar justamente de uma coisa que tá à margem, que tá separado, a gente faz parte, obviamente, da sociedade, a gente foi socializado assim, mas é justamente esse movimento de romper com isso, de achar outras formas de viver. Talvez até uma coisa romântica de buscar autenticidade nas coisas, de buscar relações, sejam de trabalho, de amizade, ou até de família, que sejam construídas em torno ou embasadas em outros valores, sabe? Não necessariamente o sucesso como a gente aprende a ter ou a almejar na sociedade, ou a se conformar, se resignar com as coisas, é justamente questionar, fazer as coisas diferente, ir por um outro caminho, o caminho mais torto. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Eu sou uma pessoa negra vivendo num mundo branco. E sou um homem vivendo num mundo onde não existe essa subjetividade de ser homem e ser negro, porque eu não sou nem visto como humano. E pra mim ser punk é dizer não. Dizer não pro que eu acho errado pro que eu acho errado e pro que me violenta. Pra mim ser punk é esse ato de desobedecer. E lidar com as consequências dessa desobediência. E desobedecer a si mesmo, também. Não só ao mundo, não só as outras pessoas, não só ao status quo, e as outras coisas, mas a si mesmo. A olhar pra si mesmo tipo assim: “eu não gosto disso em mim, então eu vou desobedecer a mim”, sabe? Acho que a coisa do punk tá muito ligada a isso pra mim, e é nisso que eu me identifico com o punk, isso que eu enxergo o punk, é por isso que eu gosto de punk e é por isso que eu me vejo como punk. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

Dessa forma, é possível perceber que há uma evidente conduta de oposição a estruturas desiguais de poder no punk, que se manifesta a partir de formas específicas de se posicionar frente a normas sociais pré-estabelecidas; o que se torna visível no relato do entrevistado Afonso, que frisa que “ser punk é dizer não”. No capítulo anterior, apresentei os preceitos gerais do punk como estruturados em torno de uma estética comum que aglutina grupos urbanos e juvenis. Contudo, em alguns locais, os sentidos da identidade punk ultrapassam o território da estética e da visualidade e são incorporados como uma forma de ser e estar no mundo, como pode-se ver no relato de Sílvio, vocalista da banda *Karne Krua*:

Pode ser que hoje eu não seja um cara visualmente punk, mas a minha ideia é muito punk e eu vou levar isso comigo, porque foi o punk que me tornou uma pessoa bem melhor, como agir, como entender as pessoas, até pra entender quando as pessoas me machucam, eu sou um cara que tento lidar com isso, perdoar, pensando sempre no próximo, assim, e tal, tenho vários exemplos disso e vivo, como eu disse antes, me desconstruindo diariamente para não cometer erros tais que já critiquei com música, com letras, com posturas em shows, em escritos que eu fiz, em letras que eu escrevi, entendeu? Isso é uma luta diária minha, me desconstruir e fazer uma revolução dentro de mim mesmo. (Entrevista com Sílvio Campos, 58 anos, 2022)

O sociólogo Andy Bennett (2006) observa que, devido às exigências da vida "adulta", como empregos estáveis e a dedicação à vida familiar, a visualidade “espetacular” própria do estilo punk pode passar a ser deixada de lado por alguns sujeitos. Partindo disso, ao contrário dos punks mais jovens, os mais velhos passam a afirmar que a identidade punk se torna algo subjetivo, mais uma maneira de ser permeada por um *ethos* do que uma manifestação estética.

Dessa forma, a identidade punk pode ser entendida como um conjunto de ideias relacionadas às visões de mundo punks construídas desde os primeiros segmentos do movimento nos anos 1970, que podem ou não sofrer alterações de acordo com a cena analisada.

2.3 Aproximações, distanciamentos e presença da pesquisadora em campo

Depois de me aprofundar teoricamente nos estudos sobre juventudes, estilos de vida e sobre as culturas punk, dei início ao trabalho de campo. A partir da realização de uma pesquisa exploratória *online*, entrevistas semi-estruturadas e conversas informais em campo, pude perceber uma série de dinâmicas internas que permeiam a cena hardcore-punk de Aracaju, que tratarei adiante. Além das experiências citadas, me deparei, também, com uma série de elementos relevantes que compõem a história da cena, como a existência de figuras tidas como referências para outros membros da cena e a descoberta de locais-chave para reuniões dos punks aracajuanos.

Neste tópico, trago algumas reflexões teórico-metodológicas que me surgiram ao estabelecer um contato preliminar com o campo e ao realizar uma observação direta. Meu trabalho se baseou, até o momento, em um aprofundamento teórico sobre o movimento punk, suas intersecções com as temáticas das juventudes e dos estilos de vida e também na

aproximação com alguns interlocutores, a fim de posteriormente elaborar uma descrição densa das dinâmicas sociais presentes na cena/circuito punk de Aracaju.

Durante essa etapa da pesquisa, busquei realizar uma observação direta em alguns ambientes frequentados pelos membros da cena. Foi necessário, além disso, estabelecer contatos com interlocutores que me possibilitassem entender tais dinâmicas. Esse contato se deu de duas maneiras: em um primeiro momento, estabeleci conversas com membros da cena que já eram amigos e conhecidos; em um segundo momento, o contato com esses indivíduos desencadeou o estabelecimento de uma rede de contatos mais vasta: membros já conhecidos da cena me indicavam outras pessoas, configurando a chamada técnica bola de neve. Gil (2021, p. 107) mostra que “nessa modalidade, o pesquisador utiliza os respondentes iniciais para identificar outras pessoas que poderão integrar a amostra”.

Considerando todos esses processos de aproximação, busquei, também, refletir sobre minha relação com o campo enquanto pesquisadora. Como minha presença era percebida nesses espaços? Que tipo de reflexões essa inserção poderia me proporcionar? A partir do estabelecimento de relações de proximidade com os interlocutores, em certos momentos a fronteira entre pesquisadora e pesquisados me pareceu difusa.

Perceber essa proximidade me fez refletir sobre como meu corpo se posiciona nesses contextos. A partir das discussões sobre corpo estabelecidas por Donna Haraway (1995) e pela “antropologia encarnada” conceituada por Mari Luz Esteban (2004), Albuquerque (2017) reflete sobre como pensar o próprio corpo em campo enquanto pesquisadora. Segundo a autora (2017, p. 314), “no entendimento da ‘antropologia encarnada’, o pesquisador não só observa o outro, mas também se observa o tempo todo durante o trabalho de campo.”. De maneira relativamente similar, minha inserção no campo enquanto jovem, mulher (em uma cena majoritariamente masculina) e amiga de alguns membros da cena engendrou um processo contínuo de autorreflexão. Certamente, a fronteira entre pesquisador e interlocutor pode ser estremecida em alguns momentos, mas não é completamente dissolvida; o que se torna visível quando retorno à posição de pesquisadora para propor reflexões em torno do meu objeto de pesquisa.

Bittencourt (2011), ao discorrer sobre o *anthropological blues*²⁰ definido por Roberto DaMatta (1981), aponta que tal sentimento de desconforto não é exclusivo de situações nas quais o pesquisador precisa se distanciar geograficamente de seu grupo social. O autor observa que, independentemente do contexto estudado, “o trabalho de campo promove alterações significativas na subjetividade do pesquisador, em virtude do contato com uma alteridade que confronta sob vários aspectos seus valores e visões de mundo.” (BITTENCOURT, 2011, p. 21). Dessa forma, compreendi os diversos questionamentos que me surgiram como efeitos da experiência em campo, considerando as posições ocupadas por mim e pelos membros da cena.

Além das discussões citadas acima, é pertinente discutir algumas questões de ordem ética que permearam minha experiência de pesquisa até o presente momento. Segundo Gil (2021), o rigor ético é uma característica essencial para qualquer tipo de pesquisa social que busque respaldo da comunidade científica. Com base nisso, reflito sobre minha presença em campo e minhas escolhas quanto à manipulação dos dados obtidos.

Meu processo de obtenção de dados, considerando as relações de amizade com membros da cena, se mostrou complexo. Afinal, em momentos em que nos reuníamos casualmente para conversar, sair à noite ou andar de *skate*, surgiam discussões relevantes em torno do punk, sua origem e sua relevância política. Era na informalidade (e talvez justamente por causa dela) que surgiam relatos sobre a cena e debates sobre o faça-você-mesmo e os “mitos originários” sobre o punk e sua cena em Aracaju.

Dessa maneira, a inserção no campo me gerou o seguinte questionamento: como aproveitar as informações obtidas em conversas casuais, que tanto poderiam acrescentar à minha pesquisa, mas ao mesmo tempo preservar a informalidade que regia as situações aqui trazidas? Minha escolha foi por assimilar de forma geral os dados que me eram fornecidos nesses momentos; não transcrever os diálogos na íntegra, visto que faziam parte de outro contexto de sociabilidade, mas utilizá-los como “guias” que me direcionaram ao pesquisar sobre as origens e o caráter político do punk, e também para a elaboração de futuras entrevistas.

²⁰ Segundo Bittencourt (2011, p. 20) o *anthropological blues* conceituado por DaMatta (1981) pode ser entendido enquanto uma “tristeza como condição fundante da pesquisa etnográfica, e que, de acordo com o antropólogo, resulta do estranhamento e da distância social que acomete o pesquisador nesse processo.”

Me encontrei, então, em uma posição singular - uma situação que me remeteu ao “desafio da proximidade” citado por Gilberto Velho (2003). Um desafio, que, por outro lado, também me gerou certa facilidade em estabelecer contatos e obter informações sobre as dinâmicas do hardcore-punk aracajuano. A proximidade era certa; entretanto, o distanciamento, tão discutido teoricamente, ainda não se fazia completamente ausente: por não me identificar integralmente enquanto punk, havia a possibilidade de enxergar parte dos princípios do movimento como elementos separados da minha visão de mundo - o que entra em consonância com a afirmação de Pereira (2010, p. 23), que observa que “por não ocupar um lugar definido, o etnógrafo, ou o antropólogo, pode transitar por diferentes lugares e tentar apreender diferentes interpretações do mundo social.” Acabei por praticar, também, o que Velho (2003, p. 18) entende como um “estranhamento crítico”, fenômeno possibilitado pelo simultâneo pertencimento e não-pertencimento do pesquisador, enquanto ser social, a determinados grupos.

Minha experiência diante da cena hardcore-punk aracajuana tem sido mediada, portanto, a partir de um distanciamento gerado por não ser punk, mas que conflui com as relações de amizade que já existem com alguns interlocutores; uma experiência de estranhar o familiar, mas ao mesmo tempo de familiarizar o estranho. Como posto por Bittencourt (2011, p. 35), “a proximidade geográfica e cultural nos força a lançarmos mão da estranheza como dispositivo metodológico. É preciso ‘estranhar o familiar’ para que a proximidade com nosso objeto não se torne um empecilho para o bom andamento da pesquisa.”

A seguir, tratarei de como, a partir da identificação com a cultura punk, os jovens adeptos desse estilo de vida compreendem a mobilização política como parte integral do “ser punk”, a partir de algumas dinâmicas de mobilização política identificadas através de entrevistas e postagens em redes sociais.

2.4 Modalidades de mobilização política da cena punk de Aracaju

Considerando que a cultura punk possui um conjunto de valores próprios - como o faça-você-mesmo e a oposição a certas estruturas desiguais de poder -, após a leitura da bibliografia especializada e do contato com o campo, pude perceber que a ação coletiva aparece subsequentemente ligada à integração dos sujeitos ao movimento punk; após entrar

em contato com o seu repertório estético os jovens chegam ao entendimento de que é necessário se articular politicamente para compor o movimento, para viver um estilo de vida que entre. Como frisado pelo interlocutor Luiz Eduardo: “cara, pra dentro do meio punk eu acho que [o ativismo político] é indissociável, saca? Então eu entendo que você pura e simplesmente consumir música e estética não vai te fazer uma pessoa punk, mais honesta, mais justa, enfim.” A interlocutora Larissa também apontou um caminho similar: “pra mim ativismo político, quando você tá na cena underground, é você se educar, e também passar essa mensagem sobre diversas causas sociais que são afetadas diretamente pelo sistema capitalista, e eu acho que você tem que abraçar todas as causas.” (Entrevista com Larissa Cardoso, 27 anos, 2021).

Dessa forma, além de uma construção identitária, pude perceber que em Aracaju o punk assumiu e segue a assumir um caráter frequentemente político. Essa politização, como visto por Ribeiro (2010) ao apontar a inclinação de algumas bandas locais à militância anarquista, pode ser identificada historicamente, desde os primeiros anos da cena. Atualmente, as pautas mais levantadas por seus membros ativos são o antiespecismo, o antifascismo, o feminismo²¹, e o anarquismo.

A mais antiga dessas pautas é o anarquismo. Parte do movimento punk desde a primeira onda do movimento no final dos anos 1970, é uma filosofia política que também faz parte da constituição do ideário político da cena de Aracaju. O anarquismo foi pensado a partir da segunda metade do século XIX por figuras contemporâneas do marxismo como um projeto político alternativo ao socialismo/comunismo. Alguns dos seus primeiros expoentes do foram Mikhail Bakunin, Pierre-Joseph Proudhon e Piotr Kropotkin. De forma resumida, seus fundamentos se baseiam na oposição a quaisquer estruturas desiguais de poder, como o capitalismo, o racismo e o patriarcado, e o seu horizonte é o estabelecimento de uma sociedade coletivista e autogestionada. Diversos segmentos do punk a nível global se denominam como *anarcopunks* (POMA; GRAVANTE, 2016; MARQUES, 2013; GOSLING, 2004), de forma a destacar o papel do anarquismo nas suas agendas políticas.

Em Aracaju, as primeiras intersecções entre o movimento punk e o anarquismo datam do final dos anos 1980 e do início dos nos 1990, a partir da formação de grupos de ação

²¹ Irei dedicar um tópico exclusivo a esta pauta no Capítulo III.

anarquistas. Sílvio, da banda Karne Krua, detalhou as ações desses grupos durante a entrevista:

Era eu e mais algumas pessoas, uns ligados a banda e outros não. Foi um período em que tinha muito movimento anarcopunk, e também por uma postura que a gente tinha que fazer música é muito legal, letras punks, e tal, e fazer algo a mais. A gente fazia panfletagem em dia de 7 de setembro contra a corrida armamentista, fazia no Dia da Terra, e várias datas importantes como a questão da bomba atômica, de Hiroshima e Nagasaki... a gente sempre fez manifesto dia primeiro de maio, sempre tinha manifesto. Até quando eu não fiz, tinha outras pessoas que faziam. Shows com atos, pra lembrar o primeiro de maio e tudo mais... e a gente se juntou, teve um período em que chegou a ser oito ou dez pessoas, fazíamos reuniões, tinha pauta de discussão sobre agrotóxicos, a gente tava sempre tentando estudar alguma coisa pra entender, pra não ficar uma coisa superficial, né? Tinham alguns encontros aqui, tinham vários coletivos, publicações de gente ligada ao punk, foi um período legal. (Entrevista com Sílvio Campos, 58 anos, 2022)

Além disso, a relevância do anarquismo como práxis punk permaneceu com o passar das décadas, como é possível constatar a partir do relato do interlocutor Afonso, que teve sua inserção na cena a partir dos anos 2000, citado abaixo:

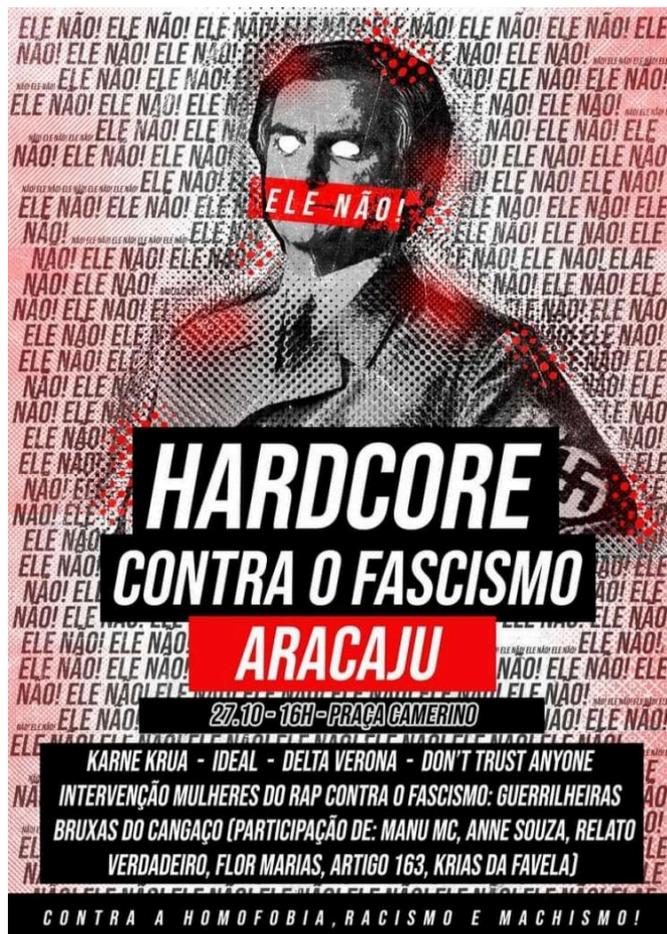
Eu sou anarquista e participei de um grupo anarquista por um tempo, enquanto ele existiu. [...] Primeiramente a gente conversava sobre e tinha uma pauta bem propagandista, de falar o que é anarquismo e ter roda de conversa sobre. Acho que a maioria das coisas que a gente fez foi isso. Na verdade o coletivo acabou nascendo e surgindo muito por conta disso, de pessoas que a gente conhecia que vinham perguntar o que era anarquismo, e não entendiam direito o que era, e por conta disso a gente se juntou [...] pra ter umas rodas de conversa, de falar sobre e de conversar com essas pessoas que tinham interesse em saber o que era, e basicamente foi isso, assim. As ações que a gente teve foram de propaganda do anarquismo, além de participar de atos de rua que aconteceram na época. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

A aproximação com as causas trabalhistas²² também foi e é uma constante na cena punk de Aracaju, como já visto acima no relato de Sílvio. Até 2019, a banda Ideal HC realizava shows públicos anualmente no dia primeiro de maio, na Praça da Bandeira (localizada no Centro da cidade). Afonso, que faz parte da banda, descreveu o processo de organização dos shows: “a gente chegava lá mais cedo, pra limpar o lugar, pra limpar tenda, pra montar som, pra ligar tudo, convidar pessoas, ambulantes que fossem vender alguma coisa lá, também, isso acabava agregando outras pessoas, e sempre foi assim.” (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022).

²² Essa dimensão será posteriormente explorada, através de um olhar sobre a arte, no Capítulo IV.

Cabe mencionar, também, a relevância do antifascismo para a cena punk de Aracaju. Assim como o anarquismo, o antifascismo também conta com uma trajetória ideológica longa dentro da cultura punk, sendo um tema constantemente retratado em produções artísticas e manifestações e ocupações políticas, como já citado acima a partir da música *Nazi Punks Fuck Off*, do grupo Dead Kennedys. Ao entrar em contato com os membros da cena punk de Aracaju, percebi que tal pauta era considerada uma luta imprescindível para todos os entrevistados. Além disso, foi o tema principal do evento Hardcore Contra o Fascismo (Figura 13), realizado em 2018 por uma série de bandas de *hardcore* e hip hop no centro de Aracaju nas vésperas das eleições presidenciais, como forma de manifestação política contra a ascensão do então candidato Jair Bolsonaro. O evento, além de atrações musicais, também contou com aulas públicas sobre anarquismo e autogestão e sobre os ataques à educação pública vividos naquele momento.

Figura 13 - Flyer do evento Hardcore Contra o Fascismo



Fonte: arquivo pessoal da autora.

A partir do início dos anos 2000, o antiespecismo também se tornou uma pauta debatida e veiculada no âmbito da cena punk de Aracaju. Foi e continua sendo protagonizado por figuras ligadas ao movimento *straightedge*, um segmento do punk idealizado por dois jovens de Washington, D.C., que buscou problematizar o consumo de drogas dentro do movimento. De acordo com Bittencourt (2017),

a palavra Straightedge na língua portuguesa significa “esquadro”, o instrumento usado para medir ângulos e tirar linhas perpendiculares. Essa designação, segundo seus idealizadores, foi escolhida a partir de uma comparação com a “postura retilínea” adotada pelos jovens e a conformidade dos ângulos retos presente nesse mesmo objeto. (BITTENCOURT, 2017, p. 54)

Bittencourt (2017) frisa que o movimento *straightedge* adquiriu, assim como o movimento punk como um todo, distintas adaptações a depender do contexto social, econômico e geográfico em que esteja inserido. Em Aracaju, assim como em alguns lugares do Brasil (BITTENCOURT, 2011) o *straightedge* esteve fortemente associado às pautas do antiespecismo e do veganismo. O antiespecismo é um movimento político que visa alcançar a igualdade interespecies, e seus principais mecanismos de ação são o vegetarianismo e o veganismo - que consistem em não consumir, através da vestimenta e da alimentação, produtos de origem animal. Nesse sentido, práticas como o veganismo também se tornam estilos de vida para os seus adeptos, na medida em que constituem visões de mundo específicas sobre as relações humano-não humano e exercem uma influência direta nos corpos dos sujeitos adeptos.

Em entrevista concedida ao presente trabalho, a interlocutora Daniela - que participou das bandas Triste Fim de Rosilene, Lily Junkie, Rever e atualmente é guitarrista e vocalista da banda The Renegades of Punk há cerca de quinze anos -, relatou como o movimento *straightedge* e as pautas antiespecistas estiveram presentes na sua formação enquanto punk e socióloga:

Quando eu entrei nesse submundo mais underground do punk rock, fui conhecendo essas temáticas, do vegetarianismo, veganismo, *straightedge* foram fazendo muito sentido pra mim, foram coisas que eu fui me alinhando, e aí, rapidamente, também, eu me identifiquei com isso. Comecei a me identificar como vegan, como *straightedge*, foi bem na época dessa banda pós-Lily Junkie, do Triste Fim de Rosilene, que foi a época em que eu entrei em Sociologia, eu tava tipo, com sangue no olho, achando que ia mudar o

Dessa forma, o antiespecismo/veganismo se insere como mais uma das modalidades de mobilização política da cena punk de Aracaju, ao lado de temas como o antifascismo e o anarquismo. Neste capítulo, busquei apresentar a cena/circuito punk da capital sergipana e conduzir algumas discussões a partir do processo de consolidação da cena, da construção da identidade punk na cidade, e, por fim, as principais pautas políticas que regem a cena. Adiante, discutirei sobre o papel das mulheres e do ativismo feminista na cena, bem como de questões intergeracionais que atravessam esse contexto.

CAPÍTULO III - GÊNERO, GERAÇÃO E ESPACIALIDADE EM UM CONTEXTO PUNK

Neste capítulo, abordarei a influência de variáveis como gênero, geração e a influência do espaço público na constituição das modalidades de expressão da cena punk de Aracaju. Para a discussão sobre gerações, utilizarei os conceitos de continuidades e descontinuidades intergeracionais oferecido pela corrente geracional dos estudos sobre juventudes. Conduzirei discussões, no primeiro e segundo tópicos, sobre como tais continuidades e descontinuidades podem ser identificadas a partir dos relatos dos membros da cena e de algumas de suas produções artísticas, bem como discutirei o que esses elementos comunicam sobre antigas e novas dinâmicas da cena.

Em seguida, falarei sobre a situação das mulheres e a influência do ativismo feminista na constituição da cena punk. Apresentarei o processo de inserção das mulheres na cena e alguns percalços enfrentados por elas a partir de relatos fornecidos por interlocutoras. Meu argumento principal nesse sentido se trata de como essa inserção feminina esteve vinculada a novos ativismos feministas contemporâneos que exerceram influência no punk a nível global e local.

No último tópico, falarei sobre as múltiplas relações entre a cena punk de Aracaju e os espaços públicos da cidade e da internet. Buscarei evidenciar como há uma íntima relação entre o estilo de vida punk e o ato de ocupar a cidade, seja através do “estar na rua” quanto por mobilizações políticas e culturais, assim como mostrarei como em alguns momentos esses movimentos se transferem para espaços virtuais como estratégia de difusão do ideário punk e das suas produções artísticas.

3.1. As continuidades intergeracionais a partir das visões de mundo punks

Neste capítulo, buscarei mobilizar algumas questões em torno das relações intergeracionais vivenciadas na cena punk em Aracaju a partir das contribuições das teorias sobre juventudes e gerações para esta temática. Segundo Machado Pais (2003), há a divisão entre a corrente classista e a corrente geracional dos estudos sobre juventudes. A primeira corrente entende as produções simbólicas juvenis como estratégias de contestação frente a mecanismos de dominação de classe, como estudado pelos teóricos do CCCS. A segunda corrente entende o conceito de geração como uma categoria fundamental para a compreensão do papel da juventude na sociedade, e que as mudanças sociais ocorreriam a partir de continuidades e descontinuidades intergeracionais, conceitos que irei desenvolver adiante. Pretendo partir do conceito de geração segundo as formulações de Mannheim (1982), Weller (2010), Feixa e Leccardi (2010).

No início do século XX, o sociólogo Karl Mannheim (1982) definiu uma geração como um conjunto de indivíduos que compartilham da mesma situação sociohistórica e do mesmo contexto de idade e classe (FEIXA; LECCARDI, 2010) - ou, como posto pelo autor, “a unidade das gerações é constituída essencialmente através da similaridade da situação de vários indivíduos dentro de um todo social” (MANNHEIM, 1982, p. 71). Essa “situação” diz respeito a diversos fatores; para que possa existir, uma geração precisa ser composta por sujeitos comuns a realidades não só biológicas, como econômicas, culturais e políticas semelhantes.

Dessa forma, o conceito de geração - assim como o próprio conceito de juventude - pode ser entendido como uma categoria construída pela sociedade, e que depende de diversas variáveis para se constituir enquanto tal. De acordo com Feixa e Leccardi (2010),

Do ponto de vista sociológico, uma geração pode ter dez anos, ou como aconteceu nas sociedades pré-modernas, vários séculos. Pode incluir uma pluralidade de gerações biográficas ou, como na história de muitas sociedades tradicionais, apresentar apenas uma geração sociológica. Elas cessam quando novos e grandes eventos históricos - ou, mais frequentemente, quando lentos e não catastróficos processos econômicos, políticos e de natureza cultural - tornam o sistema anterior e as experiências sociais a ela relacionadas sem significado. (FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 191)

Segundo Pais (2003), para essa corrente dos estudos sobre juventudes, as gerações entrariam em consonância a partir das continuidades intergeracionais - valores e comportamentos que permanecem e são repassados de uma geração para outra - e em disputa a partir das discontinuidades intergeracionais - valores e comportamentos que são questionados por gerações posteriores de um mesmo contexto social. Essas continuidades e discontinuidades estariam na base da constituição da juventude como uma categoria social em constante mudança.

Ao entrevistar as distintas gerações de membros da cena punk de Aracaju, percebi que certos posicionamentos eram contestados por gerações posteriores do movimento, ao mesmo tempo em que algumas visões de mundo comuns ao *ethos* punk (GUERRA; STRAW, 2017) prevaleciam, o que me levou a acionar os conceitos de continuidades e discontinuidades intergeracionais para compreender melhor essas dinâmicas. Neste tópico, em específico, tratarei das continuidades que podem ser identificadas intergeracionalmente na cena estudada. Como posto acima, as continuidades seriam valores que permaneceram entre sucessivas gerações de um determinado contexto.

No período de realização das entrevistas para o meu texto de dissertação, estabeleci contatos com indivíduos de distintas gerações e contextos sociais associados ao punk aracajuano. Nesse sentido, a nível heurístico, estabelecerei três padrões de gerações da cena punk de Aracaju que pude constatar até o momento. A primeira geração seria a dos pioneiros da cena (inseridos entre os anos 1980 e 1990), que trouxeram as primeiras referências do punk para a cidade e buscaram consolidar um estilo de vida ainda novo na capital sergipana; a segunda geração se refere a figuras que, algumas décadas depois, buscaram trazer novas pautas para o movimento e estabelecer novos circuitos nos espaço público (entre os anos de 2000 e 2010); a terceira geração, por fim, diz respeito a indivíduos que se inseriram há dez anos ou menos na cena, a partir dos anos 2010 - que também trazem consigo novas modalidades de produção artística e pautas políticas.

É importante salientar que as fronteiras geracionais que coloco aqui não se manifestam de maneira estrita em campo, sendo comum encontrar membros de distintas gerações partilhando de ideias e atividades em comum; a diferenciação que estabeleço aqui, como posto, é um recurso de análise para a condução do presente trabalho. Afinal, como posto por Marcon e Almeida Neto (2021),

A geração pode servir como categoria de análise para pensarmos nos processos e não na categorização dos grupos humanos, assim como pode ser útil para pensarmos na provisoriedade da ideia de que uma “sensibilidade histórica” pode ser compartilhada como “experiência simbólica e material”, embora haja aí implicações de poder, caso substancializemos as gerações em nossas análises e interferirmos nos processos de identificação geracionais. (MARCON; ALMEIDA NETO, 2021, p. 251)

Abaixo, trago a letra de uma música da banda Karne Krua, que representa a primeira geração da cena punk de Aracaju. A música se chama *RSF (Revolta Social Futura)*, e reitera uma perspectiva comum a diversos contextos do movimento punk - o caráter de denúncia que se manifesta em diversas formas de produção artística, como pode ser visto abaixo:

Ai daqueles
 Que ao mal chamam de bem
 Aos justos negam a justiça e aos fracos oferecem miséria
 Será sua raiz como podridão
 Enquanto aceitarem as leis dos poderosos e dos exércitos
 A ira do povo se estenderá e não haverá clemência e não
 haverá clemência
 Serão arrancados de seus tronos
 Gritarão ao céu em desespero
 Então o homem corrupto será humilhado e o poderoso será
 rebaixado
 Terão seus cadáveres despedaçados em ruas e praças
 públicas
 Revolta social futura
 (KARNE KRUA, 1987)

A música trazida acima carrega consigo um sentido de urgência para uma possibilidade de revolução política na medida em que a desigualdade social se torna, na visão dos autores, insustentável. Esse sentido é explícito no próprio título da música, e pode ser visto com ainda mais clareza no trecho “Enquanto aceitarem as leis dos poderosos e dos exércitos/ A ira do povo se estenderá e não haverá clemência”, onde os autores condenam, ao representar o povo, as dominações hierárquicas exercidas por figuras de autoridade. Em seguida, trago a letra da música *A Cada Palavra Omitida Aumentam Os Passos Para A Independência*, da banda Demonkrätzie, que representa a segunda geração de membros da cena punk de Aracaju:

Marcas de violência encobertas por muitos anos
 Medo de vingança
 Medo de reação

Medo de contra-ataque
 E em cada palavra omitida
 Aumentam os passos rumo à independência
 Liberte-se do opressor
 Pois a submissão é instrumento de dominação
 (DEMONKRÄTZIE, 2008)

Nela, a mesma estrutura de crítica à exploração (Liberte-se do opressor/ Pois a submissão é instrumento de dominação) é preservada, de forma a dialogar com princípios essenciais do punk. Cabe salientar que é esse sentido de denúncia que permanece um denominador comum às cenas dos mais diferentes contextos, desde os primeiros punks britânicos estudados por Dick Hebdige (1979), até os circuitos punks de metrópoles brasileiras como São Paulo (ABRAMO, 1997; BITTENCOURT, 2011), Rio de Janeiro (CAIAFA, 1985), e também de cidades das regiões Norte e Nordeste, como documentado por autores como Bittencourt e Rocha Júnior (2017). Considerando as especificidades da cena punk de Aracaju e o referencial teórico no campo dos estudos sobre juventudes e gerações utilizado neste texto de dissertação, é possível inferir que as similaridades entre as duas músicas expostas acima se configuram como evidências de continuidades intergeracionais no âmbito do punk aracajuano.

Isso também pôde ser constatado a partir das entrevistas; a indissociabilidade do punk enquanto estilo de vida e forma de comprometimento político por parte dos sujeitos vinculados ao movimento foi algo que percebi de forma unânime nas entrevistas, como posto por este membro da primeira geração do movimento: “dentro da sociedade, onde existe vários padrões, várias formas de controle impostas, a arma que eu tinha era fazer música.” (Entrevista com Sílvio Campos, 58 anos, 2022) e também reforçado por este membro de uma geração subsequente:

É uma ferramenta política, sim, é a sua produção, entendeu? É onde você tá exercendo o seu poder de voz, isso é muito importante. Não tem como, aquele papo assim “ah, minha música não é política, política é uma coisa que eu não me envolvo”, isso não existe. Entendeu? É a mesma coisa de falar “ah, eu não tenho ideologia”, não existe isso. Todo mundo tem um lado, nada é neutro, né, só o detergente [risos]. Então você é um ser político, então você tem que ter, sim, as suas convicções políticas, entendeu? Não é uma coisa que é “ah, política é partido”, não. Política é tudo, e quando você tá nesse meio underground você vai ser levado a pensar nisso, você vai ser instigado. (Entrevista com Larissa Oliveira, 27 anos, 2021).

Além disso, durante as entrevistas, a questão do faça-você-mesmo foi constantemente

evidenciada pelos interlocutores. Em diversos períodos da cena, a produção de eventos voltados ao *underground* assumiu um caráter independente, marcado pelo D.I.Y. enquanto mote; um caso que exemplifica essa questão diz respeito ao evento Clandestino, produzido por membros da banda The Renegades of Punk. O evento tinha como princípio a realização de shows em locais públicos de Aracaju a partir de recursos dos próprios músicos, membros da cena e da contribuição espontânea dos espectadores. Os shows aconteciam em locais como a Praça Camerino, praias e o Viaduto do D.I.A, um dos pontos de maior fluxo de transeuntes da cidade. O nome do evento, segundo uma das entrevistadas, é uma alusão a shows realizados décadas atrás por outra geração do movimento:

Conversando com Silvio da Carne Krua, ele falou: “olha, nos anos 1980 a gente fazia os shows na praça e chamava de Clandestino”. Então meio que a gente “requeitou” essa ideia dos punks dos anos 1980, que a gente não viveu essa época, chamou de Clandestino em homenagem a isso e falou “vamo testar, vamo fazer um pra ver como é” e foi numa praça. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Pode-se ver, portanto, um sentido de continuidade - manifesto tanto pela preservação do ideal “faça-você-mesmo” quanto pelo ato de “resgate” de um termo utilizado por gerações anteriores do movimento - compartilhado por membros da cena punk de distintos contextos em Aracaju. Essa continuidade se torna ainda mais perceptível ao constatar que há um horizonte comum a ambas as gerações ali citadas: a ocupação do espaço público de forma independente.

Dessa maneira, alguns elementos comuns a todas as gerações punks de Aracaju são a percepção da arte como um instrumento de mudança social, a relevância da mobilização política para a cultura punk e os sentidos do *do-it-yourself* como *ethos* - o que nos permite entendê-los como continuidades intergeracionais. A seguir, discutirei como, além das continuidades intergeracionais, também podem ser identificadas descontinuidades no âmbito da cena punk aracajuana.

3.2. Novos materiais, novas perspectivas: as descontinuidades intergeracionais

Assim como nas entrevistas identifiquei preceitos comuns a sujeitos de distintas gerações de punks aracajuanos, também pude identificar visões de mundo e modalidades de

ação política que sofreram modificações com o passar das décadas. Essas descontinuidades puderam ser vistas através de três fatores: a utilização de novos materiais para a confecção de fanzines²³, a inserção de novos atores na cena, nas interrelações do punk aracajuano com novas cenas, e na consolidação de uma rede de relações punks interestaduais, transnacionais e sobretudo mediadas pela internet. A seguir, discutirei sobre o papel dessas mudanças e como elas podem ser vistas de forma mais detalhada como descontinuidades intergeracionais.

A primeira das descontinuidades abordadas aqui é a utilização de novos materiais para a confecção de fanzines. Nos primeiros anos do movimento, os fanzines eram produzidos a partir de técnicas manuais de colagem, xérox e fotocópia, e circulavam por seus membros a partir da montagem de estandes em eventos e, caso fosse necessário percorrer longas distâncias, pelos correios. O fanzine mais antigo encontrado por mim até o momento foi o Zine Buracaju, de 1987; a partir dos anos 1990, a cultura dos fanzines se tornou ainda mais popular por Aracaju. A Figura 28, que apresento no tópico 4.3, pode ser vista como um exemplo dos primeiros fanzines punks aracajuanos. A partir da terceira geração do movimento, novas técnicas e materiais começaram a ser empregados, como aplicativos e programas de computador para edição de imagens - o que concede, a partir de então, um caráter digital aos fanzines. É importante mencionar que os fanzines físicos não deixaram de existir; entretanto, agora há a inclusão de novos materiais e novas técnicas trazidas por novas gerações de punks.

A segunda quebra de valores intergeracionais vivenciadas pelos membros de novas gerações da cena punk de Aracaju que busco trazer para este trabalho diz respeito à inclusão de novos atores, antes excluídos, à frente do movimento; o público feminino, como posto acima (sobre o qual me estenderei no tópico seguinte) e também o público LGBTQIAP+, cuja presença passou a ser estimulada por figuras a partir da segunda geração da cena, como é possível constatar a partir do relato de Luiz Eduardo:

Eu tenho alguns amigos LGBTs e a fala deles é unânime, “pô, mas o rock é um meio muito machista, muito homofóbico, tá ligado?” Mas já foi pior. A gente já teve episódios dentro da cidade (isso no início dos anos 2000, 2007, 2006) cê ver rompante de tiozinho punk de 40 anos na época pagar de moral pro cara que ficou pelado no show, saca? Era bizarro. Esses caras eu nem sei por onde andam mais, se frequentam, e se frequentam também é um meio muito extremo, que é uma parada que eu não comungo. [...] O meu sonho, assim, pro DIY e pra cultura de organização de show era que a gente tivesse uma pluralidade de público. [...] Tentar trazer o público LGBT e mostrar

²³ Me dedicarei exclusivamente a uma discussão aprofundada sobre os fanzines no capítulo seguinte.

“olha, cara nem tudo é aquilo que você vivenciou há 10 anos atrás”. Não que tenham ocorrido episódios de agressão homofóbica, mas tipo, ser um ambiente mais saudável, mais favorável pra essas pessoas irem. (Entrevista com Luiz Eduardo Costa, 33 anos, 2021).

Essa questão, que dialoga com novas pautas identitárias, foi frisada por membros da geração subsequente a cena:

Outro aspecto é que com essa velocidade, a gente tá passando por uma evolução importante de aceitação de identidades, né, porque justamente encontram muito espaço nas redes sociais, que, como eu disse, é uma ferramenta importante pra engajamento e disseminação do engajamento, né. A globalização é importante por isso. Tem esse choque das gerações também, que não tinham que se confrontar com essas outras identidades porque não precisavam falar sobre isso, essas coisas ficavam debaixo dos panos, não é mesmo? E hoje não é mais assim. As pessoas não tão vendo mais porque ficarem caladas né? E muitas atitudes a gente não tá mais aceitando que foram aceitas. E isso, claro, vai se transparecer no punk. (Entrevista com Larissa Oliveira, 27 anos, 2021).

A interlocutora Larissa, citada acima, é a autora do fanzine *I Wanna Be Yr Grrrl*, e, em seu fanzine, trouxe uma série de entrevistas com mulheres associadas à cena punk, mas também a outros contextos - como o movimento hip hop sergipano, estudado por autores como Silva (2020), Freitas (2018), Marcon e Souza Filho (2013). Nesta edição, a autora do fanzine entrevista o grupo de rap *Bruxas do Cangaço*, formado em 2007. O grupo foi uma das atrações do evento *Hardcore Contra o Fascismo*, citado anteriormente.

Nesse contexto, pude perceber mais uma mudança em relação às primeiras gerações do movimento punk em Aracaju: se, nos anos de formação da cena, havia uma mobilização desses sujeitos em torno da consolidação do punk na cidade enquanto cena relativamente autônoma e independente, atualmente há um movimento de integração entre os circuitos punks e outras cenas artístico-musicais da cidade, como salientado por um dos meus interlocutores:

Eu vejo que a gente vive em um momento em que o rock não tá mais em ascensão, como era no início dos anos 2000, né. [...] O rock não tá mais em evidência. O da vez agora é o trap, o hip hop, e tal. Então o pessoal que gosta de punk começou a se envolver em outras paradas também, então eu vejo de uma forma muito bacana esse envolvimento do hip hop com o punk. Apesar de não existirem bandas novas e a segmentação maior seja partir pro trap, pro hip hop, eu vejo que cada vez mais o viés político e os debates são presentes na nossa sociedade (Entrevista com Luiz Eduardo Costa, 33 anos 2021).

Essa integração entre as cenas pode ser vista a partir de duas óticas: a primeira, se considerarmos a crescente fluidez dos processos identitários e de descentramento do sujeito

moderno, como visto por autores como Maffesoli (1998) e Hall (2006; 2013). A segunda ótica, por sua vez, considera o cenário específico da política partidária brasileira a partir de 2018, cuja situação levou a uma coalização entre diversas frentes artísticas e políticas de forma a diminuir a elegibilidade do então candidato Jair Bolsonaro, que representava um viés político de conservadorismo extremo. Essa coalizão pôde ser vista a partir de movimentos como o Ele Não - e, no contexto das cenas musicais de Aracaju, na realização do evento Hardcore Contra o Fascismo²⁴.

Outra dinâmica também pôde ser percebida em contraste com as modalidades de circulação da produção punk de gerações anteriores, se configurando enquanto mais uma descontinuidade: a presença da internet em todo esse processo. A formação de redes de contato punks, com o advento das redes sociais, transcendeu o caráter puramente físico (como o envio de fanzines por correio para diversas partes do mundo, que era a principal forma de contato com cenas de outras regiões nas décadas passadas) e migrou, de forma massiva, para plataformas virtuais - algo que pode ser constatado pelos relatos abaixo:

É o seguinte: a dinâmica de show, de consumo de material, de comportamento, ele é muito restrito às redes sociais, então hoje você não precisa mais sair de casa como a gente fazia. Fazia cola com amido de milho e ia pra rua pra colar cartaz, você não precisa fazer mais isso. Hoje você marca uma *hashtag* e tem uma visibilidade, sei lá, daqui até o Ceará, Piauí, Maranhão, falando de Nordeste, né. Então isso é muito foda, né, tipo, a gente tá as vésperas do show do Ratos em Caruaru, então tem uma galera se mexendo, já, muita gente vai ver o cartaz e tal... pô, antigamente ce não ia ter acesso, na época ainda era o Orkut, e não circulava tanto quanto é essa praga do Facebook, Instagram, Twitter... então essa pra mim é a diferença abissal do que era, era muito analógico, ainda, mesmo no final dos anos 1990 e no início dos anos 2000 (Entrevista com Luiz Eduardo Costa, 33 anos, 2021).

O Myspace²⁵, velho, era uma coisa incrível. Porque eu conheci várias bandas que eram parecidas comigo, em questão de som, e a gente conseguia ter um contato com essas bandas e organizar algumas coisas com essas bandas, o Myspace era meio que uma rede social, só que de músicos, mesmo. (Entrevista com João Mário Pinto, 33 anos, 2021)

Essa produção veiculada virtualmente também obedece em muitos casos à essência política do punk, como posto por esta interlocutora:

²⁴ O ato #EleNão foi realizado em Aracaju, no viaduto do D.I.A, em 29 de setembro de 2018. Já o evento Hardcore Contra o Fascismo foi realizado no dia 27 de outubro, na Praça Camerino.

²⁵ O MySpace foi uma rede social cujo uso em larga escala se deu no início dos anos 2000. Devido à possibilidade de construir perfis que permitissem a divulgação de materiais artísticos de forma digital, foi uma rede utilizada por bandas de diversos gêneros musicais no período.

O que eu percebi pela internet foi que algumas bandas aproveitaram pra participar de coletâneas, eu acho que aconteceu muito isso aqui na cena musical nordestina, de ter coletâneas com bandas nordestinas [...]. Porque não pode parar, né, nesse governo Bolsonaro essas bandas não tão parando, ou tão gravando álbum, ou participando de coletâneas com uma mensagem muito forte, pô, contra esse governo Bolsonaro, que é impossível não querer falar. (Entrevista com Larissa Oliveira, 27 anos, 2021)

Dessa forma, a construção de uma rede de contatos interestadual e transnacional no contexto do punk é amplificada, atualmente, pela mediação das redes sociais, que se tornaram plataformas de circulação da produção, de organização de eventos e também de manifestações políticas em tempos de crise. Esse processo pode ser encarado como um fenômeno que dialoga concretamente com questões geracionais, de forma similar ao que Manuel Castells (2012) denomina por redes de indignação e esperança. Nas palavras do autor,

Os movimentos sociais em rede, como todos os movimentos sociais da história, carregam a marca de sua sociedade. São em grande parte constituídos por indivíduos que convivem facilmente com as tecnologias digitais no mundo híbrido da virtualidade real. Os seus valores, objetivos e estilo organizacional fazem referência direta à cultura de autonomia que caracteriza as jovens gerações de um jovem século (CASTELLS, 2012, p. 223, tradução nossa)²⁶.

Dessa maneira, é possível concluir que as discontinuidades intergeracionais na cena punk de Aracaju podem ser identificadas a partir de múltiplas perspectivas, desde o entendimento de que novos materiais e plataformas propiciam uma maior circulação para as produções da cena e para os novos valores que entraram em jogo, até a reivindicação da presença de novos atores na cena e no entendimento de que, para concretizar as perspectivas políticas do punk, é necessário interagir com outros grupos e outras cenas da cidade. Entretanto, também se pode constatar que essas discontinuidades ainda dialogam com valores basilares do punk, como o entendimento de que não há uma separação entre arte e política. A seguir, falarei da presença das mulheres em todo esse processo.

3.3. “Eu fui punk porque eu era mulher”: o ativismo feminista no punk aracajuano

²⁶ “Los movimientos sociales en red, como todos los movimientos sociales de la historia, llevan la marca de su sociedad. Están constituidos en gran medida por individuos que viven con facilidad con las tecnologías digitales en el mundo híbrido de la virtualidad real. Sus valores, objetivos y estilo organizativo hacen referencia directa a la cultura de la autonomía que caracteriza a las jóvenes generaciones de un joven siglo.”

Como já discutido neste trabalho, na cidade de Aracaju, o movimento punk teve seu início na metade dos anos 1980, protagonizado pelo surgimento da banda Karne Krua e com a chegada de discos de bandas do exterior no estado. A partir disso, a musicalidade e a estética do punk aracajuano se constituíram marcadas por um teor de protesto e de denúncia, o que pode ser visto em diversas produções como músicas, fanzines e na realização de eventos promovidos pela cena.

Entretanto, esse período (dos anos 1980 aos anos 2000) marca a constituição de um circuito marcadamente masculino; a maior parte das bandas era composta em sua totalidade por homens (assim como os sujeitos que compareciam aos eventos) e a autoria de outras produções artísticas, como os fanzines, seguiam a mesma lógica. A participação feminina documentada nas produções punks ainda se apresentava de forma escassa, mas mesmo assim registrada, como a banda As Subsuburbanas, formada por quatro mulheres. É importante salientar que a baixa adesão de mulheres ao estilo de vida punk não era um fenômeno apenas local, como também nacional e internacional. De acordo com Guerra, Gelain e Moreira (2017, p. 22), “a socialização familiar e escolar para os papéis femininos e masculinos continua a ser determinante nas expectativas dos jovens e na sua construção identitária e tal transporta-se, com toda a intensidade, para o universo (sub)cultural do *punk*”.

Figura 14 - Formação da banda Subsuburbanas



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em:
<http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

Com o passar dos anos, o público feminino passou a reivindicar com mais intensidade o seu direito de autorrepresentação na cena. Como posto pela interlocutora Larissa, as novas gerações de mulheres “não tão vendo mais porque fiquem caladas, né? E muitas atitudes a gente não tá mais aceitando. E isso, claro, vai se transparecer no punk” (Entrevista com Larissa Oliveira, 2021).

A partir dos anos 2000, a presença de mulheres tomando a frente de bandas, fanzines e também na produção de eventos na cena cresceu exponencialmente. Entretanto, essa inserção não significa que as mulheres se inseriram na cena sem atritos. Como posto pela interlocutora Daniela,

Como eu falei, quando a gente é mais nova, a gente tem mais cara de pau. Então eu cheguei: “quero fazer as coisas, então vou fazer”. Mas não necessariamente encontrei as portas abertas, entendeu? Mas era uma coisa que eu já esperava. Eu não esperava que eu ia ser aceita. [...] E nos primeiros shows foi até surpreendente que não teve essa hostilidade toda, mas às vezes você não precisa ser hostil, também, pra tá alfinetando. Às vezes você quietinho ali, só dando uma risadinha, e tal, machuca bem mais. [...] Tipo, “ah, você toca bem pra uma menina”, essas coisas. [...] Então assim, sempre rolaram questões que eu acho que aconteceriam em qualquer cidade do mundo, em qualquer cena. Mas num certo momento eu me surpreendia quando vinha de caras que faziam parte dessa cena, porque eu entrei nesse rolê super inocente, achando “gente, a gente é contracultura, contra o sistema! A gente partilha dos mesmos valores, então os caras não vão ser machistas” mas não necessariamente, né? Eu não me dava conta nesse primeiro momento de que, apesar de ser contracultura, nesse espaço pequeno, de nicho, é um reflexo pequeno da sociedade, são as mesmas pessoas. A gente tá tentando se desconstruir mas tem gente que não tá tentando tanto assim. E aí eu sempre tive que, enfim, tentar enfrentar essas paradas, mesmo. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022).

Havia um duplo esforço, então, para as mulheres que se associavam à cena punk de Aracaju - o primeiro, por buscar realizar uma produção artística que foge dos padrões hegemônicos construídos pela mídia, e o segundo, por ser mulher nesse processo e lidar com diversas interdições motivadas por padrões de gênero. É interessante como esses dois fatores se entrelaçam em muitos momentos como recursos de resistência: de acordo com Daniela, “se tem um grande resumo que eu posso falar, acho que eu fui punk porque eu era mulher. Ou, enfim, me afeiçoei a esse universo porque eu era mulher e era inconformada” (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022).

Nesse sentido, cabe mencionar o papel de bandas inteiramente compostas por mulheres que buscaram sua inserção no circuito punk, como a banda de *hardcore* VHC

(Figura 15), em atividade desde 2009 e o grupo The Jezebells, em atividade de 2008 a 2011. Também ocupa um papel relevante nesse sentido a banda The Renegades of Punk (Figura 16), que conta com parte da formação da segunda banda citada.

Como posto acima, a banda VHC foi uma das poucas bandas *hardcore-punk* da cena sergipana a serem formadas apenas por mulheres. Nesse sentido, a questão de gênero foi uma temática frequentemente abordada em suas produções; desde músicas até a participação em coletâneas de bandas femininas de diversas partes do país. De acordo com Islaine Souza, uma das componentes da banda, ainda que a banda não estivesse vinculada a nenhum partido político, “o conteúdo explícito das letras tinha muito sobre política, sobre questões sociais, até sobre violência contra a mulher e tudo mais” (Entrevista com Islaine Souza, 31 anos, 2022).

Figura 15 - Show da banda VHC



Fonte: site oficial da banda. Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/vhc/fotos.htm>.

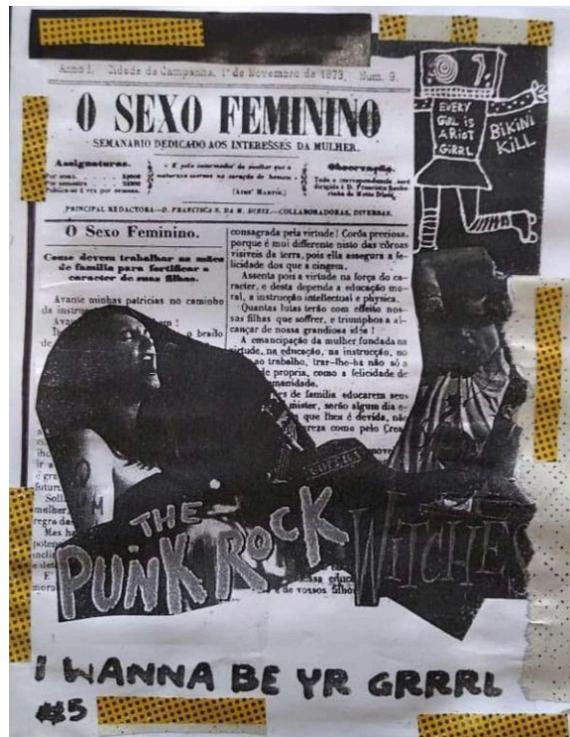
Figura 16 - Apresentação da banda Renegades of Punk



Fonte: Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/rop07>

Além da música, a presença feminina na cena punk aracajuana também pode ser percebida a partir de outras modalidades de produção artística. Os eventos Hardcore Contra o Fascismo, Ativa Cena e Clandestino, por exemplo, tiveram mulheres à frente das suas organizações. Também é importante citar o programa de rádio Cidade das Mulheres (no ar desde 2021) e o fanzine I Wanna Be Yr Grrrl (Figura 17), que abordou, em sucessivas edições, questões como a falta de reconhecimento das mulheres nas artes e a violência de gênero. De acordo com Larissa, autora do fanzine, “a ideia surgiu diante da falta de projeção das artistas femininas locais em comparação não só aos homens, mas também numa proporção nacional já que somos o menor estado do país e historicamente inferiorizado” (I Wanna Be Yr Grrrl Zine, 2020, p. 1). Também é interessante pontuar que o I Wanna Be Yr Grrrl Zine é publicado de forma bilíngue, o que auxilia o fomento de uma rede internacional de circulação de produções punks.

Figura 17 - Fanzine I Wanna Be Yr Grrrl #5



Fonte: Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/iwannabeygrrrlzine>

Dessa forma, tanto a produção de músicas quanto de fanzines parece possuir um caráter notadamente político. Em entrevista concedida ao presente trabalho, a artista responsável pelo fanzine I Wanna Be Yr Grrrl e pelo programa de rádio Cidade das Mulheres enfatizou as estreitas relações entre o feminismo e a pluralidade de pautas políticas que transporta para o seu trabalho:

Dentro do feminismo vão existir outras pautas, sim, outras causas que você tem que abraçar, sabe? Então eu acho que é essa coisa de ampliar os horizontes e escolher suas ferramentas, se educar, estar sempre nesse processo de reflexão. [...] É necessário, e eu acho que através desse ativismo você faz a diferença. Eu posso dizer que quando eu levei isso pra minha zine, eu percebi que outras mulheres, sabe, se sentiram inspiradas, eu conheço algumas mulheres que começaram a fazer zine também. É uma ferramenta política, sim, é a sua produção, entendeu? (Entrevista com Larissa Oliveira, 27 anos, 2021).

Como posto acima, o circuito punk aracajuano passou a contar com uma maior presença das mulheres a partir do início dos anos 2000, em consonância com uma maior participação a nível nacional das mulheres no punk. Como posto pelo entrevistado Silvio,

A gente percebeu que a mulher começou a participar mais da cena punk a nível nacional. Acho que é importante, tem toda essa coisa da mulher protestar, mostrar o seu lugar dentro da sociedade. Várias questões que tá dentro da sociedade que o punk sempre colocou, sobre o dia da mulher, o direito da mulher, isso lá quando apareceu o movimento anarcopunk isso foi muito explorado, a mulher se posicionando, dentro da sociedade e da cena punk, que também existia muito machismo. Se você pegar punks antigos assim, caras antigos do punk, tem muito chata extremamente conservador com relação à mulher, são caras que nunca se desconstruíram, têm uma ideia punk mas que nunca se desconstruíram, acaba sendo bom pra eles e aí fica naquele mesmo local ali de conforto, e sendo um machista também, sendo um cara altamente machista porque não consegue se desconstruir. (Entrevista com Silvio Campos, 58 anos, 2022)

Em um sentido histórico, é importante mencionar que esse período se deu aproximadamente uma década depois do início do movimento Riot Grrrl, segmento punk feminista que ganhou destaque a partir dos anos 1990. De acordo com Guerra, Gelain e Moreira (2017, p. 15), “as participantes deste movimento estavam desiludidas e revoltadas com a exclusão a que as mulheres eram voltadas no movimento punk”. Também foi entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 que ocorreu uma aproximação entre o Brasil e movimentos como a Marcha Mundial das Mulheres (MMM) a partir de 1998, como destaca Gomide (2016). Nesse sentido, a chegada de mais mulheres na cena punk de Aracaju coincidiu com um período de crescente abrangência das pautas feministas no país, que culminariam na chamada Primavera Feminista após os anos 2010.

A partir dos dados apresentados acima, considero pertinente conduzir uma discussão que diz respeito à questão da agência. De acordo com Sherry B. Ortner (2006), o termo agência pode ser definido como uma série de disposições incorporadas por sujeitos sociais voltadas à capacidade de realização de projetos culturalmente definidos. Nesse sentido, as possibilidades de resistência oferecidas pela produção artística podem se configurar enquanto modalidades de agência para as mulheres envolvidas nesse processo, na medida em que se tornam também recursos para contestar ideais pré-estabelecidos para indivíduos do gênero feminino.

Abaixo, trago um exemplo de mobilização política recente da cena referente à situação das mulheres. Em virtude do envolvimento de um músico da cena com alguns relatos de assédio, diversas bandas e páginas relacionadas ao *underground* sergipano divulgaram uma

nota conjunta no Instagram, em julho de 2020, que propunha o boicote às atividades do referido músico em nome da segurança das mulheres da cena:

Figura 18 - Nota de conjunta de bandas, coletivos e produtoras



Fonte: Instagram. Disponível em: http://instagram.com/_estaca

A nota oficial propõe uma postura autocrítica por parte da cena, indagando em que momento condutas que reforçam esse tipo de assédio foram minimizadas por parte dos homens. Ao final da nota, os autores reforçaram: "o *underground* deve ser antifascista, antirracista, anti-LGBTQIfobia e antimachista". Essa nota pode ser vista, além de um exemplo de ativismo simultaneamente virtual e presencial da cena, como efeito da influência dos novos ativismos feministas da contemporaneidade, que se transpõem para territórios como a política e a arte - principalmente ao considerar que o punk mobiliza ambos e se mostra suscetível a novos debates. A seguir, falarei da importância das relações entre o movimento punk e o espaço público na cidade de Aracaju.

3.4. Locais, percursos e as relações da cena com o espaço público

A partir das discussões trazidas para os tópicos anteriores, foi possível perceber que a cena punk de Aracaju possui um histórico de interação com o espaço público; seja a partir da

realização de shows em praças, ruas e casas de show, quanto a partir de mecanismos virtuais de comunicação, como a internet. Neste tópico, me estenderei sobre as relações entre o punk e o espaço público na capital aracajuana.

As relações entre o punk e o espaço da cidade são documentadas em diversos momentos pela literatura especializada. Alguns estudos se debruçam sobre os *squats*, ocupações autogestionadas feitas por punks de locais públicos ou abandonados que promovem um fluxo intenso de produções artístico-políticas (PICCOLO, 2013). Outros, sobre como as práticas de sociabilidade punks se vinculam diretamente aos seus trajetos pelo espaço urbano (TURRA NETO, 2021). Na cidade de Aracaju, assim como em outras cidades do país, a constituição do circuito punk está intimamente ligada a uma vivência na “rua” - o conjunto de lugares e dispositivos que configuram o espaço público da cidade. Essa vivência foi frisada por alguns entrevistados:

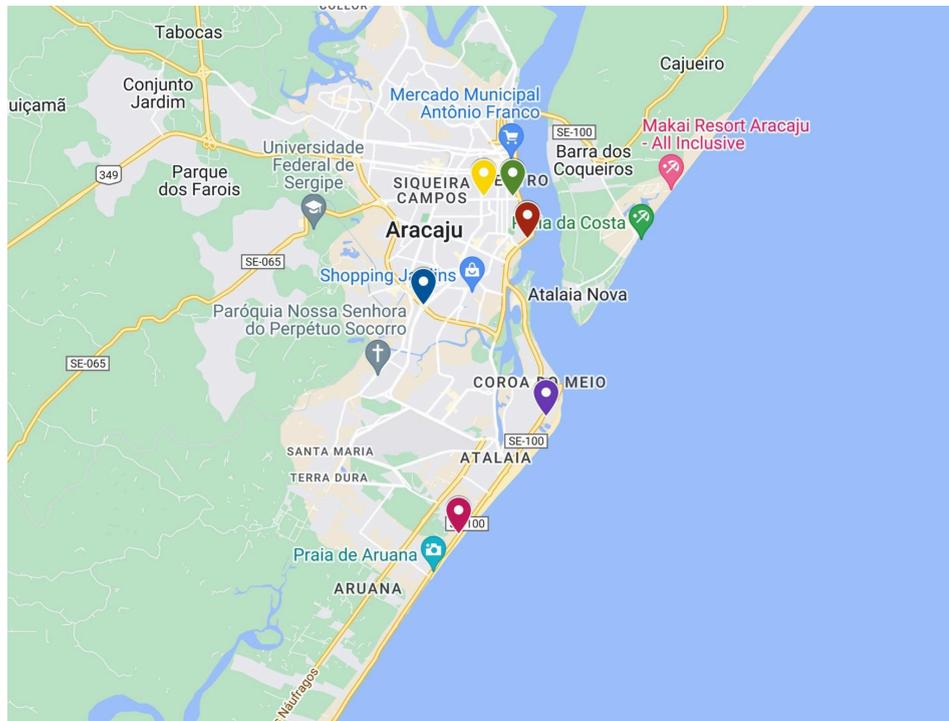
Quem experiencia a rua sempre tá reinterpretando esses espaços. Então, tipo assim: quem fez uma praça não pensou em ter um show ali, sabe, e nem pensou que teria gente morando naquele lugar, e nem pensou que teria gente tomando banho e lavando carro e comendo, sabe, vivendo, entendendo aquilo como uma casa. Só que acaba sendo isso. Então a gente acaba sempre subvertendo esses significados da rua, e o punk acaba sendo, também, pelo menos desde o começo do punk, que eu entenda, né, desde que eu conheço da história do punk na Inglaterra, nos Estados Unidos, aqui no Brasil, nunca foi um lugar onde desse pra ser puramente em espaços fechados - até porque ninguém nunca queria abrir um lugar feito para shows para eventos de punk. Isso acabou vindo a acontecer mais tarde, ou depois, mas sempre eram coisas que aconteciam na rua. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

Eu acho que ir pra rua, fazer coisas na rua eu também acho que é muito válido, assim, eu participei muito, fiz muito. [...] A gente fez muitos shows, manifestos, com atos, assim, dia primeiro de maio, até shows a gente fez focados na data que era a data da bomba atômica lá em Hiroshima e Nagasaki, tiveram shows, assim, isso foi colocado em evidência. Então eu acho que um show é um ato de protesto, uma atitude legal de conscientização. (Entrevista com Sílvio Campos, 58 anos, 2022)

Eventos como os Clandestinos (tanto os primeiros, realizados na década de 1980, quanto sua reinterpretação a partir de 2009), assim como os shows temáticos do dia primeiro de maio produzidos pela banda Ideal, são exemplos das múltiplas possibilidades de mobilização do punk no espaço urbano em Aracaju. Como já posto anteriormente, alguns dos locais da cidade ocupados em eventos recentes da cena foram a Praça Camerino, a Praça da Bandeira, o Calçadão Praia Formosa, o viaduto do D.I.A., e lugares próximos à Orla de

Atalaia como a pista de skate Cara de Sapo e a Praia de Aruana. Abaixo, trago um mapa com todos os locais citados²⁷:

Figura 19 - Locais ocupados pela cena punk em Aracaju



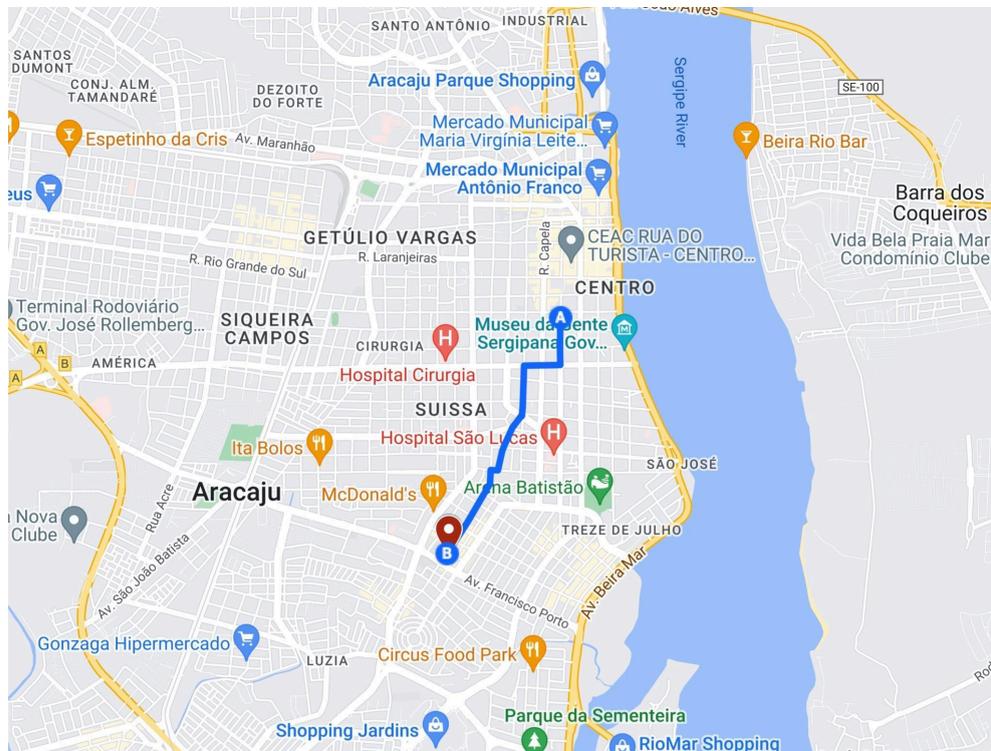
Fonte: Google Maps.

Além da ocupação de locais públicos como praças, terminais de ônibus e praias, é possível citar os estabelecimentos Taberna Rock Bar e a loja Freedom Rock Tattoo como pontos de consumo punks em Aracaju. A distância entre ambos é de apenas 2 km, como é possível ver no mapa abaixo²⁸:

²⁷ Legenda: Praça Camerino (pino verde); Praça da Bandeira (pino amarelo); Calçadão Praia Formosa/Aterro da 13 de Julho (pino vermelho); viaduto do D.I.A. (pino azul); pista de skate Cara de Sapo (pino roxo); praia de Aruana (pino cor-de-rosa).

²⁸ Legenda: Loja Freedom (ponto A); Taberna Rock Bar (ponto B).

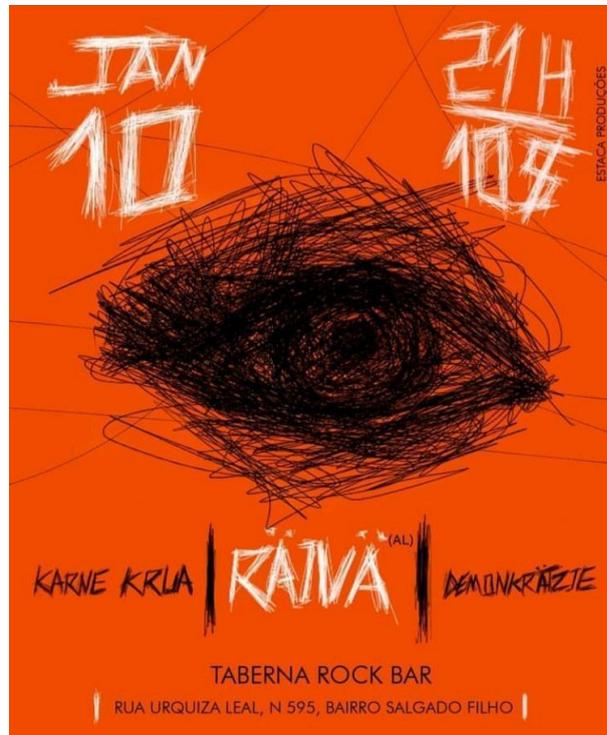
Figura 20 - Mapa da loja Freedom e do Taberna Rock Bar



Fonte: Google Maps.

O Taberna Rock Bar é uma casa noturna voltada a shows de rock, com ênfase no metal e no *hardcore*, que já recebeu uma série de bandas punk locais, como Demonkrätzie, Karne Krua, No Regrets, Zeitgeist e Ideal, e de outros estados, como a banda feminina de *crust punk* alagoana RÄIVÄ (Figura 21).

Figura 21 - Flyer de evento realizado no Taberna Rock Bar



Fonte: Instagram. Disponível em: <http://instagram.com/estaca>

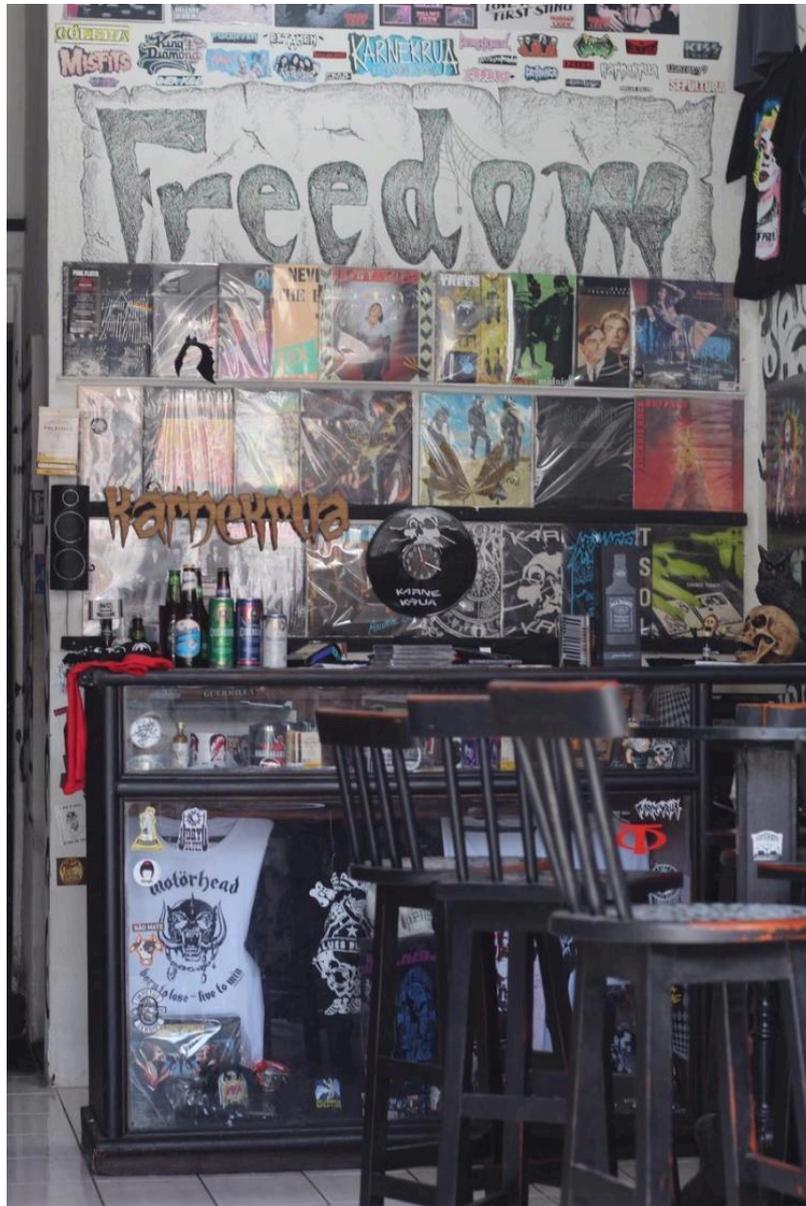
Já a Freedom Rock Tattoo é uma loja mantida pelo vocalista e criador da banda hardcore-punk Karne Krua, Silvio Campos (Figuras 22 e 23). A Freedom está localizada na rua Santa Luzia, no centro da cidade e próxima à Catedral Metropolitana de Aracaju e possui um vasto acervo de CDs, LPs, roupas e outros artigos de *merchandising* de bandas de diversos segmentos do rock. A loja também serviu de palco para encontros e apresentações de artistas locais no decorrer de várias décadas, o que entra em consonância com a constatação de Turra Neto (2001, p. 214): “o punk, circulando pelos espaços da cidade, encontra lugares que lhe permitem permanecer e construir aí referências, como local de encontro.”

Figura 22 - Fachada da loja Freedom



Fonte: Foto da autora, 2022.

Figura 23 - interior da loja Freedom



Fonte: Foto da autora, 2022.

Entretanto, não são apenas regiões centrais ou turísticas da cidade que são ocupadas pelos punks aracajuanos: os shows realizados pelo Movimento Macacore no final da linha do ônibus do bairro Bugio (assim como parcerias com *crews* de grafiteiros locais, como posto nas Figuras 24 e 25) são exemplos das formas de ocupação punks de outros espaços públicos de Aracaju.

Figura 24 - Mural idealizado pelo Movimento Macacore em parceria com grafiteiros locais



Fonte: Instagram.

Disponível em: <https://www.instagram.com/macacore1983>

Figura 25 - Mural feito pelo Movimento Macacore e crews de graffiti no bairro Bugio



Fonte: Instagram.

Disponível em: <https://www.instagram.com/macacore1983>

Nesse sentido, considero pertinente tecer algumas observações em torno das relações entre o Movimento Macacore, a cultura punk e o espaço urbano. O nome do coletivo²⁹ faz uma referência direta ao bairro Bugio - cujo nome diz respeito ao macaco Bugio, parte da fauna local - localizado na periferia de Aracaju, onde o Macacore realiza suas principais ações e eventos. Essas ações, aliadas à simbologia construída pelos articuladores do movimento, me parecem evocar um sentido de identidade territorial (LIMA, 2011) que, aliado ao *hardcore*, mobiliza novas formas de ocupar a cidade a partir da arte. Questões como essa, referentes às relações entre o punk e a periferia, já foram levantadas por alguns dos interlocutores, como posto por Afonso:

Então o punk tá muito na rua nesse aspecto também, de tá fazendo show, de tá andando pela rua em grupo, e isso tá sendo uma coisa de ocupar o espaço também, de tá ali, sabe, de existir naquele lugar. E pra muita gente que se acostuma a ouvir um punk feito por gente do subúrbio, de classe média, e tal talvez seja esquisito ouvir isso, mas punk é uma coisa da periferia. Porque sempre tem punk na periferia. Em todas as periferias têm punk, toda periferia tem uma banda de punk, toda periferia tem alguém que ouve punk. E nasceu na periferia, tá ligado? É um movimento periférico. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

²⁹ De acordo com o perfil do coletivo no Instagram, o nome Macacore também é uma sigla para “Movimento ambientalista, comunicador, artístico, cultural, opositor, reformador e ecológico”.

Além dos espaços citados acima, o Movimento Macacore também buscou ocupar lugares como a Universidade Federal de Sergipe (UFS), a partir de um evento que contou com shows no espaço do Diretório Central dos Estudantes (DCE) (Figura 26) e uma roda de conversa com Silvio Campos no auditório da Associação dos Docentes da Universidade Federal de Sergipe (ADUFS).

Figura 26 - Show organizado pelo movimento Macacore na Universidade Federal de Sergipe

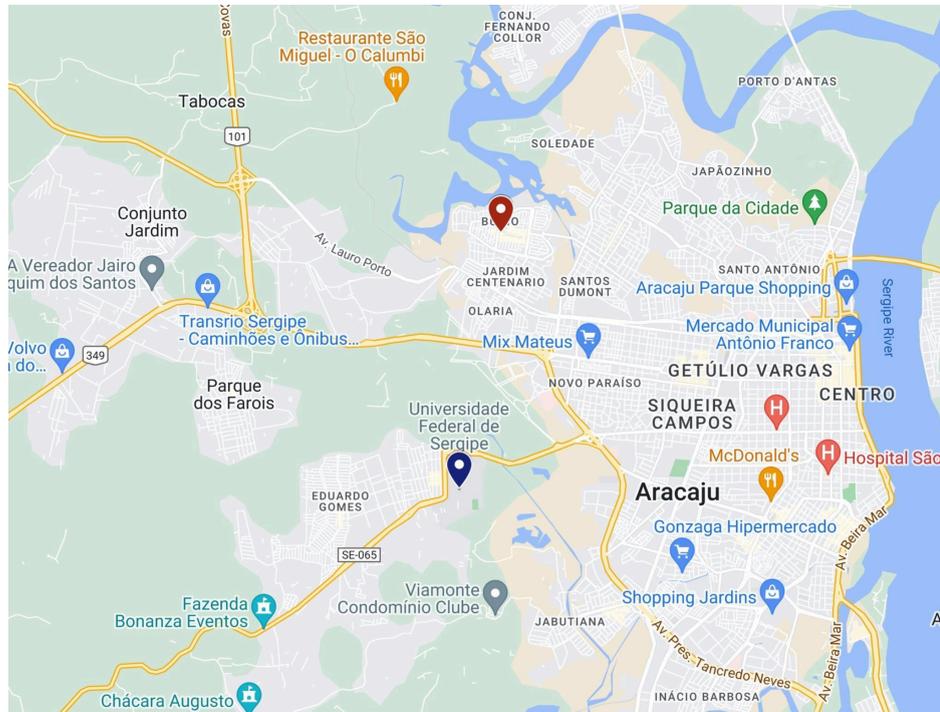


Fonte: Foto da autora, 2022.

Ambos os locais citados acima - o final de linha de ônibus do bairro Bugio e a Universidade Federal de Sergipe - também podem ser considerados parte do circuito punk de Aracaju, na medida em que atuam ou atuaram como ponto de encontro de punks aracajuanos em diversos momentos. O bairro Bugio fica localizado no noroeste de Aracaju, e foi um dos primeiros mega conjuntos habitacionais da cidade (LIMA, 2011). Já a Universidade Federal de Sergipe está situada no município de São Cristóvão, que compõe a região metropolitana da capital chamada Grande Aracaju, como é possível ver no mapa abaixo³⁰:

³⁰ Legenda: final de linha de ônibus do Bugio (pino vermelho); Universidade Federal de Sergipe (pino azul-marinho).

Figura 27 - Mapa do final de linha de ônibus do Bugio e da Universidade Federal de Sergipe na Grande Aracaju



Fonte: Google Maps.

Entretanto, a espacialidade da cena ultrapassa limites físicos e pode ser interpretada também a partir de dinâmicas *online*. Pude identificar desde a criação de perfis e postagens em torno do *hardcore* e do punk em redes sociais mais popularizadas³¹, como Facebook e Instagram, até a consolidação de páginas de bandas da cena em serviços de *streaming*, como Spotify e Bandcamp. Este último, em específico, é uma plataforma dedicada especialmente à divulgação de produtos de artistas musicais, que os oferece uma maior possibilidade de retorno financeiro comparada ao primeiro serviço citado.

Por vezes as dinâmicas *online* e *offline* se entremeiam: a partir de um contato mediado pelas redes sociais, os punks de Aracaju podem construir pontes com outras partes do globo. João Mário, interlocutor e membro da banda The Renegades of Punk, afirmou:

Eles têm uma rede muito forte, os punks têm uma rede muito forte de comunicação, de cidades, de cenas na Europa. No Brasil também, em

³¹ Cabe mencionar a página Rock Sergipano em Cartaz. A página é mantida no Instagram e divulga *flyers* de shows já ocorridos com o intuito de construir uma memória coletiva em torno das cenas de rock locais.

algumas cidades. [...] Na Europa essa rede era muito fácil porque as coisas eram muito perto. [...] Então era muito fácil, a gente conseguiu marcar 22 shows seguidos, praticamente [...] A gente também, tipo, não pagava pra dormir, a gente sempre ficava ou em squats. (Entrevista com João Mário Pinto, 33 anos, 2021)

Daniela, também membro da mesma banda, ao ser abordada sobre se há algum tipo de rede de cooperação punk, frisou:

Completamente. A gente chama de rede, mesmo. Como eu falei: “rede subterrânea”, a gente às vezes chama. Que é essa coisa de que às vezes você nem conhece as pessoas, nem conhece a banda, mas faz parte do mesmo circuito, tem amigos em comum, tem alguma coisa em comum... a pessoa faz contato com você: “olha, eu tô indo pra essa cidade, rola de a gente fazer um show?” e aí você: “claro, venha!” e aí você hospeda a pessoa, ela dorme na sua casa, e isso acontece aqui e aconteceu também na Europa, a gente viajou na Europa no mesmo circuito que a gente viajaria aqui, que eu chamo de esse circuito da cooperação. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Nesse sentido, é interessante observar que há um fenômeno me parece responder, até o momento, a uma série de características dos tempos em que vivemos: o crescimento de uma presença simultaneamente *online* e *offline* das juventudes e das culturas urbanas e juvenis que propõe uma redefinição da ideia de espaço público e dos padrões de sociabilidade que nele se desenvolvem. Durante as entrevistas, o caráter virtual das manifestações punks foi frisado por alguns interlocutores, em especial uma tendência das cenas musicais a se manifestarem cada vez mais nesse âmbito. Alguns momentos da entrevista com Luiz Eduardo acentuaram essa questão, como posto por ele:

É o seguinte: a dinâmica de show, de consumo de material, de comportamento, ele é muito restrito às redes sociais, então hoje você não precisa mais sair de casa como a gente fazia. Fazia cola com amido de milho e ia pra rua pra colar cartaz, você não precisa fazer mais isso. Hoje você marca uma hashtag e tem uma visibilidade, sei lá, daqui até o Ceará, Piauí, Maranhão, falando de Nordeste, né. [...] Pô, antigamente cê não ia ter acesso, na época ainda era o Orkut, e não circulava tanto quanto é o Facebook, Instagram, Twitter... então essa pra mim é a diferença abissal do que era; era muito analógico, ainda, mesmo no final dos anos 1990 e no início dos anos 2000 (Entrevista com Luiz Eduardo Costa, 33 anos, 2022).

As falas dos interlocutores citadas acima convergem com as observações de Bivar (2001, p. 129) de que “o punk foi um dos primeiros a fazer uso prático do mais novo e moderno veículo pós-midiático e pós-massivo, que é a rede de informações da Internet”. Além disso, a pandemia de COVID-19 também acentuou o caráter não-presencial de algumas manifestações da cena, visto que por quase dois anos a divulgação de produções artísticas esteve restrita a ambientes virtuais. Outra questão que merece ser pontuada a respeito da

pandemia é o impacto exercido por ela na realização de shows, que foram proibidos em 2020 em virtude da necessidade de distanciamento social. Devido a essa restrição, os shows de bandas locais de punk e/ou *hardcore* tiveram um período de retorno gradual a locais como o Taberna Rock Bar ou outros espaços da cidade. É interessante mencionar que, para alguns entrevistados, as dinâmicas virtuais da cena não substituem a vivência presencial de shows, rodas de conversa e ações políticas, como posto abaixo:

Eu acho que a cultura punk, a história do punk e a história dessas coisas é você vivenciar, também, as coisas, não é só tocar. Tocar é uma parte disso. Mas você olhar no rosto das pessoas enquanto você tá num show, sabe, você olhar uma banda tocando você ver um show ao vivo é muito diferente de você ouvir uma banda na sua casa, no seu fone de ouvido. E isso é uma parte integrante do punk. [...] Essa coisa do palco, essa coisa da vivência, de tá trocando ali, pessoalmente, de não ter como voltar, sabe, é mostrar um pedaço de você, sabe? E é um pedaço de você que você não tem total controle. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

Dessa forma, o movimento punk em Aracaju possui uma série de relações de proximidade com o espaço público, que se torna o palco principal das diversas formas de manifestação da cena. A vivência na “rua”, além de constituir parte da história do punk aracajuano, é vista como parte do processo de se tornar punk. Simultaneamente às experiências de ocupação da cidade, a ocupação do espaço público da internet também faz parte das configurações da cena punk aracajuana atual. No capítulo seguinte, falarei da influência do *ethos do-it-yourself*, ou faça-você-mesmo, em ambos os contextos *online* e *offline*, bem como discutirei como as múltiplas práticas da cena podem ser entendidas a partir do conceito de ativismo.

CAPÍTULO IV - O *DO-IT-YOURSELF* E A ARTE ENQUANTO VEÍCULO DE EXPRESSÃO POLÍTICA

Este capítulo tem como objetivo investigar as relações entre arte e política que podem ser encontradas no movimento punk aracajuano a partir da sua produção artística e de valores compartilhados intergeracionalmente pela cena. No primeiro tópico, discutirei a importância do slogan *do-it-yourself*, ou faça-você-mesmo, para o punk aracajuano, e como esse princípio dialoga com as visões de mundo do movimento e com as suas estratégias de mobilização política e de ocupação do espaço público.

Em seguida, no segundo tópico, analisarei o caráter político da música punk a partir de três letras de músicas de bandas aracajuanas, tendo como recurso metodológico a análise de conteúdo. Minha proposta é observar como as letras dessas músicas se relacionam com as premissas do movimento punk e dialogam com a realidade social nas quais estão inseridas.

Em seguida, analisarei alguns fanzines (também feitos por gerações distintas) a partir do método documentário de interpretação proposto por Karl Mannheim e adaptado por Ralf Bohnsack, que tem como intuito relacionar uma obra com a realidade histórica e social na qual está inserida. Para tal, irei conceituar o método, suas premissas e seus estágios de interpretação.

Por fim, discutirei como alguns conceitos em torno das relações entre estética, arte e política podem ser utilizados para analisar sociologicamente as produções que circulam dentro da cena punk de Aracaju, bem como as relações de produção e de consumo que se estabelecem nesse meio e que se estruturam a partir da ética/estética *do-it-yourself*. Meu argumento principal nesta etapa final da dissertação consiste em mostrar as conexões entre arte e ativismo político no contexto do punk aracajuano, e em como essas conexões possibilitam a construção de novas linguagens de ação política através da materialidade artística do punk.

4.1. “Tudo é a gente fazendo tudo o tempo todo”: a influência do *do-it-yourself* na conduta punk

Como já posto neste trabalho, uma das maneiras mais proeminentes de se atuar no movimento punk pode ser identificada a partir do *slogan do-it-yourself*³². De acordo com Guerra (2017), o faça-você-mesmo pode ser entendido enquanto um *ethos* na medida em que modula toda a perspectiva de produção e consumo punk. O D.I.Y. surgiu como mote do movimento punk em virtude de muitos dos seus adeptos serem oriundos das classes operárias, o que inviabilizava a concentração de capital financeiro necessário para lançar discos em grandes gravadoras, por exemplo. Guerra e Straw (2017, p. 12, grifos dos autores), ao discorrerem sobre a influência do faça-você-mesmo na cultura punk, pontuam que “o processo de realização do punk está disponível para todos, podendo qualquer um fazer as letras, os instrumentos, as gravações, os concertos, a distribuição, as roupas, as capas de discos, as cassetes, os fanzines.”

O *do-it-yourself* pode ser visto na composição de músicas de bandas punk (geralmente constituídas por uma estrutura básica, em torno de três acordes, que não exigem grandes estudos de teoria musical, e promovidas a partir dos próprios recursos dos músicos envolvidos), na confecção de fanzines, na moda e até mesmo na moradia, quando pensamos nos *squats*. O D.I.Y. pode ser pensado como uma prática característica de um modo de ser, de estar, de atuar politicamente, midiaticamente e socialmente - se inserindo, portanto, na base do movimento punk enquanto um *ethos* (GUERRA, 2017)³³ que permeia uma série de estilos de vida.

Como já posto pela literatura especializada, o D.I.Y. propõe uma lógica contra-hegemônica da produção de bens, mercadorias e estilos de vida. Com base nessas observações, Holtzman, Hughes e Van Meter (2007) no ensaio *Do It Yourself... and the Movement Beyond Capitalism* constataram que o D.I.Y. “tem sido eficaz no empoderamento de setores marginalizados da sociedade, ao mesmo tempo em que fornece um meio de subverter e transcender o capitalismo.” (HOLTZMAN; HUGHES; VAN

³² É importante mencionar que o conceito de *do-it-yourself*, ou faça-você-mesmo, também pode ser entendido de outras formas, como a realização de reparos domésticos por chefes de família sem ajuda profissional (WATSON; SHOVE, 2008). Entretanto, neste trabalho buscarei me ater estritamente ao sentido político atribuído pelo movimento punk ao *do-it-yourself*.

³³ Além das colocações de Guerra (2017), também entendo a noção de *ethos* segundo a interpretação de Pereira (2010) do conceito elaborado por Clifford Geertz (1989): “os aspectos morais e estéticos de uma determinada cultura.” (PEREIRA, 2010, p. 9)

METER, 2007, p. 44, tradução nossa).

Mas, afinal, como essa subversão acontece? Holtzman, Hughes e Van Meter (2007, p. 45) apontam que, através da produção de diversos bens materiais e simbólicos com recursos preexistentes e do seu consumo dentro dos circuitos punk, é produzido apenas um valor de uso, ao invés de também um valor de troca. O valor de uso, de acordo com a teoria marxiana, “se efetiva apenas no uso ou no consumo” (MARX, 2017, p. 114) de determinada mercadoria. Esse valor de uso, por si só, não atribui à mercadoria o caráter fetichista que a mesma possui quando passa a ser reflexo das relações sociais em torno do trabalho (MARX, 2017).

Dessa forma, o faça-você-mesmo proporciona a criação de valor para além do modus operandi capitalista, na visão dos autores (HOLTZMAN; HUGHES; VAN METER, 2007). Embora ainda não rompa definitivamente com este sistema econômico, o faça-você-mesmo pode ser um exemplo de como pensar, na atualidade, estratégias culturais de contraposição às lógicas vigentes de produção e consumo.

Também é possível investigar como o D.I.Y. se opõe ao consumismo e à obsolescência programada: na contramão da substituição rápida de certos bens por suas versões mais recentes, o faça-você-mesmo propõe não só a produção da própria música, vestimenta e canais de mídia, como também o boicote a grandes marcas e a adesão a determinados estilos de vida e movimentos sociais, como o anarquismo e o veganismo.

Canclini (1995, p. 30) observa que, mesmo com o acesso a novos bens materiais e simbólicos proporcionados pela sociedade do consumo, esse acesso não cresce junto à possibilidade de um exercício integral da cidadania. Segundo o autor, “pela imposição da concepção neoliberal de globalização, para a qual os direitos são desiguais, as novidades modernas aparecem para a maioria apenas como objetos de consumo, e para muitos apenas como espetáculo”. (CANCLINI, 1995, p. 30). O D.I.Y. age de forma direta contra essa lógica, ao questionar a procedência dos itens que consumimos e propor um estilo de vida baseado na produção politicamente consciente de tais materiais.

O faça-você-mesmo, portanto, pode ser entendido enquanto fenômeno catalisador de uma conduta contestatória por parte do movimento punk. Na cidade de Aracaju, a importância do D.I.Y. como parte do processo de entendimento dos sujeitos enquanto punks e também da sua integração com a cena foi evidente em todas as entrevistas realizadas. De

acordo com a entrevistada Daniela, o faça-você-mesmo

é a ideia de que a gente não precisa, pra ter uma banda, pra gravar um disco, de nada institucional. A gente não precisa de uma gravadora pra lançar um disco, a gente não precisa de necessariamente uma produção artística pra fazer um show, a gente pode fazer a gente mesmo, é a ideia da gente aprender e fazer com as nossas mãos. [...] Essa é a grande graça do punk rock. Possibilitou que qualquer pessoa pudesse pegar um instrumento e tocar, “eu não preciso saber tocar maravilhosamente e eu vou tocar”. [...] Então é a ideia de você se estabelecer, realmente, nas costas da cultura, numa subcultura, a gente chama de “submundo”, ou de “esgoto”, usa vários sinônimos pra isso. De não depender necessariamente de nada formal pra poder ter essas experiências, pra poder construir também um outro ambiente, que tem mais a ver com os nossos valores. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Esse sentido de independência - que, ao mesmo tempo, dá origem a uma relação de interdependência entre os membros da cena através do estabelecimento de redes de contatos punks - foi enfatizado por outros interlocutores, como Islaine, da banda VHC:

Então, eu sou muito adepta do faça-você-mesmo em tudo na vida, tudo mesmo. Foi a partir desse movimento de meter a cara, de fazer um evento que a gente conseguiu, de fato, iniciar, começar a ter uma visibilidade dentro de Sergipe e ir expandindo esses contatos. Se não fosse esse esforço do faça-você-mesmo de correr atrás, eu nunca teria saído do estúdio. (Entrevista com Islaine Santos, 31 anos, 2022)

O faça-você-mesmo se constitui como parte integrante da história do punk aracajuano, desde as primeiras movimentações da banda Karne Krua, nos anos 1980, que precisaram reunir seus próprios recursos e materiais para realizar seus primeiros shows, até a produção de álbuns de bandas da atualidade e de eventos em locais públicos. Nesse sentido, o D.I.Y. acaba atuando como mote, mas também como necessidade. Alguns dos entrevistados relataram as dificuldades que enfrentaram ao procurar clubes e casas de show que aceitassem eventos com bandas punks na programação, como posto por Daniela, ao relatar o processo de criação do evento Clandestino, e por Afonso, ao enumerar alguns eventos produzidos na cena de forma independente:

A gente bateu em todas as portas dessa cidade, bares da Orla, Clube Cotinguiba, Clube Vasco, que era lá no Mercado, não sei nem se existe mais, foi em todos os lugares que você puder imaginar, pedindo pra alugar os espaços, não era tipo assim: “deixa eu fazer um show aqui”, tipo, eu vou te pagar pelo aluguel do espaço. E ninguém quis fazer porque era punk rock. Ninguém queria fazer, ninguém. E a gente ficou desesperado. E pensou: velho, vamos fazer um show, então, na rua. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022)

Na verdade, tudo é a gente fazendo tudo o tempo todo. Nunca teve um suporte de nada, assim, sempre foi a gente da banda resolvendo tudo, sabe?

Então sei lá, a gente fez muito evento na rua, então todo ano a gente fazia um evento no primeiro de maio, né? Que é o dia do trabalhador, e os eventos eram sempre a gente que organizava tudo, a gente que ia atrás de alugar um gerador, e a gente que arrecadava grana e juntava grana pra pagar e custear essas coisas, então a gente alugava o gerador, a gente alugava o som, a gente alugava uma tenda e as bandas que participavam dos eventos também acabavam colaborando e ajudando com essa organização, sabe? (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022)

Dessa maneira, o faça-você-mesmo pode ser entendido, para os sujeitos vinculados ao punk aracajuano, como uma modalidade de produção de materiais artísticos e de eventos que dialoga com valores essenciais da cultura punk. É importante mencionar que o D.I.Y. é visto como um recurso político: “são atitudes que partem, né, da sua autoria, é você mostrando sua autenticidade, o que você acredita. Entendeu? E o que você pensa. Isso é o faça-você-mesmo, quando você encontra uma ferramenta em que você tem essa voz.” (Entrevista com Larissa Oliveira, 27 anos, 2021).

Além disso, é interessante pontuar que o conjunto de relações em torno do faça-você-mesmo na cena aqui estudada configuram uma dinâmica própria de produção e de consumo - algo similar ao que Featherstone (1995), a partir de uma leitura de Pierre Bourdieu, entende por uma economia dos bens culturais: “a dinâmica interna, processos e princípios estruturantes que operam no interior de um campo específico e funcionam de modo análogo a uma economia” (FEATHERSTONE, 1995, p. 125). Esse fenômeno pode ser percebido quando enfatizamos a interdependência dos diversos elementos que compõem o hardcore-punk em Aracaju (como músicas, fanzines, shows e outros eventos) e que, em conjunto, se tornam pilares importantes para a estruturação da cena.

Bennett (2018, p. 134, tradução nossa), ao estudar o papel do *do-it-yourself* entre jovens músicos, percebe que um ofício centrado no D.I.Y. pode ser uma "maneira potente de resistir às tentativas do Estado de capitalizar o poder da música popular como uma nova 'indústria cultural' ao promover estilos e artistas em particular em detrimento de outros". Como posto, essas questões podem ser vistas nas dinâmicas internas do hardcore-punk aracajuano e, além disso, entram em consonância com as afirmações de Silva e Guerra (2017) quando concluem que

O punk é uma cena local, virtual, global e translocal. É uma matriz de ligação entre diferentes protagonistas: bandas, editoras, promotores, críticos, divulgadores, os consumidores, os fãs; e os recursos e meios, como os discos e outros registros fonográficos, os concertos e outros eventos, os bares, as *caves*, as salas e outros espaços, os jornais, os *fanzines*, as lojas de roupas, os

acessórios e os discos, as ruas e as feiras, as plataformas físicas e digitais... Esta estrutura tem uma espacialidade e uma territorialidade, inscreve-se num meio social (físico ou, mais ultimamente, virtual), potenciando economias de aglomeração e escala (SILVA e GUERRA apud GUERRA, 2017, p. 11).

Com base nas constatações feitas neste tópico, é possível concluir que o D.I.Y. ocupa um lugar simultaneamente ético e estético na formação da conduta punk em Aracaju. A seguir, me estenderei sobre o caráter político das produções musicais da cena punk aracajuana.

4.2. O papel político da música punk em Aracaju

Como já visto no presente trabalho, o estilo de vida punk, desde sua forma embrionária na década de 1970, emprega uma série de técnicas artísticas para manifestar posturas de descontentamento diante da sociedade contemporânea - que geralmente são evidentes na música, na moda e nas artes plásticas. Já apresentei, de forma breve, o papel da moda e da construção de uma estética punk nesse sentido; Helena Abramo (1997) se aprofunda ainda mais no caráter “espetacular” desses elementos no espaço urbano. A música punk (e posteriormente, a música *hardcore*) foram responsáveis por evidenciar, de maneira ainda mais contundente, a necessidade de mudanças social proposta pelo movimento.

Na Grã-Bretanha dos anos 1970, as músicas das bandas Sex Pistols e The Clash deram voz às visões de mundo das juventudes locais. No Brasil, como também aponta Abramo (1997), a música punk ganhou forma a partir das bandas pioneiras Cólera, Inocentes, Ratos de Porão e outras que tratavam de temas como violência, pobreza e preconceito. Como posto pela autora,

Os punks investem de forma escancarada sobre si próprios a percepção negativa cristalizada na sociedade a respeito dos jovens pobres, buscando tornar explícita sua condição e, ao mesmo tempo, o caráter do preconceito: "sim, somos pobres, feios, sem chances, perigosos". Eles não tentam disfarçar essa condição. Ao contrário, querem torná-la visível através de uma acentuação e, assim, produzir a denúncia da condição de exclusão, da desigualdade de meios e de perspectivas, do preconceito que reforça essa exclusão. (ABRAMO, 1997, p. 101)

Em Sergipe (e, mais especificamente, em Aracaju) essas questões também foram enfatizadas por bandas do circuito punk: as letras de suas respectivas músicas deixam claras as perspectivas políticas dos adeptos do movimento. Para discutir mais profundamente essa

questão, trago as letras de três músicas de bandas distintas, que serão dissecadas a partir da técnica da análise de conteúdo. De acordo com Minayo (2000, p. 308), a análise de conteúdo “parte de uma leitura de primeiro plano das falas, depoimentos e documentos, para atingir um nível mais profundo, ultrapassando os sentidos manifestos do material.” Já segundo Gil (2021, p. 70) o método permite “considerar o contexto social econômico em que são utilizadas não apenas as palavras, mas também as imagens e os sons” e também “fazer inferências acerca da sociedade e da cultura em que se manifestam as comunicações” (GIL, 2021, p. 71).

A música *Sangue Operário* (1987), da banda *Karne Krua*, traz questões similares às considerações de Abramo citadas acima:

Humanos
 Sub existem
 Pra manter a minoria
 Explorados
 Os operários são bandidos
 Trabalham
 Dia-a-dia pra garantir o pão
 Recebem
 Em troca o salário da miséria
 Para manter
 O rico capital do empresário
 É escravizado
 O sangue operário
 Com o tempo
 Ele luta pra sobreviver
 E morre
 Lutando por seus direitos
 Sangue operário
 Sangue operário

(KARNE KRUA, 1987)

É possível identificar na música apresentada acima uma discussão sobre a desigualdade social em larga escala provocada pelo capitalismo. Em *Sangue Operário*, a luta de classes aparece como seu eixo central: versos como “Humanos/ Sub existem/ Para manter a minoria/ Explorados” reforçam, com indignação, as condições insalubres vividas pelo proletariado. A música pertence ao álbum *As merdas do sistema*, de 1987, que traz faixas com conteúdos similares de indignação diante da violência policial, da postura das forças militares e de políticas imperialistas.

Em seguida, trago a letra da música *Valores da Colonização Branca*, da banda Demonkrätzie, ativa entre os anos de 2009 e 2019:

Sentimentos machistas e homofóbicos
Frutos de uma cultura explorada
Lixos dos grandes exploradores
E livres apenas deles
Nessa cadeia alimentar
Refletida na sociedade
Desigualdade e aceitação
Você é um mero produto
Quanto vale o seu suor?
Ele não é pago justamente!

(DEMONKRÄTZIE, 2017)

Em *Valores da colonização branca*, a banda Demonkrätzie traz uma postura de indignação similar à letra de *Sangue Operário*. Além de apresentar uma crítica ao modo de produção capitalista e à relação de mais-valia nele gerada (“Quanto vale o seu suor?/ Ele não é pago justamente!”), o processo de colonização ocupa uma posição central da narrativa da música, evidente em “Sentimentos machistas e homofóbicos/ Frutos de uma cultura explorada/ Lixos dos grandes exploradores”. A intolerância, o preconceito e a exploração aparecem como consequências diretas da colonização europeia - representadas no título, possivelmente de forma irônica, como “valores”. É interessante mencionar que a referida música dialoga, ainda que indiretamente, com a problemática central dos estudos pós-coloniais, que apontam para a consolidação tanto de uma colonialidade do saber (Quijano, 2009; Mignolo, 2017) quanto das decisões políticas oriundas dessa perspectiva desigual. Como definido por Aníbal Quijano (2009),

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal.1 Se origina y mundializa a partir de América. (Quijano, 2000, p. 285)

Abaixo, a letra da música *Maldito, porco, escroto* (sic) evidencia a postura de indignação e revolta por parte da banda VHC, motivada por casos de violência de gênero vividos na cena de rock de Aracaju, que a banda optou por refletir na sua arte:

Eu tô cansada de ouvir você falar
Que eu não posso tocar porque eu sou mulher
Eu tô cansada de ouvir você julgar
Minha capacidade por eu ser mulher

Eu tô cansada de ouvir você falar
 Que eu não posso tocar porque eu sou mulher
 Eu tô cansada de ouvir você julgar
 Minha capacidade
 Se você pensa que pode me tratar como um pedaço de carne
 qualquer
 Isso eu não sou, mas posso lhe dizer agora
 Exatamente o que você é
 Maldito, porco
 Maldito, porco
 Escroto!
 Maldito, porco
 Maldito, porco
 Escroto!
 (VHC, 2017)

As músicas *Sangue Operário*, *Valores da colonização branca* e *Machista, porco, escroto* (sic) possuem mais de vinte anos de diferença entre seus respectivos lançamentos. As duas primeiras foram produzidas inteiramente por homens, e a terceira, apenas por mulheres. As obras representam, portanto, gerações distintas de punks aracajuano. Contudo, o caráter de denúncia permanece em todas as produções; o que reforça a afirmação de Abramo (1997, p. 114) de que "os punks identificam-se em geral com os movimentos e sujeitos que também se situam fora da institucionalidade vigente e que instauram atuações pela transformação da ordem social". O que possibilita inferir que, além da identificação com sujeitos para além da ordem vigente, uma das características do punk aracajuano é a politização dos sujeitos diante de estruturas desiguais de poder, bem como uma forma de existência e agência politizada que abrange uma crítica ampla e antissistema.

4.3. Os fanzines punks e o método documentário de interpretação

Neste tópico, proponho uma discussão para além da música como recurso político entre os punks: aqui, discorro sobre o papel dos fanzines nesse contexto. De acordo com Bivar (2001, p. 51, grifos do autor), "*fanzine* é a junção das palavras fan (de fã, em português) com *magazine* (revista, em inglês). *Fanzine* = uma revista do fã, feita pelo fã e para o fã". Os fanzines são revistas produzidas a partir da lógica *do-it-yourself* que tratam de temas relevantes para os aficionados pelo movimento punk. Os fanzines (também chamados popularmente de *zines*) são elementos centrais para as dinâmicas de produção e de consumo dentro da cultura punk, como discutirei adiante. Segundo Santos (2014, p. 56), os fanzines

“são feitos com o intuito de preencher lacunas deixadas pela mídia comercial que não dá atenção à produção artística de bandas independentes possuidoras de uma linguagem não convencional ou de conteúdo crítico (MAGALHÃES, 1993)”.

Magalhães (2012, p. 102) atesta que os fanzines agem como porta-vozes de expressões artísticas deixadas de lado por grandes veículos de imprensa, podendo ser entendidos enquanto meios de comunicação popular e resistência cultural. Segundo o autor, “os fanzines representam o pensamento de indivíduos, associações e grupos de aficionados que produzem seus próprios veículos como forma de interação, troca de informações e opiniões.” (MAGALHÃES 2012, p. 102). Com base nessas observações, os fanzines foram escolhidos para serem aqui analisados por evidenciarem tanto tendências estilísticas de determinado movimento social ou período histórico quanto as visões de mundo dos grupos responsáveis por sua produção

Para a análise desses materiais, empregarei o método documentário proposto por Karl Mannheim, visto que são documentos imagéticos que refletem uma série de questões sociais presentes em suas respectivas épocas. O método documentário de interpretação surgiu para responder a uma série de necessidades teórico-metodológicas referentes à interpretação da realidade apontadas por Mannheim. Foi baseado nos avanços da História da Arte, que adotava o que o autor chama de "análise imanente da obra de arte", e da Sociologia, que, apoiada em outras inclinações epistemológicas, utilizava o que Mannheim denomina "método genético": uma análise das condições sociais do surgimento de uma obra.

O método criado por Mannheim acrescentou consideráveis vantagens para a análise de certos tipos de materiais no campo das ciências sociais. Entretanto, foram também pensadas adaptações desse método a fim de melhor utilizá-lo em determinadas circunstâncias. Uma dessas adaptações foi pensada por Ralf Bohnsack (2007), ao adotar o método documentário de interpretação para analisar fotografias. A partir de Bohnsack (2007), a análise por meio do método documentário também pode se dar a partir de dois momentos: a interpretação formulada e a interpretação refletida.

Durante a interpretação formulada, o pesquisador realiza "a análise detalhada do sentido imanente e a decodificação do seu sentido coloquial, descrevendo o conteúdo sem fazer comentários ou interpretações" (WELLER, 2011, p. 298); durante a interpretação refletida, será feito um "exame minucioso do conteúdo dos sujeitos/experiências/objetos

culturais analisados" (WELLER, 2011, p. 298). Esse conteúdo vai desde a obra em si até a posição que ocupa(m) seu(s) autor(es). Com base nessas duas etapas, portanto, “Bohnsack coloca a reconstrução do sentido documentário no centro da análise empírica, o que significa que, ao invés da reconstrução do decurso de uma ação, passaremos a analisar e reconstruir o sentido dessa ação no contexto social em que ela está inserida.” (WELLER et al, 2002).

Dessa maneira, pode-se falar do método documentário de interpretação como um aporte metodológico relevante na análise de materiais visuais, tendo em vista a utilização e adaptação do mesmo por sociólogos e teóricos da arte. Abaixo, trago alguns exemplos de fanzines produzidos por membros da cena hardcore-punk de Aracaju, que serão analisados a partir das premissas do método documentário de interpretação.

A primeira obra que trago abaixo é uma página da sexta edição do fanzine Escarro Napalm, em circulação em Sergipe entre os anos de 1991 e 1995. Mais especificamente, de um trecho do fanzine que apresenta uma entrevista com a banda Karne Krua. Seguindo a adaptação de Ralf Bohnsack do método documentário de interpretação, é possível identificar, no estágio da interpretação formulada, os materiais e técnicas empregados para a confecção do fanzine: segundo seu autor³⁴, o processo “era datilografar, cortar, colar, xerocar, dobrar e grampear”. Trata-se, portanto, de um documento produzido com materiais de baixo custo segundo uma estética punk, que se utilizou de recursos visuais propositalmente agressivos de forma a comunicar alguns dos princípios do movimento, como o seu caráter de contestação. Essa produção foi de forma relativamente simples, visando uma disseminação mais ampla do produto e evidenciando o princípio *do-it-yourself*; como posto pelo próprio responsável por sua confecção, o Escarro Napalm circulava por quase todo o país.

³⁴ Informações disponíveis no blog Escarro Napalm. Disponível em: <https://escarronapalm.blogspot.com/2008/09/perguntao-por-meleloashotmail.html>. Acesso em 4 mar. 2022.

Figura 28 - Fanzine Escarro Napalm #6



Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em: <http://escarronapalm.blogspot.com>.

Partindo para o segundo estágio do método, a interpretação refletida, as similaridades entre o Escarro Napalm e outros fanzines punks da época se tornam ainda mais acentuadas. O caráter de contestação impresso no mesmo é visível no conteúdo da entrevista, sobretudo em trechos que ressaltam os percalços vividos pela banda Karne Krua ao se estabelecer em uma cidade ainda pouco receptiva ao movimento punk. Além disso, o símbolo do anarquismo, que ocupa um papel relevante na formação política punk, como já observado por Bivar (2001) e Caiafa (1985), pode ser localizado no centro da logomarca da banda Karne Krua.

Dessa forma, pode-se tomar o fanzine apresentado acima como um material relevante para interpretar parte dos posicionamentos e condutas compartilhados pelos punks de Aracaju

da década de 1990. O segundo fanzine que trago abaixo representa uma outra geração de punks aracajuanos. Intitulado I Wanna Be Yr Grrrl, o fanzine de 2020 traz outras propostas estéticas e ideológicas das quais tratarei a seguir.

Figura 29 - Fanzine I Wanna Be Yr Grrrl #7



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Algumas mudanças já podem ser vistas a respeito dos materiais utilizados para a confecção do zine. A partir da interpretação formulada, pode-se ver que, ao invés dos materiais tradicionalmente utilizados por zineiros em décadas passadas, o fanzine acima é produzido de forma inteiramente digital. Como posto por sua autora ao longo da edição, foram utilizados aplicativos de edição *online* como Tumblr, PicsArt, Canva e Paint, embora ainda a partir da perspectiva punk da colagem como recurso estético, evidenciando a proposta *do-it-yourself* que segue presente no movimento punk.

Já a partir da interpretação refletida, a análise do fanzine I Wanna Be Yr Grrrl pode comunicar novas perspectivas no campo do ativismo punk, no qual a reivindicação pela presença das mulheres na linha de frente do movimento é uma das suas maiores pautas. Isso

pode ser visto na própria capa do fanzine, que apresenta recortes de cinco ativistas sergipanas no campo da música, das artes visuais e de manifestações políticas de rua. Considerando que o intuito do método documentário de interpretação é relacionar obras específicas a um determinado contexto macrossocial, a maior visibilidade do feminismo no ativismo político brasileiro nos últimos dez anos, como visto por autoras como Brito (2015), Sorj e Gomes (2014), exerceu uma influência considerável nas reivindicações dessas mulheres no âmbito do movimento punk. Outro fato a ser observado é a referência direta que o título do fanzine faz ao movimento Riot Grrrl, segmento feminista do movimento punk que teve origem nos anos 1990. O tema da edição reforça o compromisso do fanzine com a causa feminista, apresentando diversas “mulheres atuantes em Sergipe” e seus percursos artísticos e políticos. A capa conta com imagens de quatro dessas mulheres, acompanhadas de colagens que formam a frase “decidir nos hace libres” (decidir nos torna livres, em português).

É interessante notar que o fanzine trazido acima representa um novo momento vivido historicamente nas sociedades ocidentais, que se dá a partir do avanço da terceira onda feminista dentro dos novíssimos movimentos sociais³⁵. Se, durante os anos 1980 e 1990, como visto no fanzine Escarro Napalm, o punk aracajuano tinha como proposta a afirmação do movimento como contraponto a uma cultura hegemônica³⁶, a partir do surgimento de novos personagens no circuito punk, outras questões políticas também passaram a ser exploradas, como: que posições as mulheres ocupam dentro do punk? Como construir uma cena realmente igualitária? Em entrevista concedida para o presente trabalho, a autora do fanzine elucidou algumas questões a respeito:

Ser mulher no punk abriu essas portas pra que outras pessoas que se sentiam oprimidas fossem também. Tivessem esse conforto e esse desafio ao mesmo tempo, de dizer “eu também posso”, entendeu? E aí é justamente essa reflexão que eu tô fazendo que me levou a começar a fazer zine (Entrevista com Larissa Cardoso, 2021).

Além disso, o formato digital do fanzine I Wanna Be Yr Grrrl evidencia novas tendências na estética punk, que já foram apontadas por Bivar (2001, p. 130) ao citar a relação agora íntima do *do-it-yourself* com a Internet: “a arte do faça-você-mesmo evoluiu para as

³⁵ Os novíssimos movimentos sociais, segundo Santos (2017, p. 224), “são os que emergiram nas manifestações de rua das duas últimas décadas, trazendo consigo novos sujeitos para a esfera pública brasileira”.

³⁶ Jefferson e Hall (2003) tratam dessa “oposição” ao conceituar as subculturas juvenis como formas de resistência às chamadas “culturas paternas”.

hipermídias. Desde o cuidado na arte gráfica - as capas dos discos, os encartes, os cartazes, as filipetas - e nisso o computador é um instrumento artístico, uma paleta apropriacionista.”

Com base nas discussões propostas neste trabalho até o presente momento, foi possível constatar que grande parte das produções artísticas vinculadas ao movimento punk de Aracaju apresentam um caráter nitidamente político. A seguir, mostrarei como é possível acionar conceitos como os de ativismo e culturalização da política para analisar o que essas produções podem representar a um nível sociológico.

4.4. Os sentidos do ativismo no punk aracajuano

Até o momento, analisei diversas músicas, os fanzines e as formas de ocupação da cidade promovidos pela cena punk da cidade de Aracaju. Essas produções remetem a diversos momentos, gerações e contextos da cena, assim como realçam as intersecções entre o punk enquanto estilo de vida, estratégia de mobilização política e modelo de produção artística - o que torna possível articular essas questões com algumas discussões em torno da arte como recurso político. De acordo com Miguel Chaia (2007a), há uma série de relações possíveis entre arte e política; tanto devido às propriedades da arte como um elemento de comunicação de visões de mundo, quanto da política enquanto mecanismo de ação social. Segundo o autor,

a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas áreas distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente. Como esferas da sociedade, elas podem se interpretar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética. (CHAIA, 2007a, p. 14)

Dessa forma, se a arte pode ser acionada enquanto recurso político - e até configurar o que Chaia (2007b) entende por “ativismo” -, ao levarmos em conta a produção de uma arte política feita por grupos minoritários, essa produção também pode ser vista como uma prática de resistência. Especificamente no que diz respeito à cena punk de Aracaju, essa resistência se manifesta na medida em que, a partir da música, das artes plásticas e da ocupação do espaço público, os membros da cena buscam trazer à tona diversos questionamentos de ordem ética, moral e ideológica frente à sociedade civil.

Segundo Delgado (2013), o ativismo pode ser entendido como um tipo de arte política que combina uma nova linguagem artística com uma proposta de transformação da

realidade. O autor levanta, também, que “a arte ativista não só aparece acompanhando as lutas urbanas atuais, como também as impregna em grande medida com seus postulados teóricos e estéticos, especialmente no que faz com seu desejo de ressignificar o espaço público.”³⁷ (DELGADO, 2013, p. 68). O conceito de ativismo, então, é um aporte teórico para entender novas configurações de ativismo na contemporaneidade, que carregam consigo uma tendência à hibridização e à interdisciplinaridade da prática política (DELGADO, 2013, p. 70).

Dessa forma, o ativismo se entremeia no estilo de vida punk em Aracaju a partir de uma série de produções artísticas e condutas políticas que buscam chamar a atenção para temas que seus atores consideram relevantes e que geralmente tratam de distintas formas de opressão, como a desigualdade social, questões de gênero, questões de classe, relações humano-não humano e a situação da classe trabalhadora na contemporaneidade. Outro conceito interessante a ser utilizado neste contexto é a ideia de culturalização da política, pensada por Rossana Reguillo (2003), que significa fazer e perceber a política por meio da cultura. Esse fenômeno pode ser visto na cena punk de Aracaju na medida em que grande parte das manifestações políticas promovidas pela cena se utilizam de recursos culturais como veículos de contestação, configurando algumas estratégias de ação micropolítica.³⁸

Além disso, o conceito de agências estetizadas desenvolvido por Marcon (2019), ao estudar novas formas de ativismo juvenil (em especial por meios digitais), também se enquadra nesta abordagem. O autor, ao discorrer sobre estas formas de agência, destaca “a produção e o compartilhamento da própria narrativa a partir de múltiplos pontos de vista, a diluição das lideranças e as novas linguagens estetizadas de informação, com ênfase ao visual, ao sonoro, ao performático [...]” (MARCON, 2019, p. 206). Essa produção e compartilhamento de narrativas pode ser identificada nas múltiplas formas de arte punk em Aracaju que têm como intuito propagar as visões dos membros da cena sobre questões sociais.

A noção de partilha do sensível, pensada pelo filósofo Jacques Rancière (2010; 2020), também possibilita uma análise do fenômeno cada vez mais estético que é a política, segundo a visão do autor (LONGMAN; VIANA, 2010). De acordo com Rancière (2020, p. 15, grifos

³⁷ “El arte activista no sólo aparece acompañando las luchas urbanas actuales, sino que en buena medida las impregna de sus postulados teóricos y estéticos, sobre todo en lo que hace a su voluntad de ressignificar el espacio público.”

³⁸ Por micropolítica, entendo modalidades de ação coletiva que se orientam a partir de causas específicas, geralmente relacionadas ao cotidiano, como posto por Campos e Sarrouy (2020).

do autor), a partilha do sensível seria uma “partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. Nesse sentido, as artes podem se tornar “manobras de emancipação” a partir do que conferem a “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível”. (RANCIÈRE, 2020, p. 26) Ainda segundo o autor,

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. (RANCIÈRE, 2010, p. 20)

Dessa forma, é possível dizer que o fazer artístico institui um espaço próprio de comunicação política que pode ser interpretado como uma forma de reagir às dinâmicas sociais que rodeiam os seus atores. Como também posto por Rancière (2010), “a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos.”; o que entra em consonância com as colocações de Nuñez (2010) ao suscitar que as obras de arte, a partir de uma perspectiva sociológica, se “permitem ser vistas como gestos informativos –conhecimentos– que oferecem antecedentes compreensivos de novas formas de organização e reformulação que a sociedade moderna se desdobra para habitar”³⁹ (NUÑEZ, 2010, p. 132, tradução nossa).

³⁹ “permiten ser vistas como gestos informativos –conocimientos– que ofrecen antecedentes comprensivos de las nuevas formas de organización y reformulación que la sociedad moderna despliega para su habitar”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diversos canais me trouxeram para a escolha do tema que culminou neste texto de dissertação: um contato preliminar com o campo, mediado por textos jornalísticos, pela escuta da música punk, pelas primeiras conversas estabelecidas informalmente com amigos e colegas que sabiam algo do movimento, pelo comparecimento a alguns shows da cena. Se, no período do meu primeiro contato com o punk, eu pensava que se tratava de um movimento que se mobiliza simplesmente através de uma estética, a experiência de pesquisá-lo me mostrou algo a mais: que o punk também é uma forma de ser e estar no mundo, um estilo de vida que tem um sistema de signos e de ideais políticos consolidados. A estética ocupa um papel importante nesse sentido, mas não o define - as dinâmicas da cena de Aracaju me mostraram que ser punk, além de um processo de construção identitária, também diz respeito à ação.

Os caminhos percorridos para a consolidação da pesquisa me possibilitaram várias reflexões em torno das relações entre o punk e a sociedade. A revisão da literatura sobre identidades culturais, juventudes, estilos de vida, culturas juvenis e sobre os princípios do movimento punk foi essencial para a construção de uma base teórica para o meu trabalho de pesquisa. Pude compreender de forma mais aprofundada como a juventude se insere enquanto um grupo identitário que apresenta demandas específicas nas sociedades contemporâneas, bem como o papel das culturas urbanas e juvenis.

Com base nisso, pude compreender, também, a relevância do movimento punk nesse contexto; mais precisamente, como o ideário punk se posiciona diante de determinadas estruturas de poder estabelecidas socialmente. Nesse sentido, apresentei brevemente como o punk surgiu enquanto cultura juvenil e estilo de vida nos países do Norte global, no Brasil, no Nordeste brasileiro e, por fim, na cidade de Aracaju.

As escolhas metodológicas para o presente trabalho também possibilitaram algumas reflexões. A observação direta, como posto, foi um recurso relevante para a compreensão de diversas dinâmicas da cena a partir do “estar lá”; de observar, em primeira mão, shows e outras manifestações que condensam diversas formas de expressão do punk aracajuano. A realização de entrevistas, por sua vez, tornou possível obter informações sobre certas dinâmicas sociais que possam estar restritas a um grupo ou que não apareçam facilmente em publicações *online*, por exemplo - ou, como posto por Pais, (2003, p. 101), possibilita entrever

"internalizações de representações sociais"; me arrisco a dizer que os relatos dos interlocutores foram um divisor de águas para o meu entendimento sobre o que significa, afinal, ser punk. Pude notar que, embora alguns dos interlocutores não fossem mais jovens, todos eles iniciaram o seu processo de vinculação ao punk no período da adolescência/juventude - o que me possibilitou concluir que o punk se configura, de fato, como uma cultura juvenil em Aracaju. Dessa maneira, ao mesclar as informações obtidas nas entrevistas com os conceitos utilizados para compreender as relações entre arte e política mediadas pelo punk, pude analisar de forma mais aprofundada o *ethos* da cena punk aracajuana.

Alguns dos conceitos que me possibilitaram essa compreensão foram a noção de ativismo, como tratados por Manuel Delgado (2013) e Miguel Chaia (2007a), assim como o conceito de culturalização da política, pensado por Rossana Reguillo (2003). Tais ferramentas de análise me possibilitaram compreender como as formas de manifestação estético-políticas do punk aracajuano são exemplos tanto de um fenômeno de estetização do cotidiano (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) quanto do surgimento de novas linguagens políticas através da arte, como visto por Marcon (2019). Em um sentido ainda mais abrangente, essas linguagens podem ser entendidas como uma "partilha do sensível", como posto por Jacques Rancière (2010; 2020), na medida em que a política "é a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles." (RANCIÈRE, 2010, p. 21)

Como já posto, o primeiro contato que estabeleci com membros da cena me levou à construção de uma rede de relações com outros membros, que por sua vez me trouxeram mais questões associadas ao punk enquanto estilo de vida e ativismo político. Com isso, pude ter um vislumbre do que o estilo de vida punk representou (e segue a representar) para distintas gerações através de suas respectivas produções artísticas, e de como, aliadas às transformações tecnológicas do novo milênio, essas produções engendram novas formas de se manifestar politicamente no espaço público. Esse espaço público, como destacado por alguns interlocutores, pode ser transposto para a internet; mas as relações entre o movimento, a rua e a cidade - as "artes de fazer" (CERTEAU, 1998) punks - ainda ocupam uma posição de grande relevância para os membros da cena aracajuana.

Portanto, há alguns fatores que merecem ser destacados em relação ao movimento punk em Aracaju: a materialidade artística do punk, que atravessou distintas gerações com estratégias semelhantes - mesmo que os meios de expressá-las sejam outros - mas sobreviveram em sua dimensão lógica do fazer, como é possível constatar a partir das músicas e dos fanzines; a presença do seu aspecto político em um contexto urbano marcado por outras cenas hegemônicas, que resiste como possibilidade de linguagem e de agência; e a sua abrangência intergeracional - que pode ser um fenômeno interessante a ser observado em outros contextos, como a permanência do *ethos do-it-yourself*, e também nas suas formas de derivação em outros estilos juvenis que possam vir a ser estudados futuramente. Essas informações me possibilitaram constatar que, mesmo apresentando diversas ramificações e mudanças no decorrer dos anos, o punk se constituiu e se constitui, em Aracaju, como uma forma de ver e responder a dinâmicas sociopolíticas do passado e do presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. 1. ed. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

ALBUQUERQUE, Fabiane Cristina. Meu corpo em campo: reflexões e desafios no trabalho etnográfico com imigrantes na Itália. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, n. 26, v.1, 2017.

ALMEIDA NETO, Mateus. **Juventudes e estilos de vida: sociabilidades no bairro Siqueira Campos**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Sergipe, 2012.

BAKER, Chris. **The SAGE Dictionary of Cultural Studies**. London: SAGE Publications, 2004.

BENNETT, A. Youth, Music and DIY Careers, **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, p.133– 139, 2018.

_____. Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste, **Sociology**, v. 33, n. 3, p. 599–617, 1999.

BITTENCOURT, João Batista de Menezes. **Sóbrios, firmes e convictos: uma etnografografia dos straightedges em São Paulo**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, 2011.

_____. (org.) **Juventudes contemporâneas: Desafios e Expectativas em transformação**. Rio de Janeiro: Telha, 2020.

_____; ROCHA JÚNIOR, Epaminondas Pascássio da. Música, ativismo e estilo de vida jovem nas tramas do Punk em Maceió/AL. In: **Teoria e Cultura**. v. 13 n. 2, dez. 2018.

_____. “Mosh não é coisa de menina!”: uma reflexão sobre a desigualdade entre os gêneros nos shows de música hardcore na cidade de São Paulo. **Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder**. Florianópolis, 2008.

BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. In: **Sociologias**. Porto Alegre, ano 9, no 18, jun./dez. 2007, p. 286-311.

BRANDÃO L.; MACHADO, G. Uma cultura corporal anárquica: a influência do punk na prática do skate. In: **Cadernos de História**, v. 22, n. 37, p. 89-108, 30 nov. 2021.

CAIAFA, Janice. **O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

CAMARGOS, R. Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no

Brasil. In: **Temporalidades**. vol. 3 n. 1. jan/jul 2011.

CAMPOS, Ricardo; SARROUY, Alix, Juventude, Criatividade e Agência Política. In: **Revista TOMO**, n. 37, p. 30, 2020.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora USP, 2019.

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2003.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAIA, Miguel Wady. Artivismo - Política e Arte hoje. In: **Revista Aurora**. v. 1., p. 9-11, 2007.

_____. Arte e política: situações. In: CHAIA, M. (Org.) **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COSTA, F; ALMEIDA, J. Um belo passado de jovens roqueiros: memória e identidade social do festival Setembro Rock em Teresina (anos 1980). **Anais do 30º Simpósio Nacional de História**. Recife, 2019.

DANTO, Arthur. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

DEAD KENNEDYS. Nazi Punks Fuck Off. **A Skateboard Party**. 1983.

DELGADO, Manuel. Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. **Quaderns-e**. Institut Català d'Antropologia. N. 18 (2) 2013 pp. 68-80.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMONKRÄTZIE. **A Cada Palavra Omitida Aumentam Os Passos Para A Independência**. Demonkrätzie - Demo Tape, 2008.

ENNES, Marcelo Alario.; MARCON, Frank Nilton. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 16, n. 35, jan/abr 2014, p. 274-305.

FARIAS, D; CARDOSO FILHO, J. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. **Revista Eco-Pós**. v. 22, n. 3, 2019.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura do consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FEIXA, Carles. **Bandas y tribus: antropología de la juventud**. 2. ed. Barcelona: Editora Ariel, S.A., 1999.

_____ et al. De la generación X a la generación @. Trazos transicionales e identidades juveniles en América Latina. **Última década**. vol. 20 n. 37, Santiago, dic. 2012.

FORACCHI, M. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora USP, 2018.

FUSARO, L. **Juventude e ocupações culturais em Aracaju: da arte ao protesto**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Sergipe, 2018.

GALLO, Ivone.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GALVÃO, L. **Juventudes e políticas públicas na Grande Aracaju: os coletivos MUDE e Socorreria Arte Urbana**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal de Sergipe, 2020.

_____. SANTANA, J. V. P; OLIVEIRA, A. S. Perspectiva Institucional dos Sentidos das Juventudes nas Políticas Públicas em Sergipe: Uma Análise a Partir das Representações de Juventude pelos Gestores Públicos. **Anais do III Seminário Nacional de Sociologia da UFS**. São Cristóvão, 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2021.

GOSLING, Tim. “Not For Sale”: The Underground Network of Anarcho-Punk. In: **Music scenes: Local, translocal, and virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal**. Tese (Doutoramento em Sociologia). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

_____; STRAW, W. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 5, n. 1, p. 5-16, 2017.

_____; MENEZES, Pedro Martins de, Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. In: **Sociedade e Estado**, v. 34, n. 2, p. 485–512, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____; SOVIK, Liv (org.) **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UMFG, 2013

_____; JEFFERSON, Tony (orgs.). **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. London: Routledge, 2003.

_____; DU GAY, Paul, **Cuestiones de identidad cultural**, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Cultura Global: Nacionalismo, Modernização e Identidade**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. 16 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. London; New York: Routledge, 1979.

HOLTZMAN, B.; HUGHES, C.; VAN METER, K. Do It Yourself... and the Movement Beyond Capitalism. In: SHUKAITIS, Stevphen et al (Orgs.), **Constituent imagination: militant investigations/collective theorization**, Oakland, CA: AK Press, 2007.

HUQ, Rupa, **Beyond subculture: pop, youth and identity in a postcolonial world**, London ; New York: Routledge, 2006.

JORDANO NETTO, Rodolpho. Os squatts/okupas anarcopunks no Brasil: territórios de criação e (con)vivência da cultura e sociabilidade libertária. **Revista Sapiência**, v. 10 n. 5, 2021.

KARNE KRUA. Sangue Operário. **As merdas do sistema (Demo Tape)**. Aracaju, 1987. 1 min.

_____. (RSF) Revolta Social Futura. **EP Em Carne Viva**, 1987.

_____. Subversores da Ordem. **Labor Operário (Demo Tape)**. Aracaju, 1990. 3 min.

LEITE, Rogério Proença. Image making. Notas sobre a estética visual nas cidades contemporâneas. In: LEITE, Rogério Proença (Org.). **Cultura e Vida Urbana: ensaios sobre a cidade**. São Cristóvão: Editora UFS, 2008.

LIMA, R. **Atitudes e percepções na construção de territórios identitários: o Bairro Bugio em Aracaju/SE**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal de Sergipe, 2011.

LIPOVETSKY, G. SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. Rancière: ‘A política tem sempre uma dimensão estética’. **Revista Cult**. 30 mar. 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 30/05/2022.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGALHÃES, Henrique. Fanzine: comunicação popular e resistência cultural. In: **Visualidades**. v. 7 n. 1, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, v. 17, n. 2, p. 173–205, 2005.

MARCON, Frank. O kuduro como expressão da juventude em Portugal: estilos de

vida e processos de identificação, **Sociedade e Estado**, v. 28, n. 1, p. 75–90, 2013.

_____. Agências estetizadas, geração digital, ativismos e protestos no Brasil, **Ponto Urbe**, n. 23, 2018.

_____. Agências estetizadas: Juventudes, mobilizações e ativismos em Angola, **Crítica e Sociedade**, v. 9, n. 2, p. 18, 2019.

_____. SOUZA FILHO, Florival de. Estilo de vida e atuação política de jovens do hip-hop em Sergipe. In: **Revista de antropologia**, v. 56, p. 36, 2013.

_____. GALVÃO, Letícia. Juventudes, coletivos e políticas públicas em Sergipe. **Revista Mundaú**, n. 10, p. 92-116, 2021.

_____. ALMEIDA NETO, Mateus. Geração como problema e achado empírico nos estudos sobre juventudes. In: MARCON, F.; NORONHA, D. (orgs.) **Juventudes e desigualdades sociais em tempos de crise e radicalização política**. Aracaju: Editora Criação, 2021.

MARTÍNEZ, Amalia. Sobre el método de interpretación documental y el uso de las imágenes en la Sociología: Karl Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu. In: **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 21, n. 2, maio/ago. 2006, p. 391-414.

MARQUES, G. As artes de resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002). **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, 2013.

MEAD, Margaret. A adolescência em Samoa. In: CASTRO, Celso. (org.). **Cultura e personalidade: Ruth Benedict, Margaret Mead, Edward Sapir**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 17-65.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 14. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

MIGNOLO, W. D. (2007). **The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality**. *Cultural Studies*, 21(2-3), 449–514.

NEHRING, Neil. The Situationist International in American Hardcore Punk, 1982–2002. **Popular Music and Society**, n. 29 v. 5, pp. 519–530.

ORTNER, Sherry. Power and Projects: Reflections on Agency. In: **Anthropology and Social Theory: culture, power, and the acting subject**. London: Duke University Press, 2006.

OLIVEIRA, B. O Punk/Hardcore e a produção do espaço em Belém-Pará. **Papers do NAEA**, v. 28, n. 3, 2019.

OLIVEIRA, T. **O rock e o sertão: juventude, consumo e estilo de vida na produção cultural sergipana**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Sergipe, 2013.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. “**A maior zoeira**”: experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, 2010.

PINHEIRO, R. A. X. **A música underground em Aracaju: desenvolvimento e cena**. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal de Sergipe, 2016.

POMA, A. GRAVANTE, T. "Fallas del sistema": análisis desde abajo del movimiento anarcopunk en México. **Revista Mexicana de Sociología**, vol.78 no.3. Ciudad de México, jul./sep. 2016.

QUIJANO, A. **Colonialidad del Poder y Clasificación Social**. Journal of World-Systems Research, v, 2, 2000, pp. 342-386

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. In: **Devires**. v. 7, n. 2, jul/dez. 2010, p. 14-36.

_____. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

REGUILLO, R. Ciudadanías Juveniles en América Latina. In: **Última década**, v. 11, n. 19, 2003.

RIBEIRO, H. **Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju**. São Cristóvão: Editora UFS, 2010.

RICHTER, H. **Dada: Art and Anti-Art**. New York: Thames & Hudson Ltd, 1985.

ROGERS, Ashley. **The Influence of Guy Debord and the Situationist International on Punk Rock Art of the 1970s**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). University of Cincinnati, 2006.

SENADO FEDERAL. **Estatuto da Juventude: atos internacionais e normas correlatas**. Brasília: Senado Federal, coordenação de Edições técnicas, 2013.

SEX PISTOLS. God Save The Queen. **Never Mind The Bollocks**, 1977.

SIMMEL, Georg. **Philosophie des Geldes**. (Gesamtausgabe Bd. 6) Frankfurt/M, Suhrkamp, 1989.

_____. et al; VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: [s.n], 1967.

VANDENBERGHE, F. Globalização e individualização na modernidade tardia. Uma introdução teórica à sociologia da juventude. In: **Mediações**. Londrina, v. 19, n. 1. p. 265-316, jan./jun, 2014.

SANTOS, Jefferson. **Whiplash.net: estilo de vida e investimento afetivo de fãs no heavy metal brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Sergipe, 2014.

SANTOS, Jonatha Vasconcelos. “**As manifestações de junho de 2013 pra gente não acabou**”: um estudo sobre as formas de contestação no Coletivo Debaixo em Aracaju. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Sergipe, 2017.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: o desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo**. 1. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

SORJ, Bila; GOMES, Carla. Corpo, geração e identidade: a Marcha das Vadias no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**. v. 29 n. 2, mai/ago. 2014.

SILVA, Williams Souza. **A galera da Catedral: representações de um estilo de vida underground e lógicas de apropriação do espaço urbano**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Sergipe, 2011.

TIME PHOTO DEPARTMENT. Anarchy, Attitude and Outrage: When Punk was Young and Dangerous. **Time Magazine**, 2013.

TURRA NETO, Nécio. **Enterrado, mas ainda vivo! Identidade punk e território em Londrina**. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Estadual Paulista, 2001.

VELHO, Gilberto. KUSCHNIR, Karina (orgs.) **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WATSON, M.; SHOVE, E. Product, Competence, Project and Practice. In: **Journal of Consumer Culture**. v. 8. n. 1. p. 69–89, 2008.

WELLER *et al.* Karl Mannheim e o método documentário de interpretação: uma forma de análise das visões de mundo. In: **Sociedade e Estado**. Brasília, v. XVIII, n. 2, p. 375-396, jul./dez. 2002.

_____; BASSALO. Imagens: documentos de visões de mundo. In: **Sociologias**. Porto Alegre, ano 13, no 28, set./dez. 2011, p. 284-314.

ANEXO A - ROTEIRO DE ENTREVISTAS

[Cumprimentar os participantes. Começar dando boas-vindas ao entrevistado/a. Ligar o gravador. Esclarecer que a entrevista está sendo gravada e que sua utilização se destina a pesquisa de dissertação de mestrado da discente. Perguntar se o entrevistado está suficientemente esclarecido sobre o teor da entrevista e da pesquisa e se ele concorda livremente com o uso de sua entrevista na íntegra ou em partes para a mesma, incluindo a possibilidade de publicização.]

1. Qual é o seu nome completo?
2. Qual a data e o local de seu nascimento?
3. Qual a sua formação escolar/universitária?
4. Qual a sua profissão atual?
5. Como se deu o seu contato com a cultura punk? Desde quando e como foi?
6. O que é ser punk para você?
7. Você poderia me falar um pouco sobre a cena aracaçuana do punk?
8. Como você percebe a relação dessa cena com o espaço urbano? E com a internet?
9. O que você entende por ativismo político?
10. Você fez ou faz parte de algum coletivo, movimento social ou partido político?
11. O que você entende por faça-você-mesmo? Você já teve algum contato com essa filosofia/prática?
12. Você poderia falar como você vê a realidade da cultura punk hoje?
13. Como você entende as relações de gênero no contexto punk?
14. Na sua opinião, existem divergências geracionais na cena?
15. Você acha que a pandemia de COVID-19 provocou alterações nas configurações da cena punk da cidade? Que mudanças você acha que ocorreram?
16. No mais, antes de encerrar, gostaria de agradecer e deixar a palavra a vontade para que você possa tecer considerações livres sobre o tema:

[FINALIZAR A ENTREVISTA]

ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao projeto/pesquisa intitulado(a) _____ desenvolvida(o) por _____ no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é [coordenada / orientada] por _____, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail _____.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é _____.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse(a) estudo / pesquisa / programa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme recomendações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP).

Aracaju, ____ de _____ de _____.

Assinatura do(a) participante: _____

Assinatura do(a) pesquisador(a): _____