



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**“Anarquia Punk na Terra do Sol”: O Movimento Punk na Paraíba da
Redemocratização (1988-1998)**

Luíza Paiva Duarte de Andrade Carneiro

João Pessoa - PB
2024

**“Anarquia Punk na Terra do Sol”: O Movimento Punk na Paraíba da
Redemocratização (1988-1998)**

Luíza Paiva Duarte de Andrade Carneiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cauduro Pureza
Área de Concentração: História e Cultura Histórica.
Linha de Pesquisa: História e Regionalidades

João Pessoa - PB
2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C289a Carneiro, Luiza Paiva Duarte de Andrade.
"Anarquia punk na terra do sol" : o movimento punk
na Paraíba da redemocratização (1988-1998) / Luiza
Paiva Duarte de Andrade Carneiro. - João Pessoa, 2024.
244 f. : il.

Orientação: Fernando Cauduro Pureza.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. História da Paraíba - Punk Rock. 2.
Redemocratização Brasileira. 3. Resistência cultura. 4.
Resistência social. I. Pureza, Fernando Cauduro. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 98(813.3)(043)

**“Anarquia Punk na Terra do Sol”: O Movimento Punk na Paraíba da
Redemocratização (1988-1998)**

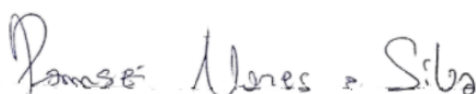
Luíza Paiva Duarte de Andrade Carneiro

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada
no Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB)
em 12 de abril de 2024.

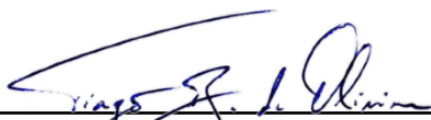
Banca Examinadora



Prof. Dr. Fernando Cauduro Pureza
Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB)
(Orientador)



Prof. Dr. Ramsés Nunes e Silva
Universidade Federal de Campina Grande (PPGH-UFCG)
(Examinador Externo)



Prof. Dr. Tiago Bernardon de Oliveira
Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB)
(Examinador Interno)

Prof^a Dr^a Telma Cristina Delgado Dias Fernandes
Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB)
(Suplente Interna)

Prof. Dr. Ginter Tlajja Leipnitz
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
(Suplente Externo)

Dedico este trabalho a Luíz Cláudio Paiva Duarte, Anselmo de Oliveira Nunes e Ricardo Bruno Cunha Campos, cujas vidas continuam a inspirar meu caminho.

AGRADECIMENTOS

Quero começar expressando meu agradecimento ao meu orientador, Professor Dr. Fernando Pureza, por sua paciência e contribuições inestimáveis. Sem sua orientação, este trabalho não teria alcançado a qualidade que possui. Agradeço também aos membros da minha banca, Prof. Dr. Tiago Bernardon e Prof. Dr. Ramsés Nunes, por suas observações fundamentais que ajudaram a aprimorar minha pesquisa.

Sou grata aos professores que participaram das disciplinas do mestrado: Prof. Dr. Martinho Guedes, Prof. Dr. Ângelo Emílio, Prof. Dr. Tiago Bernardon, Prof^a. Dra. Ana Beatriz Barros, Prof. Dr. João Bueno, Prof. Dr. Élio Flores, Prof. Dr. Gladson Milhomens e Prof. Paulo Giovani Antonino Nunes. Cada um contribuiu significativamente para minha formação acadêmica. Agradeço também à Prof^a. Dra. Lúcia Guerra pelo enorme apoio durante minha graduação em História.

Minha gratidão vai também para a professora de Geografia, Rosiana Pimentel, que moldou minha visão crítica do mundo, e para os professores de História do Ensino Médio, Adeilma Bastos e Moisés Costa, que influenciaram minha perspectiva acadêmica.

Agradeço a Jr Karlos, Olga, Rogério, Jael e Aurício pela ajuda essencial na pesquisa. Sem vocês, este trabalho seria raso como um pires.

Aos colegas, agradeço pelos momentos de troca de conhecimento e diversão. Muitos abraços a Aldenize Ladislau, Ana Livia, Ana Paula, Bruna Lima, Flaviano Batista, Francisco Bernardo, Júlio Cesar, Jucilene Raquel, Leonília Magalhães, Livia Lemos, Luan Sanches, Matheus Costa, Milene Dôso e Raquel Rocha. Um abraço especial para minha amiga Luísa Mendonça, a Luísa do Rap. A nossa amizade floresceu apesar das dificuldades do mestrado online e pandêmico.

Agradeço a Alexandra Elbakyan pela contribuição à difusão do conhecimento e a todos que promovem o acesso aberto à informação.

A meus pais, especialmente à minha mãe, Aline Paiva, por seu amor incondicional. Agradeço também ao meu padrasto, Ângelo Emílio, por suas valiosas sugestões e ao meu irmão Luíz Antônio por todo o amor trocado e sua inquietante busca por conhecimento; isso me inspira.

A minha família materna, em especial vovó Carminha e vovô Carlos, também merece meu agradecimento. A tio Cláudio (in memoriam), que me presenteou com livros e músicas.

Ao meu irmão Luíz Antônio, por seu amor e sua inquietante busca por conhecimento.

Agradeço ao meu namorado, Matheus Argolo, por seu amor e apoio contínuos, e à sua família, especialmente a Elianete Lira Cruz (tia Neta), por seu incentivo e suporte na escrita poética e na bibliografia.

A Luiz Carlos Durier, meu maestro de viola, agradeço por compartilhar sua paixão pela música.

A Narcóticos Anônimos, por me devolver o desejo de viver e por sua irmandade que foi fundamental para a conclusão deste trabalho.

A Ana Cananea e Gustavo Pires, por todo o apoio e carinho nos momentos difíceis.

Agradeço também aos amigos Pedrinho, Bia, Lua, Rafa, Gabi, Lila, Lari, Isa, Guga, Ciacchi, Dmi, Dudu, Ricardão (in memoriam) e Anselmo (in memoriam) pela amizade e suporte.

A Duff McKagan, baixista do Guns n' Roses, por ter sido meu primeiro amigo punk.

A Sakura, minha gatinha, que, sem saber, foi uma grande ajuda durante a escrita do trabalho, oferecendo companhia e conforto.

Por fim, agradeço à Universidade Federal da Paraíba pelos recursos e ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPB pelo ambiente acadêmico estimulante e pelas condições que possibilitaram o desenvolvimento deste trabalho. Sou grata pela formação recebida e pelas oportunidades oferecidas ao longo desse caminho acadêmico.

*I saw the best minds of my generation destroyed by
madness. (Allen Ginsberg)*

*External control are you gonna let them get you? Do
you wanna be a prisoner in the boundaries they set
you? (Crass)*

RESUMO

Esta dissertação de mestrado investiga o movimento punk na Paraíba durante o período de 1988 a 1998, destacando sua expressão como forma de resistência cultural e social em um contexto de transição democrática no Brasil. A pesquisa analisa como o punk, com suas práticas, estéticas e valores, contribuiu para o panorama cultural e social da região, desafiando as normas estabelecidas e propondo novas formas de sociabilidade. O estudo baseia-se em uma ampla revisão da literatura, análise de documentos, entrevistas com participantes da cena punk local e exame de produções culturais do movimento punk e anarcopunk. Os achados revelam que o movimento punk na Paraíba não apenas refletiu as tensões políticas, econômicas e culturais da época, mas também atuou ativamente na articulação de discursos de resistência, evidenciando a importância da autogestão e da comunicação direta. A pesquisa contribui para os estudos sobre movimentos contraculturais, destacando a especificidade e a importância das expressões locais dentro do contexto maior da cultura punk global.

Palavras-Chave: Punk Rock; Redemocratização Brasileira; História da Paraíba.

ABSTRACT

This master's thesis investigates the punk movement in Paraíba during the period from 1988 to 1998, highlighting its expression as a form of cultural and social resistance in a context of democratic transition in Brazil. The research analyzes how punk, with its practices, aesthetics, and values, contributed to the cultural and social landscape of the region, challenging established norms and proposing new forms of sociability. The study is based on a broad literature review, document analysis, interviews with participants from the local punk scene, and examination of cultural productions from the punk and anarcho-punk movement. The findings reveal that the punk movement in Paraíba not only reflected the political, economic, and cultural tensions of the time but also actively participated in articulating discourses of resistance, highlighting the importance of self-management and direct communication. The research contributes to studies on countercultural movements, emphasizing the specificity and importance of local expressions within the broader context of global punk culture.

Keywords: Punk Rock; Brazilian Redemocratization; History of Paraíba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – UMA BREVE HISTÓRIA (DO) PUNK	31
1.1 Movimento Contracultural e Underground	42
1.2 O surgimento do punk no Brasil	63
1.3 O punk chega à Paraíba	77
CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA SOCIAL DO PUNK NA PARAÍBA	87
2.1 A Paraíba no final do século XX	87
2.2 Caminhos da redemocratização	91
2.2.1 A cena musical paraibana entre 1988 e 1998	94
2.3 Os grupos em cena e em luta	113
2.3.1 Punks niilistas e anarcopunks	160
CAPÍTULO 3 – HISTÓRIA, MEMÓRIA E CULTURA PUNK NA PARAÍBA	175
3.1 Análise das bandas paraibanas	182
3.2 Difusão da cultura punk na Paraíba	198
3.3 A violência enquanto estética, prática e resistência	216
CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
REFERÊNCIAS	235

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi submetido ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba em 2021. Temos como principal objetivo investigar o movimento punk na Paraíba no período de 1988 a 1998, analisando sua influência na cultura local, suas principais características e como ele se relacionou com a sociedade paraibana e com movimentos sociais. Na ocasião do processo seletivo, o projeto tinha como objetivo geral discutir sobre o punk rock enquanto movimento sociocultural e seus impactos na Paraíba da redemocratização, enquanto os objetivos específicos seriam problematizar quais são os espaços de sociabilidade juvenis que absorvem a estética punk no Brasil e na Paraíba dos anos 1988 a 1998; mapear os grupos e bandas punks que compunham elementos políticos de resistência na Paraíba dos anos 1988 a 1998 e apreender a importância da cena punk rock da Paraíba na agenda política e na ordem social que se apresenta entre os anos 1980 e 1990, dentro do *status quo* nacional.

No entanto, ao longo do primeiro ano de pesquisa e a partir do diálogo com orientador, colegas e demais professores, decidimos estabelecer alguns objetivos para o desenvolvimento da pesquisa; o trabalho foi se desdobrando de tal maneira que, o objetivo geral da pesquisa passou a ser a discussão sobre o punk rock enquanto movimento cultural e suas dinâmicas com a Paraíba da Redemocratização (1988-1998), enquanto os objetivos específicos são situar historicamente as condições que colaboraram para o surgimento do punk no estado da Paraíba e compreender os diálogos estéticos e discursivos entre o local e o global; mapear os grupos punk e bandas de punk rock que compunham elementos políticos e culturais de resistência ao *status quo* na Paraíba, identificando diferentes tipos de atuação e analisar aspectos culturais dos punks paraibanos analisando músicas e elementos estéticos. Estas modificações foram feitas a fim de se obterem melhores resultados da pesquisa; além disso, aqui fazemos uma história social da cultura punk, fazendo uma relação entre o local (Paraíba) e global, analisando os aspectos sociais e econômicos nas décadas de 1980 e 1990.

Para além da historicização do punk, avaliamos os conceitos de Juventude e de Anarquismo como importantes para compreender essa manifestação juvenil e que se ampara, de maneira geral, no anarquismo. A Juventude, temática muito presente nos estudos sobre subculturas, têm sido mais explorada na sociologia e na comunicação do que na História, embora tenham ganhado destaque com a obra “História dos Jovens no Ocidente” (2 vols. Organizada por Giovanni Levi e Jean-Claude Schmitt, 1996), e a criação do Grupo de Trabalho de História da Infância e da Juventude da ANPUH em 2013, ou seja, é recente e ainda são ainda restritos a poucas seções estaduais da entidade (Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul e São Paulo). Ainda assim, as publicações sobre juventude na historiografia brasileira são limitadas, como é o caso de “Os jovens e a História” (2018), produção organizada por Luis Fernando Cerri, que trata principalmente de questões estudantis.

O Anarquismo (que está diretamente ligado ao título da dissertação) é um conceito que muitas vezes é associado ao movimento punk, embora nem todos os punks se identifiquem com essa ideologia. Anarquismo vem do grego e significa “sem governo”, sendo uma expressão máxima da liberdade do coletivo de indivíduos. Para nos ampararmos conceitualmente no Anarquismo, podemos iniciar o debate com o texto de mesmo título da presente temática, de Gian Majuo Bravo (apud Bobbio, 1998), presente na obra “Dicionário de Política”. Anarquismo é uma palavra que vem do grego que quer dizer, literalmente, sem governo. Seria um contexto sociopolítico de expressão máxima da liberdade do coletivo de indivíduos. Ainda sobre o significado do vocábulo, Bravo complementa (apud Bobbio, 1998, p. 23):

“Anarquismo significou, portanto, a libertação de todo o poder superior, fosse ele de ordem ideológica (religião, doutrinas, políticas, etc.), fosse de ordem política (estrutura administrativa hierarquizada), de ordem econômica (propriedade dos meios de produção), de ordem social (integração numa classe ou num grupo determinado), ou até de ordem jurídica (a lei). A estes motivos se junta o impulso geral para a liberdade”. (Bravo apud Bobbio, 1998, p. 23)

“Anarquia Punk na Terra do Sol”¹, título que imediatamente nos remete ao maior sucesso cinematográfico de Glauber Rocha, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), nos faz pensar que os universos da anarquia e do punk seriam estrangeiros à terra do sol, o Nordeste brasileiro, ou, no nosso caso de estudo, a Paraíba. Seriam mesmo? Em resposta a isso, temos uma frase que corriqueiramente² atribui-se a Chico Buarque de Hollanda (apud Botinada, 2006): “Se o punk é o lixo, a miséria e a violência, então não precisamos importá-lo da Europa, pois já somos a vanguarda do punk em todo mundo”. Este debate nos abre uma grande seara, então, a princípio, nos ateremos a este parágrafo que abre precedentes para problematizações posteriores nesta e em outras pesquisas.

O punk pode ser compreendido como uma subcultura juvenil identificada a partir da década de 1970 nos Estados Unidos e na Inglaterra (atingindo maior popularidade e breve alcance midiático neste último país). Dick Hebdige, sociólogo britânico, investiga o conceito de subculturas relacionando-o ao conceito de *mainstream*³. Em análise ao punk britânico, o autor entende as subculturas da seguinte forma:

“Subculturas são, então, formas expressivas, mas o que elas expressam é, em última instância, uma tensão fundamental entre aqueles no poder e aqueles condenados a posições subordinadas e vidas de segunda classe. Essa tensão é expressa figurativamente na forma de estilo subcultural. [...] eu interpretei a subcultura como uma forma de resistência em que contradições e objeções experimentadas a esta ideologia dominante são obliquamente representadas através de estilo”. (Hebdige, 1991, p. 132 e 133 apud Feitosa, 2003, p.3)

Tendo se espalhado pelo resto do planeta com o passar das décadas e tendo reverberação ainda na atualidade, punks podem ser descritos como pessoas que desprezam o binarismo do espectro político (identificando-se, não

¹ Agradeço ao historiador Carlos Ferreira de Araújo Júnior por me inspirar e me ajudar com o título deste projeto.

² A frase em questão pode ser vista nos primeiros segundos do documentário “Botinada: A origem do punk no Brasil”. (Gastão Moreira, 2016)

³ Tradução literal: convencional. Práticas culturais *mainstream* podem ser lidas, pensando de acordo com Pierre Bourdieu (“A Distinção: Crítica Social do Julgamento”, 2008), como o que o campo cultural delimita como a “boa” cultura.

raramente, como anarquistas e *anarcopunks*⁴), que seguem a filosofia do “faça você mesmo” (*Do-It-Yourself*, ou *DIY*), que se utilizam de estética agressiva (da música à indumentária) e que produzem cultura fora da circulação comercial (*underground*⁶).

O contexto socioeconômico do mundo na época anterior ao surgimento do movimento punk é um período caracterizado por uma série de mudanças significativas em vários aspectos, como política, economia, cultura e tecnologia. Essas mudanças geraram uma crescente insatisfação com o sistema da classe trabalhadora. De acordo com o livro “A Era do Capitalismo de Vigilância”, da psicóloga e autora Shoshana Zuboff (2019), a década de 1960 foi marcada por uma “crise de confiança nas instituições e na liderança política” (p. 48), especialmente após eventos como a Guerra do Vietnã e o escândalo de Watergate⁷. Isso gerou uma onda de desilusão e ceticismo entre as pessoas, que questionavam as estruturas de poder e autoridade.

O geógrafo David Harvey, em seu livro “O Novo Imperialismo” (2004), sustenta que a década de 1970 testemunhou uma profunda reestruturação do sistema econômico mundial, que culminou na emergência do capitalismo global. Esse processo foi caracterizado pela internacionalização da produção, pelo crescimento do comércio mundial e pela ampliação do setor financeiro, o que permitiu ao capitalismo encontrar novas formas de acumulação. No entanto, segundo o autor, tais mudanças foram acompanhadas por uma crescente desigualdade social e representam um novo imperialismo que busca a exploração dos países mais pobres através da imposição de políticas neoliberais e da globalização dos mercados financeiros. Para Harvey, “o

⁴ Grupos não necessariamente musicais que unem os ideais do punk ao do anarquismo.

⁵ Uma forma de, literalmente, fazer, construir, realizar você mesmo itens ou maneiras de viver a fim de que se fuja do consumismo.

⁶ Em tradução literal, *underground* quer dizer subterrâneo, ou seja, a ideia de culturas formuladas a partir dos subterrâneos, de lugares considerados socialmente degradados.

⁷ O escândalo de Watergate foi um evento político que ocorreu nos Estados Unidos na década de 1970 e envolveu o presidente Richard Nixon e sua administração. Recebeu esse nome porque o Watergate era um luxuoso complexo de hotéis, localizado em Washington, D.C. e era o local escolhido para reuniões de políticos. O caso começou com a prisão de cinco homens flagrados invadindo o complexo do Partido Democrata no Watergate e as investigações subsequentes revelaram que membros do governo Nixon estavam envolvidos na invasão e outras atividades ilegais. Nixon tentou encobrir as atividades ilegais e impedir a investigação do Congresso e da imprensa, levando a sua renúncia em agosto de 1974 (BURDY, Deutsche Welle).

capitalismo global é um projeto que visa à expansão dos mercados, exploração de mão de obra barata e à acumulação de capital através da globalização dos fluxos financeiros” (p. 64). Ao mesmo tempo, a economia global estava se expandindo rapidamente, com a crescente influência do neoliberalismo e do livre mercado.

A década de 1960 na Inglaterra foi um período de notáveis transformações sociais e econômicas, conforme destacado pelo historiador Eric Hobsbawm em “A Era dos Extremos: O Breve Século XX” (1995). O autor argumenta que a década de 1960 foi marcada por uma série de mudanças culturais e comportamentais que tiveram impacto na sociedade como um todo. Embora tenha havido um aumento na renda média e na qualidade de vida da população, Hobsbawm enfatiza que a desigualdade social continuou a ser um problema crítico, com a persistência da pobreza e da exclusão social. Como ele observa, “a prosperidade das décadas de 1950 e 1960 não eliminou a desigualdade social, mas acentuou-a” (p. 446). O autor destaca ainda que a ascensão da classe média foi acompanhada por um aumento do consumo e pela expansão do mercado de trabalho, mas que isso não foi suficiente para eliminar a desigualdade social e econômica na Inglaterra.

Com base nas análises de Correlli Barnett em “The Collapse of British Power” (1986), percebemos que a Inglaterra enfrentou, de fato, um período de profunda instabilidade durante a década de 1970, marcado por um declínio industrial significativo, recessão econômica e crescente desemprego. Nossa interpretação, apoiada em Barnett, sugere que esse declínio não foi um fenômeno isolado, mas o resultado acumulado de décadas de políticas inadequadas, falta de investimento na indústria e educação, e um descompasso entre as aspirações políticas e as realidades econômicas. Barnett aponta para a perda de competitividade internacional e a desindustrialização como fatores críticos que exacerbaram as tensões sociais, levando a protestos, greves e um descontentamento generalizado com a governança do país. Além disso, reconhecemos, através de Barnett, que a crise dos anos 1970 serviu como um catalisador para a emergência de novos movimentos sociais, refletindo uma busca por justiça social, igualdade e sustentabilidade, que desafiaram as estruturas tradicionais e promoveram importantes debates sobre o futuro da sociedade britânica.

De acordo com o sociólogo Stuart Hall em “A identidade cultural na pós-modernidade” (2016), a década de 1980 foi marcada pela ascensão do conservadorismo e da política neoliberal na Inglaterra. Essas mudanças políticas e econômicas tiveram como consequência a diminuição do papel do Estado na garantia de bem-estar social e a expansão do livre mercado. Hall destaca que “o neoliberalismo veio para nos lembrar que a desigualdade é uma parte inerente do sistema capitalista” (p. 36), o que gerou um aumento da desigualdade social e econômica no país. O autor argumenta que a década de 1980 foi um período de transformações profundas na Inglaterra, com a emergência de novos valores e práticas culturais, além de um enfraquecimento do Estado de bem-estar social e um aumento da polarização política.

Durante as décadas de 1960 e 1980, portanto, a cultura ocidental passou por um período de transformações significativas. As mudanças abrangeram diferentes áreas da vida social, desde a política, a economia e a tecnologia até a arte, a literatura e a música. Esse período foi marcado por um intenso questionamento das formas tradicionais de cultura, especialmente aquelas associadas às elites e ao poder estabelecido. Nesse contexto, a cultura popular ganhou destaque como uma forma de resistência à cultura dominante e como uma tentativa de criar novas formas de cultura mais livres, igualitárias e participativas. O movimento hippie, a música popular e a arte contemporânea foram alguns dos principais expoentes dessa *nova* cultura, que desafiou os valores da sociedade de então. Tais transformações podem ser interpretadas a partir da leitura de intelectuais como o sociólogo e crítico literário Raymond Williams e o também sociólogo Richard Hoggart.

Williams, em seu livro “Palavras-Chave” (2007), diz que:

“A cultura não é apenas um conjunto de produtos culturais, mas um conjunto de práticas e atividades sociais que envolvem a produção, distribuição e consumo desses produtos [...] A cultura não é apenas uma atividade humana, mas é também uma forma de vida. Ela molda nossas identidades, nossos desejos, nossas emoções e nossas relações com o mundo natural”. (Williams, 2007, pp. 93-98)

Ele destaca que a cultura é um processo em constante mudança e que a contestação é uma parte integral desse processo. Williams também observa

que a cultura popular pode ser um meio de mudança social, onde podemos concluir que a cultura é um terreno fértil para o surgimento de conflitos sociais agudos e frequentes.

Já Hoggart, em "The Uses of Literacy" (1969), analisa a cultura popular da classe trabalhadora britânica na década de 1950 e observa que a cultura popular é a cultura do povo, em oposição às culturas eruditas e de elite. Além disso, Hoggart faz uma perspicaz leitura da mudança cultural que pouco a pouco vai se enviesando para o público jovem:

"Para muitos, especialmente os jovens, as coisas antiquadas estão cada vez mais tediosas e, possivelmente, ridículas. Essa atitude reflete mais do que apenas um olhar para o futuro e a impaciência típica dos jovens em relação aos mais velhos. Pressupõe-se que todos os períodos anteriores ao nosso sejam desconhecidos, antiquados e pudicos, agora considerados "piegas" e monótonos. A expressão "fora de moda" é usada para condenar não apenas roupas, comportamentos e estilos de dança, mas também atitudes morais, como "crenças antiquadas" ou "credos antiquados". Nesse contexto, estar na moda ou possuir o mais recente significa ter o melhor. A glorificação da juventude é algo relacionado a essa mentalidade, já que se o mais novo é o melhor, os jovens são considerados mais afortunados que os mais velhos". (Hoggart, 1960, p. 157).

Esse trecho fala sobre a valorização da juventude e da modernidade em detrimento do que é considerado antiquado e ultrapassado. Essa perspectiva não é nova e é comum em todas as gerações mais jovens. Estar na moda significa estar em sintonia com as transformações sociais e culturais em curso, enquanto a juventude é valorizada por representar o vigor e a vitalidade do momento presente e ser vista como a força motriz da mudança e do progresso. Ele também argumenta que a cultura popular pode ser uma forma de resistência à cultura dominante e à ideologia que a sustenta. Hoggart também destaca que a cultura popular é o que o povo faz de si mesmo e que a cultura popular pode fornecer uma compreensão mais profunda das vidas das pessoas comuns e das suas experiências.

Já o historiador Christopher Lasch, em sua obra "A Cultura do Narcisismo" (1979), argumenta que a cultura ocidental, desde a década de 1960, tem sido caracterizada por uma busca constante por prazeres

superficiais e instantâneos, em detrimento de valores mais profundos e duradouros. Ele afirma que “o culto da novidade, do imediato, do transitório e do efêmero” tem sido uma característica da cultura contemporânea (p. 51).

Lasch critica a tendência narcisista da sociedade contemporânea, que se preocupa excessivamente com a imagem em detrimento da autenticidade. Ele afirma que “a imagem se tornou uma substituta da realidade, a embalagem substituiu o conteúdo, a forma substituiu a substância” (p. 26).

Nesse sentido, pode-se argumentar que o *glam rock* e o rock progressivo, em sua busca por exagero e grandiosidade, acabaram por se encaixar nessa tendência narcisista e superficial. Tais gêneros musicais valorizaram o estilo visual e a densidade da técnica instrumental, respectivamente. Embora Christopher Lasch não tenha falado especificamente sobre o *glam rock*⁸ e o rock progressivo⁹, suas críticas à cultura ocidental contemporânea podem ser aplicadas a esses gêneros musicais.

O contexto brasileiro também trazia suas particularidades, constituindo um terreno fértil para o *punk* crescer por aqui. A Ditadura Militar brasileira, através de suas políticas econômicas, que foram de maior serventia ao capital estrangeiro, recrudescer o já existente quadro de desigualdade social do país. A década de 1980 ficou conhecida como a “década perdida”, dentre outros motivos pela hiperinflação que os brasileiros tiveram que enfrentar. Alastrou-se um grande pessimismo na sociedade. De acordo com João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Antonio Novais (1998, p. 561), este foi um momento de “estagnação econômica, superinflação, desemprego, violência, escalada das drogas etc.”

Já em termos de cultura, o ocaso da Ditadura Militar no Brasil veio acompanhado de uma emblemática e significativa cena cultural, tendo sido o eixo que mais se destacou, a Música Popular Brasileira. Entre 1978 e 1980, anos em que foram registradas grandes greves operárias na grande região do ABC paulista, houve shows de protesto contra a Ditadura com a presença de artistas considerados grandes nomes como Beth Carvalho, Elis Regina, Chico

⁸ Glam rock é outro subgênero do rock dos anos 1970, conhecido por sua estética teatral e extravagante, musicalmente influenciado pelo rock and roll e pop da década de 1960.

⁹ Rock progressivo é um subgênero do rock que surgiu na década de 1960, que se caracteriza por músicas longas e complexas, com influências de jazz, música clássica e outros.

Buarque e Gonzaguinha. (Napolitano, 2017, p. 299). Porém, não era somente a MPB que estava fazendo barulho contra o regime e incomodando os militares.

A pesquisa na área da música brasileira vem crescendo cada vez mais na historiografia nacional, como também em outras áreas de conhecimento, como no jornalismo e nas Ciências Sociais. Grandes expoentes desta temática que podem ser citados são Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes, que, embora não tenham trabalhado com o movimento punk ou com o punk rock, podem nos fornecer importantes ferramentas analíticas em relação à música, em especial para o terceiro capítulo da dissertação. Estes autores também se debruçaram sobre o contexto musical da música na Ditadura Militar, especialmente Marcos Napolitano.

Napolitano é um historiador conhecido por suas diversas obras sobre a música popular brasileira e suas relações com a história e cultura do país. Alguns de seus trabalhos são “Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB” (2001), “A era dos festivais: uma parábola” (2003), e “Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar” (2017).

José Geraldo Vinci de Moraes é também um historiador que escreveu várias obras sobre música brasileira, como “Caminhos da música brasileira” (1983) e “O samba na construção do Brasil” (2012). Cada obra apresenta uma abordagem única e interessante para entender a riqueza e diversidade da música popular brasileira.

Acreditamos, também, que para fins de melhor compreensão das músicas produzidas pelas bandas punk da Paraíba que estudaremos, seja necessária a utilização de metodologias analíticas de músicas a partir de um olhar histórico. Preliminarmente, a metodologia trazida por Marcos Napolitano em seu livro “História & Música” (2002) tem como proposta um diálogo entre a história da cultura e a história da música popular para que sirva para análises em diversas áreas das humanidades.

Por sua vez, José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p. 216) traz ao debate da análise músico-histórica a compreensão de que a análise do documento musical deve ser feita em dois níveis; o primeiro deve abarcar seu contexto histórico, colocando os autores das composições em seu lugar histórico e social. O segundo está vinculado “ao processo social de criação, produção, circulação e recepção da música popular”.

Como trabalhamos com a cultura punk, talvez haja a interpretação de que os critérios possam destoar do que o autor propõe no texto “História e música: canção popular e conhecimento histórico” (2000), porém cremos que a metodologia e os conceitos se aplicam corretamente à nossa proposta de trabalho. Pensamos que este embasamento teórico nos dá os elementos para o encaminhamento da pesquisa, muito embora outras contribuições possam ser incorporadas no decurso de sua elaboração. Questões conexas, como a relação entre o punk rock e outras expressões musicais e políticas, por exemplo, podem ganhar relevo.

Neste passo, muito também tem se escrito sobre manifestações contraculturais, a exemplo do punk rock, principal objeto de estudo desta pesquisa. A escrita sobre o punk vem galgando espaços até mesmo internacionais, como pode ser visto no website *Punk Scholars Network*¹⁰, que visa reunir mundialmente acadêmicos, curiosos e fãs do punk rock e as múltiplas performances de pesquisa dentro do tema. Esta rede de pesquisadores também está presente no Brasil, cujo setorial leva o nome de *Punk Scholars Network Brasil*, que funciona de forma online no grupo de pesquisa Laboratório das Juventudes (LABJUVE) e é coordenado pelo Prof. Dr. João Bittencourt, vinculado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

O site Acervo Punk¹¹ também é um recurso essencial para esta pesquisa, oferecendo uma base rica em documentação e análise histórica. Originado do esforço colaborativo, este portal digitaliza, cataloga e disponibiliza materiais do Movimento Punk, preservados pelo Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A iniciativa visa ampliar o acesso a esses documentos, promovendo a circulação do conhecimento e apoiando pesquisas futuras. Dentre os recursos disponíveis, destacam-se documentos históricos, discografias, filmografias e trabalhos acadêmicos sobre o movimento, essenciais para compreender as dinâmicas sociais, culturais e políticas que caracterizaram o punk na Paraíba e

¹⁰ A plataforma pode ser acessada no website <https://www.punkscholarsnetwork.com/>. (Acesso em: 03 de dez. de 2021).

¹¹ A plataforma pode ser acessada no website <https://acervopunk.com.br/>. (Acesso em: 26 de fev. de 2024)

em outras regiões. Ao integrar este acervo em nossa dissertação, enriquecemos o estudo com uma perspectiva abrangente sobre a resistência, produção e memória punk, fundamentais para desvendar os aspectos menos explorados dessa cultura em contextos específicos.

A ideia do movimento punk como objeto de pesquisa nas humanidades exige uma tentativa de conceituar o próprio movimento. Para o baixista da banda punk *Songs for Emma* Craig O'Hara (2005), autor da obra "A Filosofia do Punk - Mais do Que Barulho", argumenta que o punk é uma filosofia, uma forma de vida, uma atitude e uma maneira de ver o mundo. Ele destaca que o punk valoriza a autenticidade, a criatividade e a expressão pessoal, e que muitos punks rejeitam as normas sociais convencionais e que o punk é algo muito mais além do que os agressivos moicanos, os piercings e as roupas repletas de rebites – apesar de que acreditemos que a indumentária punk rock tenha significado, além do semiótico, de coalizão entre seus membros; ou seja, significado o qual muitos intelectuais identificam como tribal¹². O autor não direciona a obra para o público acadêmico, e sim para o público geral. Dito isso, apesar de concordarmos com a leitura de que os punks sejam *mais do que barulho*, as análises de O'Hara poderiam ser mais aprofundadas, analisando melhor o lugar social e lugar histórico dos punks (embora devamos nos lembrar do público a que ele se remete).

Os punks, nas diferentes partes do mundo, estão organizados em grupos e movimentos políticos, sendo muitos deles vinculados ao pensamento anarquista. Ou seja, o punk é um movimento político também agressivo ao *status quo*, constantemente fazendo denúncias quanto à pobreza, fome, violência, guerras, racismo e demais desigualdades que afligem a sociedade como um todo.

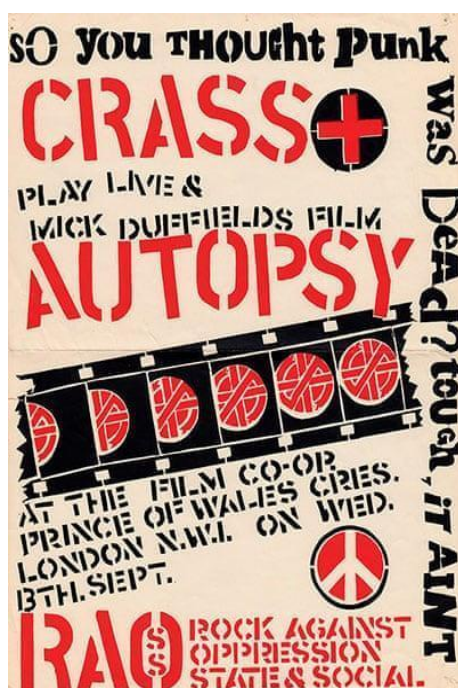
"Punk Rock: An Oral History" (2012) do jornalista e ex-baixista da banda *The Membranes* John Robb é um livro que apresenta uma abordagem de história oral para analisar o movimento punk rock das décadas de 1970 e 1980. A obra é baseada em entrevistas com uma ampla gama de indivíduos

¹² Os punks ocupam o espaço urbano de forma peculiar, principalmente em grupos, andando pelas ruas e praças da cidade para se verem e serem vistos. Essa prática se encaixa na definição de Michel Maffesoli (2006) de tribos urbanas ou neotribalismo: grupos compostos por indivíduos com interesses e ideias em comum, que se reúnem nos espaços públicos durante o tempo livre e, simplesmente pela sua presença, geram impacto.

associados ao movimento, incluindo músicos, produtores, jornalistas e fãs. O livro inclui entrevistas com músicos icônicos do punk, como Iggy Pop, Patti Smith e Johnny Rotten. O livro é uma contribuição importante para a história da música e para o estudo do movimento punk rock em particular. Ele oferece uma visão profunda e rica do movimento através da perspectiva de seus participantes, permitindo uma compreensão da sua influência cultural duradoura.

Porém, embora o livro de Robb forneça uma narrativa cativante sobre o punk rock, ele carece de uma discussão metodológica que é necessária na História Oral. Observamos a falta de uma seleção criteriosa dos entrevistados. Robb selecionou principalmente figuras proeminentes do movimento punk rock, em detrimento de uma variedade mais ampla de participantes. Não observamos, também, a verificação e confirmação dos relatos dos entrevistados. Isso significa verificar os dados fornecidos pelos entrevistados com outras fontes e com outras pessoas que viveram os mesmos eventos. Sem reflexão metodológica adequada, a confiabilidade e a precisão dos dados fornecidos pelos entrevistados podem ser questionadas.

FIGURA 1 – Cartaz em inglês dos shows das bandas da cena anarcopunk britânica Crass e Autopsy, do ano de 1978. Em tradução livre, o cartaz diz: “Você achou que o punk estava morto? Não está”.



Fonte: Punk: An Aesthetic, editado por Johan Kugelberg e Jon Savage, Rizzoli. 2012

No Brasil, por sua vez, podemos encontrar produções de historiadores sobre o punk rock nacional. Podemos destacar algumas, a exemplo da tese de doutorado “O futuro do ‘sem futuro’”: uma análise da escrita sobre o punk no Brasil e suas construções identitárias (1982 – 2010)” do historiador Tiago de Jesus Vieira (2017) e dos artigos “Rock no Grande ABC na Década de 1980 e a relação com os Movimentos Sociais” de Fábio Sales (2009), “A cultura punk e o mundo do trabalho: possíveis interfaces entre o punk rock e o novo sindicalismo de 1977 a 1988” dos também historiadores Josnei Di Carlo Vilas Boas (2015). Esses trabalhos acrescentam à nossa pesquisa dados, fontes e outras abordagens metodológicas. Ainda contamos com a historiadora Ivone Gallo (2010) em seu instigante texto “Por uma historiografia do punk”, quando em suas considerações finais a autora nos diz:

“Através da leitura crítica e da interpretação de alguns autores que tornaram-se referência para a discussão a respeito do punk, podemos concluir que trata-se de um campo ainda em gestação no Brasil, nas ciências humanas e sobretudo na área de história. Ao mesmo tempo em que constato a necessidade de produzir algo além do que já foi enunciado nos vários estudos imagino as possibilidades dentro dos campos de reflexão historiográfica perante as análises de cunho antropológico e sociológico que predominam. Sem dúvida que a utilização dos aspectos teóricos metodológicos próprios ao ofício do historiador devam trazer novidades neste campo.” (Gallo, 2010. p. 310)

Vieira (2011), dando continuidade ao debate iniciado por Gallo, escreveu um artigo chamado “Uma outra historiografia do punk”, o qual, além de dialogar com a autora, introduz novos elementos de discussão, não apenas bandas, como também olhares e perspectivas a respeito das visões que costumeiramente se têm sobre o punk:

“Dessa forma, percorrer este caminho, trilhado pelos pesquisadores das mais distintas áreas que se lançaram nesta empreitada de compreender grupos punks, se fez necessário, pois possibilitou compreender a inexistência de uma “referência absoluta”, que serviria para avaliar o que vem a “ser” - e o que não vem a “ser” - punk. O que se pode constatar foi justamente o contrário. De modo que, as representações do que vem a ser “punk” sofrem diversas modificações, em vários

momentos e lugares, conforme a interação de indivíduos e/ou grupos com os outros. É que assumir uma identidade que, em “tese”, possibilitaria encontrar o sentimento de similitude em um grupo, passa, indissociavelmente, pelas representações produzidas pelas pessoas em contato com as demais numa sociedade”. (Vieira, 2011. p.16)

Os textos de Gallo e Vieira trazem perspectivas importantes para a compreensão do punk enquanto subcultura. Gallo destaca a necessidade de produzir algo novo na área de história a partir da utilização de aspectos teóricos metodológicos próprios ao ofício do historiador. A autora aponta que a discussão a respeito do punk ainda está em gestação no Brasil, principalmente na área de história, e que as análises de cunho antropológico e sociológico predominam nesse campo. Nesse sentido, Gallo sugere que a utilização dos aspectos teóricos e metodológicos próprios ao ofício do historiador possa trazer novidades e avanços para a discussão do punk na área de história.

Por sua vez, Vieira discute a inexistência de uma referência absoluta para avaliar o que vem a ser punk. Segundo o autor, as representações dessa subcultura sofrem modificações em diferentes momentos e lugares, conforme a interação dos indivíduos e/ou grupos com outros indivíduos e/ou grupos. Para Vieira, assumir uma identidade punk passa necessariamente pelas representações produzidas pelas pessoas em contato com as demais numa sociedade. Assim, o autor mostra que a identidade punk é fluida e mutável, refletindo as transformações da sociedade em que se insere. Não obstante, ambos os autores enriquecem o debate acerca do punk e apontam caminhos para a compreensão do punk de forma mais ampla e abrangente.

Atualmente, na Paraíba (que é o principal recorte geográfico deste trabalho, desenvolvem-se pesquisas na área do rock local, a exemplo do trabalho de conclusão de curso do historiador Anselmo de Oliveira Nunes (2015), defendido no curso de História da Universidade Federal da Paraíba, intitulado “Memória do Rock Pessoaense (2008-2012): O Centro Histórico e suas relações com o Rock da Cidade”. Trata-se de um documentário fruto das andanças do pesquisador pelo território paraibano com uma câmera na mão, registrando diversos shows de bandas de rock do estado entre os anos de 2008 e 2012. Já o sociólogo, também egresso da Universidade Federal da Paraíba, Yuriallis Fernandes Bastos (2005; 2008) se especializou no

movimento anarcopunk do estado paraibano, associando-o ao movimento anarquista, e desenvolveu pesquisas visando a compreensão dos espaços de organização e sociabilidade da juventude anarcopunk de João Pessoa. Os registros desses trabalhos abraçam principalmente as décadas de 1980 e 1990, que é onde se localizam historicamente as organizações dos anarcopunks da Paraíba. Além dessas pesquisas, há os trabalhos “Playboys, transviados e brotinhos” (2023) pelo historiador Prof. Dr. Ramsés Nunes e pelo também historiador Solano Alves Canavieiras, com o livro “Três acordes, algumas ideias e várias bandas: a musicalidade punk em João Pessoa na década de 1990”.. As contribuições discretas de pesquisas sobre o punk na área de história, sendo estas muito mais numerosas nas áreas do jornalismo cultural e das ciências sociais, reforça a necessidade de um olhar da comunidade de historiadores a respeito desta temática.

Há pesquisas sendo desenvolvidas no momento e há temas que demandam novas problematizações neste eixo temático tão incipiente e ainda tão pouco discutido. A proposta de levar a Paraíba, o rock paraibano, a um espaço de pesquisa central do Brasil vem da percepção de que, não somente a Paraíba, como outros estados das regiões Norte e Nordeste, são periféricas e periferizadas nesta área de pesquisa, como também em outras. Há, no contexto histórico paraibano (e do punk rock da Paraíba), demandas e particularidades a serem esmiuçadas e trabalhadas, as quais necessitam igualmente ser comparadas com o panorama do eixo Sul-Sudeste para fins de extrair uma maior compreensão do lugar da Paraíba no contexto nacional. O diferencial deste trabalho em relação aos outros citados é a proposta de localizar o punk rock feito na Paraíba no contexto histórico do processo da redemocratização brasileira e, portanto, de problematizar seu impacto neste estado.

O rock de São Paulo, e, mais especificamente, o punk de São Paulo, já é amplamente conhecido pelo público (bandas como, por exemplo, *Garotos Podres*, *Cólera* e *Ratos de Porão*), o mesmo público que desconhece ou que “já ouviu falar” do movimento punk e/ou do punk rock fora do eixo Sul-Sudeste. A fim de que, ao menos, o público universitário os conheça, os estudos do rock e da cena musical alternativa paraibana têm ganhado cada vez mais espaço nos estudos acadêmicos. É para isto que se faz necessário que o punk

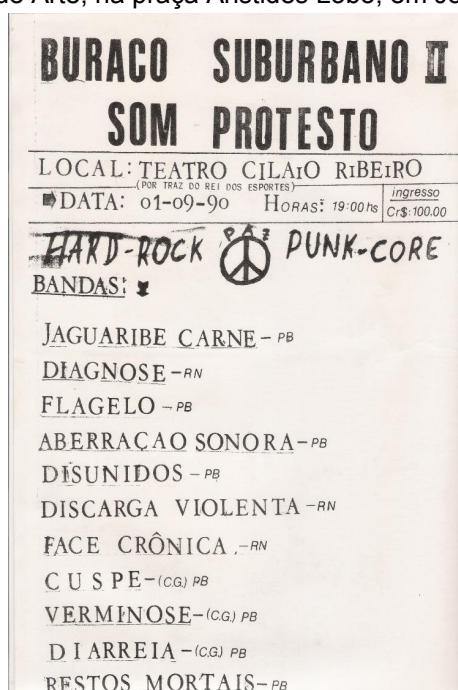
nordestino, no nosso caso, o paraibano, seja trabalhado e que alce territórios em que este possa se tornar efetivamente conhecido e documentalmente integrante dos estudos do punk nacional e internacional, seja para os acadêmicos que trabalham com a temática do punk rock e afins, seja para público leigo e/ou curioso.

O punk brasileiro, inicialmente um fenômeno do eixo Sul-Sudeste, também chegou ao Nordeste. Na Paraíba, nasceu no Brasil redemocratizado, pós-1985. A respeito da cena cultural underground realizada na Paraíba na década de 1980, Fábio Queiroz de Medeiros e Rogério Maurício Nunes (1998, p. 23) dizem:

“A partir da segunda metade dos anos 80 a imprensa e a mídia paraibana passaram a veicular com uma intensidade muito maior do que nas décadas de 60 e 70 o trabalho das bandas que surgiam em todo o Estado e principalmente na Capital sob o impacto da linguagem explosiva do rock’n roll. (...) Vivia-se ilhado e à mercê da programação vertical das emissoras de rádio e televisão. Apenas os mais atrevidos e os mais corajosos, que estavam sintonizados com os acontecimentos e as transformações do país e do mundo, conseguiam ter acesso às informações necessárias para entender e viver nos anos 80 aqui em João Pessoa. (...) O crescimento do número de bandas começou a chamar a atenção de alguns promotores de eventos culturais e donos de bares, que abriram espaços alternativos para a realização de shows. Durante os festivais de música popular, que aconteciam pela cidade, as bandas se apresentavam na abertura e no encerramento das eliminatórias. Neste exemplo, destacou-se o Festival do SESC, promovido anualmente até hoje. No bar da Pólvora aconteceu a Primeira Mostra Paraibana de Rock, que contou com a participação de bandas de Campina Grande e João Pessoa. O Palco-Bar e o Submundo, em Tambaú, e o Bar da Pólvora, na Cidade Baixa, tornaram-se o reduto boêmio dos roqueiros da cidade. Nas festas populares organizadas pelas prefeituras das cidades do interior e da capital e pelo Governo do Estado, algumas dessas bandas eram convocadas para se apresentar. A música que seria o ícone do underground nos anos 80 aqui na Paraíba, deslocou-se precocemente para os palcos da cultura e do entretenimento oficiais”. (Medeiros, Nunes, 1998. p. 23)

Medeiros e Nunes nos mostram como o rock surgiu e se popularizou na Paraíba durante a década de 1980, e como a imprensa e a mídia foram importantes para a disseminação desse movimento cultural. Com o surgimento de bandas de rock, os espaços alternativos para shows foram abertos e as bandas começaram a se apresentar em festivais de música popular e festas organizadas pelas prefeituras. Esse cenário levou à migração precoce da cultura underground para os palcos oficiais da cultura e do entretenimento. O trecho ressalta a importância da mídia e da imprensa na difusão do rock na Paraíba e o papel dos espaços alternativos na promoção e consolidação desse movimento cultural.

FIGURA 2 - Cartaz de festival “Buraco Suburbano II”, no Teatro Cilaio Ribeiro (atual Centro Estadual de Arte, na praça Aristides Lobo, em João Pessoa



Fonte: Acervo pessoal de Jael Bandeira.

Ao chegarmos à Paraíba no decurso do trabalho, além de analisarmos o contexto socioeconômico (como já foi dito), analisamos obras, revistas e jornais alternativos, indivíduos e alguns grupos musicais musicais, alguns punks e outros anarcopunks. Para poder estudar essas bandas e compor uma História do Punk na Paraíba, fazemos uso da História Oral enquanto ferramenta de pesquisa, pois uma das propostas deste trabalho é a realização de entrevistas com pessoas que compõem, compuseram ou foram próximos observadores da cultura punk paraibana. A História Oral é uma importante ferramenta para a

compreensão de eventos e períodos históricos, permitindo que as vozes e experiências daqueles que viveram tais eventos sejam preservadas e analisadas.

O historiador Paul Thompson escreveu uma importante obra chamada “A Voz do Passado: História Oral” (1978), uma reflexão teórica sobre a metodologia da História Oral, bem como um guia prático para sua aplicação na pesquisa histórica. Thompson discute a natureza da História Oral e sua relação com outras disciplinas, como a sociologia e a antropologia. Neste livro, ele nos diz:

“A história oral tem o potencial de democratizar a produção do conhecimento histórico, uma vez que permite que pessoas comuns, cujas vozes muitas vezes são excluídas dos registros oficiais, possam participar ativamente na construção da narrativa histórica”. (Thompson, 1978, p. 41)

Ademais, ele argumenta que a História Oral é uma abordagem complementar à história escrita tradicional, permitindo que as vozes daqueles que foram excluídos da história oficial sejam ouvidas. No nosso trabalho, traremos voz aos punks paraibanos das décadas de 1980 e 1990 (atentando que essas vozes estão sendo ouvidas, lidas e trabalhadas na década de 2020. Então, há um cuidado a ser rigorosamente tomado, pois, como disse Thompson: “A história oral não é uma ciência exata. As memórias das pessoas são sujeitas a falhas e distorções, e a interpretação das informações coletadas sempre envolve um certo grau de subjetividade” (p. 63). Ao fim desta breve introdução, queremos trazer aos leitores da banca de qualificação de mestrado os capítulos que estão em processo de escrita e pesquisa. No primeiro capítulo, tornamos mais denso o debate sobre o que são o movimento punk e o punk rock, dando seus contextos históricos e suas territorialidades. Neste sentido, investigamos como se deu a difusão do punk ao redor do mundo e, ao mesmo tempo, elaborar maiores considerações aos Estados Unidos da América e ao Reino Unido (regiões em que o punk teve origem). No segundo capítulo, realizamos um levantamento de informações concernentes a que grupos sociais os punks paraibanos pertenciam, como também analisar os seus espaços de sociabilidade e suas organizações para além dos palcos. Realizamos recortes de gênero e classe, a partir disso, analisar como esses

sujeitos estavam organizados socialmente no contexto histórico paraibano pós-redemocratização brasileira. Por fim, no terceiro e último capítulo analisaremos aspectos culturais dos punks paraibanos. Serão analisadas músicas e elementos estéticos.

CAPÍTULO 1 – UMA BREVE HISTÓRIA (DO) PUNK

A partir daqui, abordamos as origens, difusão e concepções, de forma a dar os fundamentos do movimento punk e situar nossos leitores em relação ao movimento na Paraíba, que será estudado de maneira mais pormenorizada nos capítulos e subcapítulos subsequentes. Certamente, um movimento que se espalha por países diversos, com sociedades muito distintas, possui um vasto número de abordagens possíveis, mas apenas elencamos alguns traços que delineiam aspectos bem gerais que podem definir o que seria uma pessoa punk, esteja ela na periferia londrina no final dos anos 1970 ou na Paraíba no início dos anos 1990.

O movimento punk é entendido como uma subcultura juvenil primeiramente identificada a partir da década de 1970 nos Estados Unidos e na Inglaterra (atingindo maior popularidade e breve alcance midiático neste último país). O punk, definido como uma subcultura, opera na contramão dos códigos estabelecidos, sendo reiteradamente interpretado como desprezível pelos códigos de conduta e de cultura do *mainstream*. É importante que compreendamos o conceito de subcultura, que é um termo utilizado para descrever um grupo social que se diferencia da cultura dominante da sociedade em que se está inserido, por meio de valores, normas, comportamentos, interesses e estilos de vida.

Renato Ortiz, em seu livro “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” (1994), afirma que “as subculturas são grupos que se diferenciam da cultura dominante através de práticas, valores, estilos e modos de vida específicos, embora mantendo algum tipo de relação com a cultura maior” (p. 111). Edgar Morin, em “Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo” (2003), afirma que “as subculturas são expressões minoritárias que contestam a cultura dominante, resistem a ela e propõem novas formas de vida e pensamento” (p. 36). Ou seja, é uma forma de expressão cultural que permite às pessoas se distinguirem da cultura estabelecida e se conectarem com outras pessoas que partilham dos mesmos interesses.

Ainda que a cultura underground, em tese, opere em vias paralelas às da indústria cultural, há uma organização para fins de difusão desta. Sobre as redes de transmissão alternativas à “superfície”, os historiadores e semiólogos

Julián Woodside Woods, Claudia Jiménez López e Maritza Urteaga Castro Pozo (2011), no texto intitulado “Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa”, dizem:

“A cena musical popular alternativa é uma rede formada por múltiplas redes de laços humanos cooperativos e colaborativos, uma macro-rede de inteligências que, através de seu trabalho, redefinem e criam novas dinâmicas de interação e definem a dinâmica do jogo para o campo. Uma coletividade onde “o trabalho geralmente pode ser organizado mais eficientemente no contexto de uma comunidade do que no contexto de uma corporação” (Howe, 2008: 8). Nela, “cada um dos membros colabora em um objetivo coletivo, que é ao mesmo tempo pessoal” (Marina, 2010: 45) em dimensões mistas de relações horizontais e verticais que continuamente a moldam e a impulsionam a gerar alternativas tanto para satisfazer suas necessidades criativas quanto para disseminar os objetos que são produzidos. É uma comunidade que responde a certos critérios organizacionais mas que, devido à sua constante mobilidade, reage ao que acontece no campo, se modificando e se resignificando”. (Woodside Woods, J., Jimenez Lopez, C., Urteaga Castro, Pozo, M., 2011, p. 100).

A constante mobilidade mencionada no texto se refere à capacidade da cena musical popular alternativa de se adaptar e evoluir em resposta às mudanças e desafios do ambiente em que se encontra. Essa comunidade está sempre em movimento e em constante mudança, ajustando-se às necessidades e oportunidades do momento, sem perder sua identidade e valores centrais. O cenário musical alternativo é uma rede de cooperação, composta por várias redes de conexões entre sujeitos. Essa rede é constituída por uma comunidade que trabalha com um objetivo coletivo, que também é pessoal. A cena musical alternativa é marcada por diferentes relações, que geram um leque de escolhas para atender às necessidades dos membros, como também para a divulgação de materiais. Dessa maneira, a cena musical alternativa é maleável e flexível, capaz de redefinir e criar novas formas de interação e definir o rumo deste meio.

A palavra “punk” costumeiramente tem aplicação em contextos a fim de descrever eventos e situações difíceis – o que pode se estender desde um dia difícil no cotidiano até as precárias condições impostas pelo capitalismo e seus

dirigentes às populações. Esta discussão do uso da palavra punk nos conduz ao debate da dialética do punk nos ser estrangeiro e ao mesmo tempo não o ser: apesar do movimento punk não ter suas origens no Brasil, as discussões sobre desigualdade que são tônicas no movimento punk também são tônicas na realidade brasileira: as disparidades sociais, a degradação ambiental, a fome, a pobreza, a violência, a marginalidade, o abuso no e vício de uso de drogas, etc.

De acordo com o dicionário de Cambridge, punk é “*a young man who fights and is involved in criminal activities*”¹³. O historiador Carlos Ferreira de Araújo Júnior, ao escrever seu trabalho de conclusão de curso sobre o punk paraibano, deu início a seu texto com uma discussão semântica da palavra punk:

“A palavra era comum no século XVI e seria derivada de palavras como Punch (classe-baixa) e Spunk (fungo de madeira). Sua grafia era variada e comum de ser grafada como *Punck*, *Punke* e *Punque* isso até o século XVIII, quando as normas gráficas inglesas foram fixadas. Na Inglaterra [...], a palavra era pronunciada/usada para caracterizar/classificar pessoas consideradas, para a sociedade inglesa da época, “desqualificadas”, como as prostitutas e outras pessoas “sem futuro”. (Araújo Júnior, 2010, p. 12)

A historiadora Larissa Guedes Tokunaga, que pesquisou sobre o documentário carioca *Punk Molotov* (1984), também julgou pertinente a análise histórica desta palavra:

“E, desde o século XVII, o vocábulo já guardaria, em si, um sentido excludente ao designar indivíduos poucos confiáveis. Isso é visível a partir de um registro da peça *Medida por Medida* (1604), de Shakespeare, a partir da qual se encontra a seguinte e curiosa fala: “casar com um punk, meu senhor, é apressar a morte”. (TOKUNAGA, 2016, p. 18)

Ou seja: desde os primeiros registros históricos, a palavra “punk” é imbuída de valor pejorativo, sempre no sentido de algo ou alguém mau e desprezível. Ao surgir, o movimento punk se apropriou desta terminologia a fim de se colocar

¹³ Tradução: um jovem violento e envolvido com a criminalidade. (PUNK. In: CAMBRIDGE Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/punk> . Acesso em: 29/09/2021).

enquanto um grupo que resiste à sociedade que tanto gostaria de ter descartado este grupo.

Mas, afinal, o que é punk? Para o leitor que tem afinidade com rock n' roll (gênero musical que abarca uma infinidade de subgêneros), se tem minimamente o conhecimento de um, dois ou três conjuntos musicais punk. Os que têm menos contato com o rock, é possível que contemplem superficialmente a ideia do que seja – visto que há famosas bandas brasileiras como *Titãs* e *Legião Urbana* que beberam bastante da fonte da estética sonora do punk rock. O personagem de histórias em quadrinhos (HQ) do cartunista Angeli, *Bob Cuspe*, também trouxe referências para esse público, ou ainda a música “Punk da Periferia”, de Gilberto Gil, também apontou algumas visões mais gerais vinculadas ao punk. Para o público leigo, no entanto, a nomenclatura punk pode estar associada a algo (ou alguém) ruim, difícil, ou, simplesmente, não saber do que se trata. Segundo Antonio Bivar (1982, p. 40), já se referindo à (controversa¹⁴) origem estadunidense, os sujeitos descritos como punks eram pessoas marginalizadas, tidas como decadentes pela sociedade e descritas, por exemplo, nas canções do músico e compositor Lou Reed (tido como um expoente do *protopunk*¹⁵).

¹⁴ A origem do punk é controversa, com alguns argumentando que começou nos EUA com bandas como *Ramones* e *New York Dolls* (McNeil & McCain, 2016), enquanto outros afirmam que foi uma resposta britânica liderada pelo movimento punk rock com bandas como *Sex Pistols* e *The Clash* (Savage, 2016). Estudiosos concordam que ambos os países tiveram um papel significativo no desenvolvimento do punk, que continua a influenciar a música e cultura até hoje (Reynolds, 2006; Raha, 2019).

¹⁵ O *protopunk* é um subgênero musical que surgiu no final dos anos 60 e início dos anos 70 nos Estados Unidos, que antecedeu o punk rock e se caracterizou por uma abordagem mais crua e direta ao rock 'n' roll, enfatizando a energia e a atitude. Algumas das bandas mais conhecidas do *protopunk* incluem *The Stooges*, *MC5* e *New York Dolls*.

FIGURA 3 - Exemplo de HQ de *Bob Cuspe*, personagem de Angeli.



Fonte: Revista Chiclete com Banana Especial (Bob Cuspe - O Nervo Exposto), 1990.

Bob Cuspe é um dos personagens mais icônicos do cartunista brasileiro Angeli. Criado em 1980, Bob Cuspe é um anti-herói urbano que vive nas ruas de São Paulo e se envolve em situações caóticas e muitas vezes violentas. Seu nome faz referência ao cuspe que ele costuma dar em pessoas e objetos. Trata-se de um personagem complexo e multifacetado, que representa uma crítica social e cultural à vida urbana e à marginalização dos grupos mais pobres. Ele é um personagem que desafia as normas estabelecidas, representando a figura do *outsider*¹⁶ na sociedade. Com sua aparência desleixada, dentes podres e olhar desafiador, Bob Cuspe é um anti-herói que se destaca por sua rebeldia e transgressão. A imagem acima a postura anticlerical¹⁷ dos punks. Seu comportamento rude e agressivo o torna um

¹⁶ Tradução: Excluído. Uma pessoa que não é apreciada ou aceita como membro de um determinado grupo, organização ou sociedade e que se sente diferente daquelas pessoas que são aceitas como membros. Podemos lembrar do livro "Estabelecidos e Outsiders" (2000), escrito pelo sociólogo Norbert Elias, que analisa as relações de poder em uma pequena comunidade britânica, utilizando a distinção entre "estabelecidos" e "outsiders".

¹⁷ O anticlericalismo dos punks é uma postura crítica que questiona a influência da Igreja e de suas instituições na sociedade. Esse movimento rejeita as práticas e doutrinas religiosas, as quais considera opressoras e responsáveis por perpetuar valores conservadores. Os punks expressam essa visão através de uma postura que muitas vezes ridiculariza e satiriza a religião e seus símbolos.

personagem difícil de ser amado, mas é justamente essa sua natureza desafiadora que o torna tão interessante e relevante.

Podemos também citar a canção “Punk da Periferia”, composta e cantada por Gilberto Gil. Lançada em 1984, a canção faz parte do álbum “Quilombo”, que é uma obra que denuncia a discriminação racial e social no país, e traz em suas letras críticas às desigualdades e às injustiças que afetam principalmente as comunidades marginalizadas. A música é uma das mais expressivas do álbum, pois mescla elementos da música punk com a música popular brasileira. A letra narra a história de um jovem que vive na periferia da cidade e que adota a estética punk como forma de se expressar e protestar contra a opressão e a exclusão social. A música é uma crítica ao sistema capitalista, à violência urbana e à desigualdade social, temas que eram recorrentes no contexto político e social do Brasil dos anos 80.

Além de sua temática, a música é marcante pela sua sonoridade. Gil combinou elementos da guitarra distorcida do punk com ritmos como o samba, o maracatu e o reggae, criando assim uma sonoridade única que reflete a diversidade cultural brasileira. Essa mistura de estilos musicais foi uma forma de mostrar que a cultura popular não é estática e que pode se reinventar constantemente, absorvendo influências de outras culturas. Vejamos um trecho da letra da canção:

“Tranco lixo
Curto porcaria
Tenho dó
Da esperança vã
Da minha tia
Da vovó
Esgotados
Os poderes da ciência
Esgotada
Toda a nossa paciência
Eis que esta cidade
É um esgoto só
Sou um punk da periferia
Sou da Freguesia do Ó
Ó! Ó Ó Ó Ó Ó Ó!
Aqui prá vocês!” (Gilberto Gil, 1983)

A música “Punk da Periferia” destaca a semelhança entre as experiências de marginalização e opressão enfrentadas pelos punks e pelas comunidades periféricas. Assim como os punks, a música de Gil é uma forma

de resistência à cultura dominante e às expectativas da sociedade. Ambos expressam um desprezo pela sociedade opressora e buscam formas de se opor e lutar contra ela. Esta canção é uma poderosa expressão de resistência contra a marginalização enfrentada pelas comunidades periféricas. A música destaca a semelhança entre a experiência dos punks e dos marginalizados e sua luta comum contra uma sociedade autoritária. Ao fazer isso, a música de Gil se torna um exemplo importante de arte política e socialmente engajada que se conecta a um movimento global de resistência e luta contra a injustiça. Essas abordagens que popularizaram o movimento punk no Brasil na década de 1980, tornam possível a análise do punk partindo da “periferia”.

Estas divergentes interpretações sobre o punk talvez estejam conectadas às origens do movimento. A história da banda *Sex Pistols* permite um olhar mais aguçado para a multiplicidade de sentidos que a palavra ganhou no final do século XX. O grupo veio ser, posteriormente, muito criticado pelo movimento punk por ter sido fruto de uma elaboração mercadológica pelo empresário Malcolm McLaren, ou seja: ainda que as músicas trouxessem críticas ao sistema capitalista, os *Sex Pistols* nasceram no seio do mercado fonográfico. Posteriormente a essa explosão e a partir da década de 1980, o punk deu continuidade à sua difusão através de pequenas gravadoras, jornais independentes (e *zines*¹⁸), eventos locais e trocas de correspondências entre punks de todo o mundo.

Junto a Malcolm McLaren, temos Vivienne Westwood. Enquanto McLaren foi o empresário por trás da banda *Sex Pistols*, Westwood foi a designer que criou a maioria dos trajes usados pelos membros da banda e por outros punks da época. Ambos desempenharam papéis fundamentais no desenvolvimento e popularização do punk no Reino Unido e em todo o mundo.

De acordo com o livro “Punk: The Definitive Record of a Revolution” do curador de arte Stephen Colegrave e do historiador Chris Sullivan (2005), “a loja de roupas de Vivienne Westwood na King's Road, em Londres, foi um ponto de encontro central para punks” (p. 54). Além disso, Westwood era

¹⁸ Zine, abreviação de revista ou fanzine, é uma forma de imprensa alternativa. Consiste numa obra de pequena circulação de textos e imagens, sendo impressa e replicada por meio de uma fotocopiadora. São produtos de uma pessoa ou de pequenos grupos. Uma das formas do movimento punk ganhar alcance e popularidade foi através da difusão deste meio de comunicação.

conhecida por seu estilo ousado e rebelde, que influenciou muito o visual do punk. Westwood também era uma figura ativa na cena musical punk. Ela fez parceria com McLaren para abrir a loja “SEX” em 1974, que se tornou um ponto de encontro para os membros da banda Sex Pistols e outros punks. Segundo Colegrave e Sullivan, a loja “SEX” foi “um centro para os membros da banda *Sex Pistols*, assim como para músicos, artistas e outros personagens marginais” (p. 54). Westwood também projetou muitos dos trajes usados pelos membros da banda Sex Pistols, incluindo a famosa camiseta “God Save the Queen”. Em seu livro “O Que É Punk?” (1982), Antonio Bivar destaca a importância de Westwood no movimento punk: “Ela era tão radical quanto McLaren, um ícone do punk que lutava contra o conformismo e a hipocrisia do establishment” (p. 24). Além disso, Bivar destaca que Westwood “criou uma estética radical que influenciou a moda e a cultura pop em todo o mundo”. É justo, portanto, afirmar que Vivienne Westwood foi tão importante para o punk quanto Malcolm McLaren.

FIGURA 4: A banda *Sex Pistols* em confronto gráfico contra a realeza britânica.



Fonte: Website Dallas Observer¹⁹ (dallasobserver.com). Foto de Barry Blummer, 1977.

Numa percepção mais distante e genérica, Westwood ajudou a construir uma associação entre os punks e seu vestuário, seus cabelos e sua própria estética que instigam a ideia de comportamento agressivo e outros

¹⁹ O Dallas Observer se autodeclara como “Dallas' independent source of local news and culture”. Tradução: Fonte independente de notícias e cultura local de Dallas.

estereótipos que discutiremos no terceiro capítulo. No entanto, firma-se, em linhas bem gerais, o que o senso comum costuma enxergar ao se tratar dos punks: a sociedade em geral, em suas infinitas camadas e estratos, sempre encontrou maneiras de marginalizar aqueles que se destacam como diferentes e fora do comum.

O surgimento do punk rock na Inglaterra no final dos anos 1970 ocorreu em um contexto social, político e econômico conturbado, marcado por uma grave crise econômica e social, caracterizada pelo desemprego em massa, alta inflação e desigualdade social. A juventude inglesa enfrentava uma situação particularmente difícil, com perspectivas de futuro precárias e poucas oportunidades de emprego ou estabilidade financeira.

Segundo o sociólogo britânico Dick Hebdige em seu livro "Subcultures: The Meaning of Style" (1991), o punk foi uma forma de expressão para jovens descontentes com a ordem social vigente, que utilizaram a música e a moda como formas de protesto e resistência. Hebdige destaca que o punk foi uma reação à "crise do capitalismo tardio e à posição sem saída que a juventude das classes trabalhadoras parecia estar condenada a ocupar" (p. 111).

Já o sociólogo brasileiro José Guilherme Magnani, em seu livro "Festa no Pedacão: Cultura Popular e Lazer na Cidade" (2003), analisa o surgimento do punk como parte de um movimento de jovens urbanos em busca de novas formas de expressão cultural e de lazer. Magnani argumenta que o punk foi uma forma de "reinventar a cidade como espaço de experimentação, de insubordinação e de construção de novas identidades" (p. 149).

Apesar de todas as dificuldades acima relatadas, os punks não eram apenas egressos de minorias. Um autor que defende essa hipótese é o sociomusicólogo Simon Frith, em seu livro "Performing Rites: On the Value of Popular Music" (1998). Frith argumenta que o punk era uma forma de "autoexpressão" para aqueles que foram excluídos ou marginalizados pela sociedade" (p. 236). Ele ressalta que a música punk era uma expressão da raiva e frustração daqueles que se sentiam deslocados na sociedade.

No entanto, alguns críticos questionam essa hipótese e afirmam que o punk não era composto apenas por minorias. Andy Bennett, em seu livro "Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place" (2000), argumenta que "o punk foi um movimento de juventude multirracial e

multicultural, com membros de diferentes origens sociais e étnicas" (p. 145). Contudo, Bennett enfatiza que a diversidade dentro do movimento punk é muitas vezes esquecida, e que a imagem do punk como um movimento exclusivo das minorias é uma simplificação exagerada.

Há uma certa dificuldade em se observar onde se encerra o caráter social e o caráter cultural do punk. Estamos falando de um grupo de pessoas que têm uma maneira de se vestir, de se comunicar e de se expressar artisticamente; mas, também estamos falando de um grupo de pessoas que nasceram em determinados lugares, em determinadas classes sociais e que por diversas razões se agruparam a fim de formar o que nós chamamos de punk. A historiadora Silvia Lara, no seu artigo "História cultural e história social" (2017), facilita nossa visão:

"A ideia de um idioma cultural comum parece ser mais adequada a situações de aparente consenso social, mas também pode ser explorada em circunstâncias históricas em que as dificuldades de comunicação parecem ter sido enormes – como no caso de culturas radicalmente diferentes que entram em contato pela primeira vez. A análise de situações de choque cultural, em que pessoas de mundos estranhos passam a estar em contato, são importantes para o estudo das aproximações e afastamentos entre grupos sociais antagônicos e desiguais no interior de uma mesma sociedade. Noções como sincretismo, por exemplo, tornam-se extremamente precárias nestes contextos. Creio que um dos grandes problemas que atravessam a história cultural e social hoje em dia seja justamente o de lidar com estas relações contraditórias de consenso e dissenso, unidade e diversidade, união e conflito entre grupos sociais e no interior dos grupos de uma sociedade". (Lara, 2017. pp. 27-28)

Lara pode nos ajudar a entender que o estudo do punk pode ser abordado tanto pela história social quanto pela história cultural, ou mesmo por uma combinação de ambas as abordagens. A ideia de um idioma cultural comum, mencionada no texto, pode ser aplicada ao punk como um fenômeno cultural que compartilha valores e linguagem em uma subcultura específica.

Além disso, o texto destaca a importância da análise das situações de choque cultural, em que pessoas de mundos estranhos passam a estar em contato, para o estudo das aproximações e afastamentos entre grupos sociais

antagônicos e desiguais no interior de uma mesma sociedade. Essa abordagem é útil para entender como o punk surgiu como uma forma de expressão e resistência em contextos de marginalização social.

A autora também menciona a importância de lidar com as relações contraditórias de consenso e dissenso, unidade e diversidade, união e conflito entre grupos sociais e no interior dos grupos de uma sociedade. Essa perspectiva pode ser aplicada ao estudo do punk como um movimento que apresenta elementos tanto de união e consenso quanto de dissenso e conflito.

Embora seja difícil identificar um único fator que tenha dado origem ao punk, muitos estudiosos concordam que o movimento foi uma resposta à cultura dominante da época, caracterizada pela conformidade, pela uniformidade e pelo conformismo. De acordo com o sociólogo Dick Hebdige, em seu livro “Subcultures: The Meaning of Style” (1991), o punk surgiu como uma resposta à condição de marginalização dos jovens. Para Hebdige (1979), “os punks tentaram transcender a situação de não ter poder por meio de sua aparência, por meio da pose, por meio da linguagem e do comportamento” (p. 107). Ele argumenta que o punk era uma forma de resistência contra a cultura mainstream e as expectativas sociais.

Outro autor que aborda o surgimento do punk é o historiador britânico Jon Savage, em seu livro “England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond” (1991). Savage argumenta que “o punk era uma resposta à crise econômica, política e social da época, uma forma de dizer que as coisas estavam erradas e que precisavam mudar” (p. 8). Ele também afirma que o punk era uma rejeição à cultura pop comercial e uma busca pela autenticidade.

Nos Estados Unidos, o punk também teve um papel importante na cultura popular e na política. Em seu livro “Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk” (2016), a jornalista Legs McNeil discute como o punk surgiu em Nova York, no final da década de 1970, como uma forma de rejeitar o rock progressivo e a cultura dominante da época. Segundo McNeil (1996) “o punk era um grito de guerra, uma declaração de independência, um foda-se para tudo que vinha antes” (p. 7). Ela argumenta que o punk era uma forma de criar uma comunidade e uma identidade para jovens que se sentiam marginalizados e sem voz na sociedade.

1.1 Movimento Contracultural e *Underground*

Para situarmos historicamente o punk, faz-se necessária a explicação dos conceitos de Contracultura e *Underground*. Originada em meados da década de 1950 nos Estados Unidos da América no contexto da Guerra Fria, a Contracultura tem como principal proposição o combate à cultura hegemônica - que seria a razão de violências, discriminações e segregações. A juventude contracultural tinha em seus ideais princípios libertários (liberdade sexual, de gênero e raça), o não-consumismo e a cultura da paz. Tanto a Contracultura e o *Underground* podem ser interpretados como formas culturais que resistem ao *establishment*. Ao falar de cultura de massa e do jazz como forma de resistência à música industrial do século XX (sendo possível fazer uma analogia ao punk em termos de confronto à cultura massificada), Eric Hobsbawm, em “Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX” (2013), nos diz:

“A principal acusação contra a cultura de massa é que ela cria um mundo fechado, e, ao fazê-lo, remove esse elemento essencial na humanidade, o desejo de um mundo perfeito e bom – a grande esperança do homem. Essa esperança não é eliminada, mas na cultura de massa assume a forma negativa e evasiva da fantasia, em geral da fantasia niilista. Os dadaístas e surrealistas anteciparam-se nisso, o que faz deles provavelmente os únicos representantes da tradicional linha de desenvolvimento nas artes a dar contribuição central à moderna cultura de massa. Apesar dos Irmãos Marx e dos Goons, de alguns (mas não todos) desenhos animados e de outras institucionalizações dessa etérea espécie de revolucionarismo, as artes de massa ainda não repetiram adequadamente o elemento cada vez mais forte de fantasia de pura negação da realidade que se tornou tão óbvio como parte da vida popular, em particular nas subculturas especializadas dos jovens. Os publicitários já deram vigorosamente início ao processo de castração, incorporando-o a seus comerciais processos de castração incorporando-o a seus comerciais. O fantástico, o imprevisível, o parcialmente irracional também têm oferecido o mais óbvio refúgio dentro da cultura de massa para a “arte” à antiga. Ela tem mostrado uma tendência, o que é lógico, a se retirar para as atividades que ainda não podem ser mecanizadas. Os jazzistas que opuseram suas improvisações à máquina de “música Mickey Mouse” foram os

desbravadores desse território. Hoje estão sendo seguidos pelas câmeras portáteis, pelas discussões sem roteiro e por programas de televisão não planejados, e acima de tudo pelas improvisações do palco". (Hobsbawm, 2013, p. 384-385)

Quando Hobsbawm diz: "O fantástico, o imprevisível, o parcialmente irracional também têm oferecido o mais óbvio refúgio dentro da cultura de massa para a "arte" à antiga. Ela tem mostrado uma tendência, o que é lógico, a se retirar para as atividades que ainda não podem ser mecanizadas", ele sugere que há uma tendência para *o fantástico, o imprevisível, o parcialmente irracional*, uma vez que esses elementos ainda não podem ser totalmente mecanizados. Isso pode ser lido como uma reação contra a cultura de massa, que muitas vezes é vista como homogênea e padronizada. Além disso, o punk frequentemente explorou temas como a raiva, o desespero, a alienação e a rebeldia contra a sociedade. Esses temas podem ser vistos como uma forma de explorar *o irracional* como uma forma de resistência e crítica.

Inúmeras expressões contraculturais se difundiram desde o final da Segunda Guerra Mundial, relacionadas à presença crescente de jovens que não encontravam a realização das promessas que o sistema supostamente oferecia como uma cornucópia de benesses. As viagens (em vários sentidos) de Jack Kerouac e outros autores *beats* apresentavam uma juventude incerta quanto ao seu futuro. Isso não deixou de ser visto pelo historiador inglês E.H. Carr, que indicou isso numa conferência célebre proferida em 1961, acerca das mudanças no conceito de história ao longo do século XX.

"O choque entre Acton e Clark é o reflexo da mudança de nossa visão global da sociedade no intervalo entre dois pronunciamentos. Acton fala da convicção positiva, da autoconfiança límpida, do fim da era vitoriana; Sir George Clark repercute a perplexidade e o ceticismo aturdido da geração *beat*". (Carr, 1985. p. 12)

Em suas obras, essa geração marcada pela "perplexidade e o ceticismo aturdido", conseguiu mostrar outro lado bem distinto do que era propugnado

pelo *American way of life*²⁰, trazendo a zona de sombras abaixo dos letreiros luminosos das cidades fantásticas.

O punk não “ficou” apenas nos Estados Unidos e Inglaterra (nem “apenas” no Brasil e Paraíba, nosso recorte). Em toda a América Latina (como também nas outras regiões do globo) podemos encontrar numerosas manifestações da subcultura punk. Para além da notoriedade dos conjuntos musicais mais famosos, há bandas latinoamericanas que deixaram sua marca na memória do público underground desta região, a exemplo de *Los Violadores* (Argentina, 1981), *Pinochet Boys* (Chile, 1984), *Los Traidores* (Uruguai, 1983) e *Sentimiento Muerto* (Venezuela, 1981).

No Brasil, bandas famosas do gênero a serem citadas são a *Cólera*, *Ratos de Porão* e *Os Replicantes*, sendo estas localizadas no eixo Sul-Sudeste do país. cremos que seja necessária a menção de que o punk também é encontrado em outros lugares do mundo – para além das Américas e do Reino Unido, como na Ásia e na África. Assim como outras subculturas juvenis, o movimento punk alcançou uma escala planetária (usando das palavras de Sílvio Essinger quando ele chama o punk de “anarquia planetária”), impulsionado pelos crescentes movimentos de globalização e urbanização.

Nesse sentido, o punk interage em diferentes configurações nacionais, podendo-se falar numa subcultura com ressonâncias globais ou transnacionais, atuando em recortes nacionais ou locais. Nesse sentido, o conceito de nação, entendido pelo historiador Benedict Anderson (2008) como uma “comunidade imaginada”, permite-nos interpretar a cultura, também, enquanto uma comunidade imaginada.

Para que nossos leitores possam compreender melhor as páginas a seguir, é importante que nós delimitemos espacialmente de quem e de onde falaremos. Embora saibamos que o movimento se espalhou em escala planetária, neste momento nos ateremos especificamente ao punk

²⁰ A expressão *American way of life* (que pode ser traduzida como “Modo de Vida Americano”) se refere ao estilo de vida dos Estados Unidos, que é caracterizado por diversos elementos culturais, políticos e econômicos que moldam a vida cotidiana dos cidadãos estadunidenses. Este termo foi popularizado na década de 1950 durante o período pós-guerra, quando a economia dos EUA estava em pleno crescimento e a cultura americana se espalhava pelo mundo. Desde então, a expressão tem sido utilizada para descrever a visão de mundo e os valores que são considerados típicos da sociedade americana, como a liberdade individual, o empreendedorismo, o consumismo, a democracia e a igualdade de oportunidades.

estadunidense e ao punk britânico, duas das vertentes mais conhecidas e influentes do gênero.

O surgimento do punk na Inglaterra foi influenciado por várias referências culturais, incluindo a música rock, o cinema, a moda e a arte. O escritor Richard Smith, em seu livro "Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music" (2016), destaca a importância da cena gay de Nova York e do glam rock para o surgimento do punk em Londres. Smith afirma que "o punk rock de 1976-77 deve muito a estes precedentes, e mais do que qualquer outro movimento musical, o punk rock deve sua existência a uma cultura urbana gay" (p. 3).

O jornalista Simon Reynolds, em "Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978-1984" (2006), argumenta que o punk foi uma reação contra o rock progressivo e a cultura hippie dos anos 1970. Reynolds diz que "o punk foi uma tentativa de recuperar a energia e a espontaneidade do rock n' roll primitivo, combinando-o com a atitude iconoclasta do dadaísmo e do situacionismo" (p. 30).

Caroline Coon, em "1988, The New Wave Punk Rock Explosion" (1977), destaca a importância da música reggae e da cultura jamaicana para o punk. Coon nos traz que "o punk rock pegou emprestado o ritmo sincopado do reggae, adicionando-lhe guitarras altas e uma atitude rebelde que refletia a alienação e a raiva da juventude branca da classe trabalhadora" (p. 19).

Esses autores demonstram que o punk foi um movimento cultural que surgiu de diversas influências, incluindo elementos da cultura gay, rock n' roll primitivo, cultura jamaicana e atitude iconoclasta. A estética punk desafiava as normas sociais e os valores da classe dominante, utilizando elementos de subculturas urbanas como o *Teddy Boy*, o *Mod* e o *Skinhead*²¹.

O surgimento do punk, de uma forma geral, foi influenciado por uma variedade de fatores, incluindo as condições econômicas e sociais da época, a insatisfação com a política tradicional e a cultura pop comercial, bem como as influências musicais e culturais diversas. Tanto na Inglaterra quanto nos

²¹ *Teddy Boy*, *Mod* e *Skinhead* são subculturas urbanas britânicas que influenciaram o punk rock. *Teddy Boys* surgiram na década de 1950, com uma estética que incluía jaquetas de veludo, calças justas e cabelos compridos. *Modes* surgiram nos anos 1960, com uma estética que incluía ternos elegantes, scooters e música soul. *Skinheads* surgiram nos anos 70, com uma estética que incluía botas, calças jeans justas e cabeça raspada.

Estados Unidos, o punk representou uma forma de resistência contra a cultura *mainstream*, contra as desigualdades sociais e uma busca pela autenticidade e pela liberdade de expressão.

A Geração Beat também foi mola propulsora para o punk estadunidense. “Liderada” por escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, a Geração Beat A geração beat foi um movimento cultural que emergiu nos Estados Unidos na década de 1950, caracterizado pela busca por novas formas de expressão e liberdade individual. A literatura foi uma das principais formas de manifestação dos beats, que valorizavam a espontaneidade, a improvisação e a experimentação. Um dos autores mais emblemáticos da geração beat foi Kerouac. Ele escreveu sobre a geração beat de forma clara em seu livro “Os Vagabundos Iluminados” (2004), onde afirma que “a geração beat é a geração perdida, uma geração sem ilusões, sem esperanças e sem medos” (p. 55). Outro autor foi Allen Ginsberg. Em seu livro “Kaddish and Other Poems: 1958-1960” (2010), Ginsberg retrata o sofrimento de sua família e a morte de sua mãe, criando uma poesia visceral e emocional. Segundo ele, “os beats eram uma espécie de grupo rebelde que queria ser livre de qualquer forma de restrição” (p. 41). William S. Burroughs em seu livro “Almoço Nu” (2016) explora a subcultura das drogas e a homossexualidade de forma crua.

Então, vieram os *hippies*²². Dentre as várias motivações para “nascer”, o punk estadunidense veio como uma reação ao movimento *hippie* e sua cultura de paz, amor e liberdade. De acordo com Jon Savage em seu livro “England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond” (1992), o punk se posicionou como um movimento que se opunha às ideologias idealistas dos hippies, que eles viam como algo superficial e ingênuo. Savage diz: “O punk era uma crítica ao *flower power*, uma rejeição do idealismo dos hippies como uma geração passiva, falhada em sua tentativa de mudar o mundo por meio do amor e da não-violência” (p. 15). Para o punk, os hippies eram uma geração

²² Os *hippies* foram um movimento contracultural que surgiu na década de 1960, marcado por ideais como amor livre, paz, igualdade social, uso de drogas psicodélicas e comunidades alternativas. Os punks surgiram na década de 1970, reagindo aos *hippies*, criticando sua ideologia considerada ingênua e superficial, além de sua passividade política. Para os punks, os hippies falharam em sua tentativa de mudar o mundo por meio da não-violência e da cultura da paz, e por isso adotaram uma postura mais agressiva e politizada em sua música e estética.

passiva, que falhou em sua tentativa de mudar o mundo por meio do amor e da não-violência.

O punk estadunidense, assim como o britânico, é marcado por uma estética crua e agressiva, que rejeita o estilo de vida confortável e apolítico dos hippies (assim os punks os liam). De acordo com o músico e jornalista Michael Azerrad em seu livro “Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground 1981-1991” (2001), o punk americano abraçou a violência como uma forma de se opor ao *status quo*, e sua música era uma expressão de raiva e frustração com a sociedade em que viviam: “O punk era uma atitude, não apenas uma moda. Era um meio de vida, não apenas um passatempo” (p. 419).

A rejeição dos *hippies* pelo punk americano se reflete em suas letras e atitudes. Por exemplo, em sua música “California Über Alles”, a banda *Dead Kennedys* critica o então governador da Califórnia, Jerry Brown, por sua suposta falta de ação política. A letra diz:

“Fascistas zen irão te controlar
Cem por cento natural
Você correrá pela raça superior
E sempre fará cara de contente
Feche seus olhos, não pode acontecer aqui
O Grande Irmão no cavalo branco está perto
Você pensa que os hippies não voltarão
Alegre-se ou você pagará²³”. (Dead Kennedys, 1980).

A letra é uma crítica satírica à imagem do governador como um líder supostamente *hippie* e seu estilo de vida como um símbolo da falta de ação política. A letra descreve um cenário fictício no qual Brown governa a Califórnia com mão de ferro, impondo seus valores aos cidadãos. Em uma entrevista de 1979, o vocalista da banda, Jello Biafra, explicou, em entrevista à revista “Flipside” que a letra da música era uma crítica à tendência do governador em fazer acordos com grandes corporações e a elite empresarial. Ele disse: “Ele parece ter um acordo com a indústria do petróleo, e suas políticas não são realmente diferentes das de Ronald Reagan. A única diferença é que ele é um pouco mais inteligente e bem falante” (Biafra, 1979, p. 8).

²³ Letra original: *Zen fascists will control you / Hundred percent natural / You will jog for the master race / And always wear the happy face / Close your eyes, can't happen here / Big Bro' on white horse is near / The hippies won't come back you say / Mellow out or you will pay*

O modo de pensar anarquista foi uma das principais influências no desenvolvimento do punk, que rejeitou os ideais tradicionais de sucesso e aceitação social em favor de uma posição anti-hierárquica. Muitas bandas punks se identificaram abertamente com a ideologia anarquista, como o *Crass* e *Black Flag*, e difundiram o pensamento anarquista por meio de sua música e performances. O historiador David Ensminger, autor do livro “Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation” (2011), aponta que o punk rejeitou os ideais tradicionais de sucesso e aceitação social em favor de uma posição anti-hierárquica que tinha raízes nas tradições anarquistas. Ensminger ainda destaca que a filosofia anarquista foi uma das principais influências no desenvolvimento do punk.

Muitas bandas punk se identificaram abertamente com a ideologia anarquista, como a banda inglesa *Crass* (1977), considerada uma das principais bandas do movimento anarcopunk²⁴. George McKay, professor de mídias e autor de “Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties” (1996), destaca que o *Crass* utilizava sua música e performances para difundir o pensamento anarquista, além de adotar um estilo de vida coerente com essa filosofia. Como exemplo, temos a letra da música *Do They Owe Us A Living?*:

“Fodam-se os politizados
Tem algo que quero dizer
Sobre o estado da nação
Da forma que nos tratam hoje
Na escola te dão merda
Te derrubam num buraco
Você tenta, e tenta, e tenta sair fora
Mas não consegue, porque eles foderam
totalmente contigo
Então você é o exemplo primordial
De como eles não devem ser
Essa é só uma amostra
Do que eles fizeram a mim e a você”²⁵ (Crass, 1978)

²⁴ O anarcopunk é um subgênero do punk rock que surgiu no final da década de 1970 e início da década de 1980, marcado por uma forte ideologia anarquista e anticapitalista. As bandas de anarcopunk costumam fazer críticas ao sistema político e econômico, além de abordar temas como direitos humanos, questões ambientais e sociais. Algumas das bandas mais conhecidas desse gênero incluem o *Crass*, *Subhumans*, *Conflict* e *Flux of Pink Indians*.

²⁵ Letra original: *Fuck the politically minded / Here's something I want to say / About the state of the nation / The way it treats us today / At school they give you shit / Drop you in the pit / You try and try and try to get out / But you can't because they've fucked you about / Then you're a prime example / Of how they must not be / This is just a sample / Of what they've done to you and me*

Black Flag, uma das bandas mais influentes do punk rock americano, se aproximou do anarquismo em sua ideologia e prática. A banda incorporou elementos anarquistas em suas letras, arte e atitudes políticas, abraçando uma filosofia de resistência anti-autoritária e empoderamento da autenticidade. Uma das músicas do *Black Flag* que reflete sua aproximação com o anarquismo é “Rise Above”, presente em seu álbum de estreia, “Damaged” (1981). A letra da música incentiva a ação direta e a resistência coletiva contra as pressões e expectativas da sociedade:

“Covardes invejosos tentam controlar
Derrubar, nós vamos derrubar
Eles distorcem o que dizemos
Derrubar, nós vamos derrubar
Experimentam e interrompem o que fazemos
Derrubar, nós vamos derrubar
Quando eles não conseguem fazer isso sozinhos
Derrubar, nós vamos derrubar
Estamos cansados de seu abuso
Tente nos parar, não vai adiantar²⁶ (Black Flag, 1981)

Devemos sublinhar, acerca da Black Flag, que, por mais que a banda tivesse músicas concernentes e alinhadas ao anarquismo, a banda, em si, não é propriamente anarquista, pois sua principal contribuição foi promover a estética faça-você-mesmo no movimento punk, ao invés de aderir explicitamente a uma ideologia anarquista. Embora as letras de algumas canções abordem temas de rebeldia e contestação social, Black Flag se concentrou mais na independência artística e na produção musical autônoma. A banda foi pioneira em criar um modelo de autogestão dentro da cena punk, influenciando a criação de selos independentes e a organização de turnês de maneira independente. Greg Ginn, o fundador e principal compositor, manteve um foco claro na autonomia musical, afastando-se de uma adesão explícita ao anarquismo como filosofia política abrangente (SMEMO, 2023).

É importante destacar as diferenças estéticas entre o punk europeu e o punk estadunidense. Estas são marcadas por distintas influências culturais e

²⁶ Letra original: *Jealous cowards try to control / Rise above, we're gonna rise above / They distort what we say / Rise above / we're gonna rise above / Try and stop what we do / Rise above, we're gonna rise above / When they can't do it themselves / Rise Above, we're gonna rise above / We are tired of your abuse / Try to stop us it's no use*

sociais. O punk europeu, especialmente o britânico, caracteriza-se por uma estética mais industrial e politicamente engajada. Visualmente, o punk britânico é reconhecido por sua moda distintiva que inclui roupas rasgadas, alfinetes e cabelos moicanos, refletindo uma atitude de rebeldia e oposição ao status quo. Em contraste, o punk estadunidense, embora igualmente enraizado na rebeldia, desenvolveu uma estética diferente, mais influenciada pelo rock and roll dos anos 1950 e pelo blues. A cena punk americana, centrada em cidades como Nova York e Los Angeles, era menos uniformizada em termos de estilo visual, com influências que variavam desde o rockabilly até o experimentalismo andrógino. A filosofia faça-você-mesmo foi central, com bandas organizando suas próprias turnês e lançamentos, promovendo uma independência artística (BUCHARSKI, 2020).

Além das letras das músicas, o punk também refletiu o anarquismo em sua estética e na sua forma de organização. Muitos punks adotaram o visual do anarcopunk, caracterizado por símbolos anarquistas. Além disso, a cena punk se organizou e se organiza também em torno de coletivos e comunidades autônomas²⁷.

Antes do punk, também houve o *protopunk*, que, diferente dos hippies, influenciou o punk muito positivamente. O *protopunk* surgiu na década de 1960 e início dos anos 1970. Um dos primeiros exemplos de bandas foi o *The Velvet Underground*, que foi formado em 1964 em Nova York e liderado pelo cantor e compositor Lou Reed. O som da banda era caracterizado por guitarras distorcidas e letras sombrias, abordando temas como drogas e sexo. O álbum de estreia da banda, “The Velvet Underground & Nico”, lançado em 1967, é considerado um marco do *protopunk* e, também, da música alternativa. Outra banda importante foi o *MC5*, formado em 1964 em Detroit. A banda apresentava uma abordagem mais política em suas letras e se tornou conhecida por suas performances ao vivo altamente energéticas. Seu álbum de estreia, “Kick Out the Jams”, lançado em 1969, é considerado um dos primeiros registros punk, com uma sonoridade notadamente agressiva. *The Stooges* foi

²⁷ Os punks se organizam em zonas autônomas, espaços autogeridos e autossuficientes que funcionam fora das estruturas governamentais. A comunidade punk se une para construir um espaço seguro e acolhedor onde possam viver de acordo com seus valores e ideais. Exemplos de zonas autônomas punk incluem Christiania em Copenhague, Dinamarca, a zona autônoma de Exarchia em Atenas, Grécia, e a Vila Autódromo no Rio de Janeiro, Brasil.

outra banda que, definitivamente, marcou sua presença na trajetória do punk. Iggy Pop, que viria a ser apelidado de “padrinho do punk”, apresentava um som agressivo e letras provocativas. Seu álbum de estreia, “The Stooges”, lançado em 1969, é considerado um clássico do repertório de quem ouve, de quem é e de quem toca punk.

Todas essas linhagens podem ser identificadas, em termos amplos, como manifestações contraculturais, o que exige uma reflexão mais minuciosa sobre a ideia de Contracultura²⁸. Michel Maffesoli, sociólogo e autor do livro “O Tempo das Tribos” (2006), explica que a contracultura emerge como um fenômeno decorrente da fragmentação e desintegração da sociedade moderna. De acordo com Maffesoli, a contracultura se caracteriza pela formação de grupos e tribos que adotam valores e práticas que entram em conflito com os da cultura dominante.

A Contracultura e o *Underground* são conceitos que emergiram nas décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos. Esses movimentos culturais eram caracterizados por desafiar os ditames sociais e culturais vigentes e buscar formas alternativas de vida e expressão. Embora possam ser vistos como distintos, a Contracultura e o *Underground* têm muitos pontos em comum e se influenciaram mutuamente.

A Contracultura, já anteriormente discutida, também pode ser definida como um movimento que surgiu em resposta à cultura dominante. Como afirma o historiador Theodore Roszak na obra “The Making of a Counter Culture” (1995), a contracultura “é uma forma de cultura que emerge espontaneamente e em resposta a uma crise social, política ou econômica” (p. 11). A contracultura é composta por uma variedade de grupos que rejeitavam o *mainstream* e buscavam formas alternativas de vida. Esses grupos incluem hippies, movimentos pacifistas, ecologistas, etc.

O *Underground*, por sua vez, refere-se a uma cultura marginal que se desenvolveu (e se desenvolve) fora do alcance do mercado cultural dominante. Como argumenta a socióloga Sarah Thornton no texto “Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital” (1996), o *underground* é “a cultura que fica

²⁸ Um trabalho que pode ser citado sobre a contracultura no Brasil é o livro “1968: o Ano que Não Terminou” (2013), de Zuenir Ventura. Nessa obra, o autor descreve o contexto histórico e social em que surgiu a contracultura no Brasil e suas principais manifestações, como o movimento estudantil e a luta contra a ditadura militar

abaixo da superfície, um mundo que pode ser invisível e impenetrável para a cultura dominante” (p. 4). O *underground* inclui uma variedade de formas de expressão, como música, arte, literatura e cinema, que muitas vezes desafiavam as convenções culturais dominantes.

Embora a contracultura e o underground possam ser vistos como distintos, há muitas sobreposições entre os dois. Por exemplo, muitos dos movimentos da contracultura foram alimentados pela música, literatura e arte *underground*. A música *underground* foi uma força motriz por trás da contracultura, fornecendo uma trilha sonora para os movimentos pacifistas, os hippies e outros grupos da contracultura.

Além disso, tanto a contracultura quanto o underground foram caracterizados por uma abordagem *DIY* à cultura. Como afirma Thornton (1996), “a ideia de que as pessoas podem fazer sua própria cultura, em vez de comprar cultura pré-fabricada, é fundamental para o underground” (p. 7). A contracultura também abraçou essa abordagem, rejeitando a cultura de massa e buscando outras maneiras de produzir e consumir cultura.

Para compreender melhor a relação entre a contracultura e o underground, é útil analisar alguns exemplos específicos. Por exemplo, o movimento hippie, que surgiu na década de 1960, foi fortemente influenciado pela cultura underground, especialmente a música. Como afirma o professor de comunicação Fred Turner em seu livro “From counterculture to cyberculture” (2008) “a música foi a força central e mais visível que uniu a contracultura e o underground em uma identidade” (p. 132). O movimento hippie, por exemplo, adotou a música psicodélica, mostrando um contraponto chocante à cultura então estabelecida. Outro exemplo é o movimento punk, nosso objeto de pesquisa. O punk foi fortemente influenciado pelo *underground*, especialmente a cena musical que se desenvolveu em Nova York. Como argumenta McNeil e McCain no livro “Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk” (2016), “o punk é uma evolução direta da cultura underground de Nova York dos anos 1960” (p. 10).

A contracultura e o *underground* são conceitos que estão profundamente entrelaçados e compartilham muitas características em comum, incluindo uma rejeição ao *mainstream*, uma busca por formas alternativas de vida e expressão, e uma abordagem *DIY* à cultura. A música, a literatura e a

arte *underground* foram uma força motriz por trás da contracultura, e muitos dos movimentos da contracultura foram alimentados pelo *underground*.

Para que saibamos do que se trata o *Underground* e o porquê do movimento punk estar às margens da cultura tida como estabelecida, trabalhamos com os conceitos de “campo artístico”, “campo cultural” e “capital cultural” e “capital simbólico” do sociólogo francês Pierre Bourdieu. De início, é necessário que se entenda o que é “campo” para este autor, conceito este que foi proposto para viabilizar o estudo do que ele chama de “sociedades diferenciadas²⁹”. De maneira geral,

“O cosmo social é constituído pelo conjunto desses microcosmos sociais relativamente autônomos³⁰, espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e de uma necessidade específicas e irredutíveis àquelas que regem outros campos”. (Bourdieu, 1992, p. 54 apud Lahire, 2017, p. 64)

Os sujeitos que desempenham determinadas funções são os estruturantes de um campo. Os principais campos presentes na sociedade são o campo político, o campo econômico e o campo cultural, os quais se interseccionam com subcampos (por exemplo: o científico, o da alta costura³¹, o esportivo, etc.). Entendendo o movimento punk como estranho (*outsider*) às “diretrizes” dos campos (especificamente o cultural), pode-se concluir que o punk é um elemento que está em conflito com os estabelecidos.

Os sujeitos que compõem o campo cultural dispõem de capital simbólico³² e capital cultural³³, empregado tanto para definir, quanto para alargar os limites do campo conforme as circunstâncias. Dito de outra forma, os participantes estabelecidos neste campo, “para validar ou invalidar esta ou

²⁹ Sociedades diferenciadas são marcadas por complexa e grande diferenciação nas redes de atividades e produções.

³⁰ Os campos.

³¹ O conceito de “campo da alta costura” muito bem se relacionaria ao estudo do movimento punk, tendo em vista que a indumentária punk serviu (e serve) de direta inspiração a grandes nomes da moda, a exemplo de Vivienne Westwood, proeminente estilista britânica. Ver mais no texto “Campo da alta costura”, de DURAND, José Carlos G., (2017).

³² Trata-se de uma distinção que é outorgada a pessoas, lugares e coisas que são interpretadas enquanto portadoras de prestígio social. O capital econômico, por sua vez, não necessariamente é fundamental ao capital simbólico.

³³ Os detentores de capital cultural são indivíduos ou lugares marcados por uma trajetória de acúmulo intelectual e cultural, o que os faz ter o poder de discernir a “boa” da “má” cultura.

aquela obra, se utilizam como suas armas, de critérios rigorosos de interpretação, avaliação ou validação” (Passiani; Arruda. 2017, p. 72). Tendo essa consideração em vista, a efervescência dos embates inerentes ao campo cultural, por outro lado, “geram obras culturais (...) extremamente críticas, que abalam certezas e podem oferecer perspectivas alternativas ao *status quo*, ensejando mudanças internas e externas ao campo” (Ibid., p. 72). O punk, enquanto elemento conflitante do campo cultural, insere-se neste como movimento cultural que oferece resistência e crítica ao *establishment*, embora tenha como proposta permanecer “operando” no underground.

De acordo com Bourdieu (2006), os estabelecidos do campo cultural são os que legitimam ou deslegitimam as diversas manifestações culturais; norteiam, inclusive, os limites das práticas culturais “heréticas”. O punk rock, neste contexto, teria ingressado nas delimitações das heresias permitidas pelo campo cultural, ao ser “admitido” pela indústria cultural do Primeiro Mundo em fins da década de 1970 (a exemplo de conjuntos musicais *Sex Pistols* e *Ramones*). Endossamos a visão de Bourdieu de que os estabelecidos do campo cultural são os principais responsáveis por legitimar ou deslegitimar as manifestações culturais. Esses atores influenciam as formas como as práticas culturais são percebidas e valorizadas pela sociedade, podendo limitar ou permitir a sua expressão.

Nesse contexto, o punk rock pode ser visto como uma forma de expressão cultural que ingressou nas delimitações das “heresias” permitidas pelo campo cultural. Antes rebelde e rejeitado, com o passar do tempo, o punk rock foi sendo “admitido” pela indústria cultural do Primeiro Mundo, especialmente com o sucesso de bandas como *Sex Pistols* e *Ramones*. Essas bandas foram capazes de transformar o punk em um produto comercializável e, ao mesmo tempo, manter a sua autenticidade e valores contestatórios. Como resultado, o punk se tornou uma das principais influências culturais do final do século XX e continua a inspirar novas gerações de artistas até hoje.

No entanto, é importante destacar que a adoção do punk pela indústria cultural também pode ter levado à sua domesticação e diluição. Algumas bandas de punk mais comerciais acabaram perdendo a sua essência e se tornando apenas mais uma forma de entretenimento. Nesse sentido, é preciso lembrar que a legitimidade cultural não é uma questão de aprovação ou

rejeição, mas sim de como as práticas culturais são interpretadas e valorizadas pela sociedade como um todo.

É necessário que tenhamos em mente que a valorização das práticas culturais não deve ser baseada exclusivamente na aceitação por parte do campo cultural estabelecido ou da indústria cultural. Existem muitos movimentos e grupos que permaneceram e permanecem no “subterrâneo” da cultura, sem ter o mesmo reconhecimento e visibilidade que outras formas de expressão – muitas vezes por vontade própria. Esses grupos podem trazer perspectivas e abordagens diferentes para a cultura, enriquecendo o debate e a reflexão sobre a sociedade em que vivemos. Além disso, é importante destacar que a cultura não deve ser vista apenas como um produto ou uma forma de entretenimento, mas como uma expressão fundamental da identidade e da criatividade humana. Ao trabalhar com grupos que permanecem no “subterrâneo”, podemos contribuir para a construção de uma cultura mais plural, que reflita a diversidade e a complexidade da sociedade em que vivemos.

Ainda de acordo com este autor (Ibid.), artistas e intelectuais têm a tendência de se colocarem a favor das demandas da população jovem. O que Bourdieu chama de “recusa intelectual do espírito da seriedade” gera, conseqüentemente, um diálogo com os anseios juvenis. Com o Giro Linguístico de 1968 (conjunto de mudanças ideológicas e filosóficas no campo das humanidades), acompanhado por grandes movimentos sociais e culturais ao redor do mundo, a subcultura *underground* e, logo, o movimento punk passaram do status de estranhos ao de relativamente estabelecidos no modo de se fazer e de pensar cultura.

O *underground* é um tema que tem sido discutido por muitos teóricos ao longo do tempo, alguns deles discordando do que foi elaborado por Pierre Bourdieu, como os autores a seguir. Para o sociólogo Dick Hebdige, em seu livro “Subcultures: The Meaning of Style” (1991), o underground é um espaço de resistência que surge a partir da juventude, como uma forma de se opor aos valores dominantes da sociedade. Ele argumenta que esses movimentos são caracterizados pela criação de uma identidade própria, com uma estética e valores específicos, que muitas vezes se opõem às normas dominantes, trazendo uma posição diferente da de Bourdieu. Segundo Hebdige, “O

underground é um espaço de negociação de identidades em que as subculturas tentam construir alternativas às identidades dominantes” (p. 112).

O sociomusicologista Simon Frith, em “Performing Rites: On the Value of Popular Music” (1998), destaca a importância da música no *underground* como meio de comunicação e identidade cultural. Ele enfatiza que a música é fundamental para a construção de uma subcultura *underground*, pois é capaz de transmitir valores e significados que são compartilhados pelos membros do movimento. Para Frith, “a música tem sido uma maneira de se definir, de se estabelecer uma identidade, de se posicionar em relação à cultura dominante” (p. 116). O professor de mídias George McKay, em “DiY Culture: Party and Protest in Nineties’ Britain” (1998), destaca o papel do *underground* como espaço de resistência política e social. Ele argumenta que os movimentos *underground* têm a capacidade de chamar a atenção para questões sociais e políticas, e de mobilizar pessoas para a ação. Segundo McKay, “a cultura underground é uma arena de protesto, uma fonte de crítica social, uma base para o ativismo político e uma forma de resistência cultural” (p. 3).

Essas perspectivas destacam que o underground é um espaço de resistência cultural e político, que surge como uma forma de se opor aos valores dominantes da sociedade. Para Hebdige, a criação de uma identidade própria é fundamental para a resistência no underground; Frith destaca a importância da música como meio de comunicação e construção de identidade cultural, e McKay destaca a capacidade do underground de mobilizar pessoas e chamar a atenção para questões importantes.

Os *outsiders*, estranhos e *undergrounds* são, portanto, sujeitos que estão dispostos a ferir os códigos de regras que norteiam a sociedade e a cultura. O *underground* se afirma enquanto ruptura do *establishment*, indo na contramão dos ditames sociais, morais e da sociedade consumista. A adoção destes comportamentos “marginais” destes sujeitos (ora marginalizados pelos estabelecidos) é uma maneira deliberada de se colocarem para a sociedade como marginais (com o intuito de agredir os parâmetros sociais), performando práticas que o *establishment* encara como “dejetos”.

Nossos leitores devem se perguntar: a quem os movimentos contraculturais (incluindo o *underground*) ofereciam tanta resistência? O que e/ou quem estava ferindo e mobilizando essas pessoas a ponto de fazê-las sair

do “conforto” do *status quo*? O que estava acontecendo no mundo? A partir daqui, devemos partir para a historicização e contextualização desses grupos.

Durante as décadas de 1950 e 1960, o mundo socioeconômico passou por mudanças significativas, com uma expansão econômica sem precedentes, aumento do comércio internacional e crescimento populacional. A Guerra Fria também moldou a política global da época. O economista estadunidense John Kenneth Galbraith, em seu livro “The Affluent Society” (1958), argumentou que a prosperidade nos EUA gerava desigualdade econômica, afirmando: “O aumento dos gastos em bens privados ocorre à custa de gastos públicos em áreas como a educação e a saúde” (p. 34). A obra “The Rise of the Meritocracy” (1958), do sociólogo britânico Michael Young, apresentou uma visão pessimista do futuro, argumentando que uma sociedade baseada no mérito acabaria por criar uma nova elite dominante, perpetuando a desigualdade social. Ele escreveu: “A meritocracia pode criar uma nova elite dominante, perpetuando a desigualdade social” (p. 87).

A década de 1970 foi um período marcado por grandes mudanças econômicas e sociais em todo o mundo. Como afirma o sociólogo espanhol Manuel Castells em sua obra “The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process” (1989), “a revolução tecnológica que começou na década de 1970 com a microeletrônica e a tecnologia da informação mudou fundamentalmente a forma como a economia global funciona” (p. 67). Com essa mudança, as cidades se tornaram cada vez mais importantes como centros de produção e inovação.

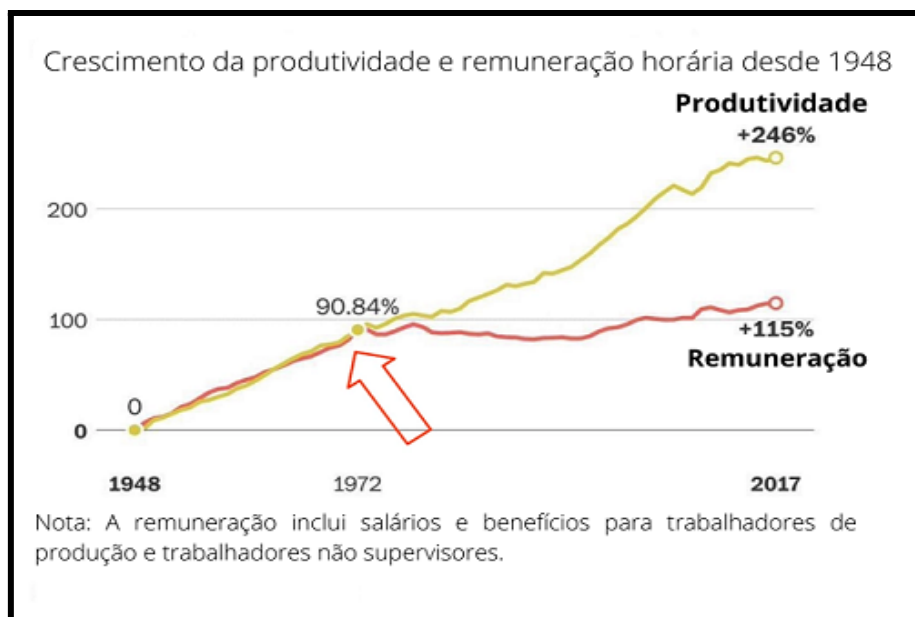
Além disso, a crise do petróleo de 1973 teve um impacto significativo na economia global. Joseph Stiglitz, em seu livro “O Preço da Desigualdade” (2013), argumenta que a crise dos anos 70 foi o resultado de uma série de fatores, incluindo “a crescente desigualdade social e econômica, o aumento da especulação financeira e a falta de regulação governamental adequada” (p. 245). Ele afirma que essas tendências levaram a uma crise no sistema econômico global, que foi agravada pela política monetária e fiscal adotada pelos governos.

Eric Hobsbawm, em seu livro “Era dos Extremos: o breve século XX” (1994), discute a crise dos anos 70 em um contexto mais amplo de mudanças sociais e políticas globais. Ele argumenta que a crise foi um resultado direto da

queda do modelo keynesiano de economia, que foi substituído por políticas neoliberais baseadas na redução do papel do Estado na economia. Hobsbawm observa que essa mudança levou a uma série de consequências negativas, incluindo "o aumento da desigualdade social e econômica, a deterioração das condições de trabalho e a crise do sistema financeiro global" (p. 289).

O ano de 1971 foi marcado por vários eventos importantes em diferentes áreas do mundo. Na economia, destaca-se a decisão do presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, de suspender a conversibilidade do dólar em ouro, o que ficou conhecido como o "Fim do padrão ouro" ou "Nixon Shock". Para Bresser-Pereira, em seu livro "A construção política do Brasil" (2014), o "Nixon Shock" foi a resposta dos Estados Unidos à crise que se instalou no início dos anos 1970, marcada por inflação e desequilíbrios econômicos. Segundo o autor, "a decisão de suspender a convertibilidade do dólar em ouro foi uma tentativa dos Estados Unidos de manter sua liderança econômica em um momento de crise e instabilidade", o que gerou um recrudescente sofrimento para a classe trabalhadora, como podemos ver na figura abaixo.

FIGURA 5: Crescimento da produtividade e remuneração por hora desde 1948 nos EUA



Fonte: Economic Policy Institute (Acesso em: <https://www.epi.org/productivity-pay-gap>)

O historiador Mike Davis, na sua obra “Cidade de Quartzos” (2009) nos diz que esses anos foram marcados por mudanças profundas na sociedade americana, que foram acompanhadas por uma crescente desigualdade econômica e social: “As políticas urbanas adotadas durante as décadas de 1970 e 1980 criaram uma cidade cada vez mais segregada, dividida entre o 'primeiro mundo' de condomínios fechados e o 'terceiro mundo' de favelas e guetos” (p. 99).

Ele nos mostra a ascensão do neoliberalismo como um fator importante nesse processo, que teve um impacto significativo na política, na cultura e na geografia das cidades americanas. Um dos principais temas abordados por Davis neste livro é a relação entre a cultura e a política especificamente em Los Angeles. Davis argumenta que a cidade se tornou um laboratório para experimentos culturais e políticos, com a indústria do entretenimento e a política se fundindo de maneiras cada vez mais complexas: “A cultura da cidade se tornou uma parte importante da maquinaria política, uma ferramenta para manter a coesão social e para promover uma ideologia reacionária que enfatiza a privatização, a segurança e a exclusão” (p. 30).

Isso teve um impacto significativo na forma como a cidade foi percebida e representada nos meios de comunicação. Ele diz que a desigualdade e a

violência que marcaram esse período não são acidentais ou inevitáveis, mas sim o resultado de escolhas políticas específicas feitas por governos e elites empresariais, como ele afirma: “a violência urbana é um sintoma de uma sociedade profundamente doente, marcada por desigualdades extremas e pela falta de oportunidades para grande parte da população” (p. 201).

Já a década de 1980 foi marcada pela adoção de políticas neoliberais que enfatizavam a desregulamentação e a privatização, o que, segundo o geógrafo David Harvey em “Condição pós-moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural” (1992, p. 167), resultou em crescentes desigualdades entre os países ricos e pobres, bem como desigualdades dentro dos próprios países. Ele também fala sobre a globalização: “A globalização é um processo que se originou no final dos anos 70 e se acelerou na década de 80, impulsionado pela desregulamentação das finanças e das atividades corporativas transnacionais” (p. 44).

O economista John Kenneth Gailbraith, em “A era da incerteza” (1998), destaca que a economia dos Estados Unidos enfrentou problemas estruturais na década de 1980, como o déficit comercial e a desindustrialização, que foram negligenciados na época: “As políticas fiscais do governo Reagan foram um fracasso. O déficit orçamentário cresceu e a dívida pública se tornou um problema sério” (p. 96). Ele nos diz que as políticas implementadas pelo governo Reagan aumentaram enormemente a desigualdade no país.

Ocorreu, nas décadas de 1980 e 1990, uma expansão da ideologia neoliberal que, nos termos de Fredric Jameson (“Pós-Modernismo: A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio”, 1997), expandiu a dinâmica da mercadoria para o campo cultural de uma forma nunca antes vista – em especial, pelo próprio avanço tecnológico cultural do período (p. 282). Isso significa que o punk passou por um processo semelhante ao de outras subculturas urbanas: que foi da sua gradual transformação em mercadoria (p. 284), o que exigiu despolitizar o movimento e tornar ele palatável para setores que defendiam o *status quo*; ao invés de ser um movimento com crítica anticapitalista, ele passa a ser visto como gênero musical comprado por grandes gravadoras; ao invés de chocar com um vestuário agressivo, ele agora é vendido em lojas de departamento. O movimento passou por um processo de transformação em

mercadoria que “domesticou” alguns setores do punk o suficiente para tornar ele palatável para os gostos mais conservadores.

E como o movimento punk estava reagindo a todos esses problemas, enquanto indivíduos majoritariamente pertencentes à classe trabalhadora? Simon Reynolds, em seu livro “Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984” (2005), diz que o punk, com o passar do tempo, foi uma resposta à ascensão do neoliberalismo e ao enfraquecimento do Estado de bem-estar social. Segundo Reynolds, “o punk foi uma crítica implacável da política conservadora de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, representando uma forma de resistência contra a ascensão do neoliberalismo e do individualismo” (p. 354). George McKay, em seu livro “Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain” (2005), também fala sobre o papel político do punk. Ele discute que o punk britânico foi uma forma de resistência contra o governo de Thatcher, que promoveu uma agenda neoliberal e conservadora que afetou negativamente a classe trabalhadora e a juventude. Segundo McKay, “o punk foi uma das poucas formas de expressão para a juventude britânica, que se viu excluída do processo político na época de Thatcher” (p. 174).

Clifford L. Staples, professor de Ciência Política, em seu livro “Roots of Resistance: A History of Land Tenure in New Mexico” (2007), argumenta que a música punk surgiu como uma forma de resistência contra a política de Ronald Reagan nos Estados Unidos, que enfatizava a desregulamentação econômica, a privatização e a diminuição do papel do Estado na vida social e econômica. Segundo Staples, “a música punk expressava a alienação e a desesperança da juventude que se via excluída do processo político e econômico, e que tinha poucas perspectivas de ascensão social” (p. 98).

Podemos aferir que movimento punk é uma expressão cultural de grande importância que surgiu em um contexto socioeconômico mundial marcado pela desigualdade e insatisfação com o *status quo*. Ao longo do tempo, o punk evoluiu e se espalhou pelo mundo, inspirando artistas e ativistas a se rebelarem contra as normas sociais e a lutar por mudanças significativas. Embora o punk possa ser considerado uma subcultura marginalizada, sua influência e relevância continuam sendo sentidas na música, moda, política e outras áreas importantes da vida social, de tal forma que ele se expandiu para muito além dos seus locais de origem.

Além de seu papel crucial na história da música e na moda, o movimento punk representa uma luta contra a injustiça e a opressão em todas as suas formas. Desde o *grunge* até o *hip-hop*, uma ampla gama de gêneros musicais foi influenciada pelo punk. Nesse sentido, é importante destacar a relevância desse movimento no contexto brasileiro. A seguir, abordaremos especificamente como o punk se desenvolveu no Brasil durante a Ditadura Militar e como se estabeleceu como uma importante forma de expressão cultural e política.

1.2 O surgimento do punk no Brasil

Daqui, falaremos sobre como o Brasil estava passando pelas transformações mundiais anteriormente citadas. A década de 1970 no Brasil foi um período de grandes transformações sociais, culturais e políticas, marcado por uma série de conflitos e lutas por direitos. De acordo com o historiador Marcelo Ridenti, em seu livro “Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, Do CPC à Era da TV” (2016), “o país viveu uma grande crise política, econômica e social, com a repressão política e a violência do regime militar sendo uma ameaça constante para aqueles que se opunham ao governo” (p. 191). Nesse contexto, surgiram vários movimentos sociais e culturais que questionavam a ordem estabelecida. Ridenti destaca que “o movimento estudantil foi um dos principais motores da resistência à ditadura, com manifestações e greves nas universidades e escolas” (p. 197). Além disso, a luta pelos direitos das mulheres, dos negros e dos trabalhadores também ganhou força nesse período.

A cultura também foi um campo de intensa atividade criativa e de inovação. Ridenti destaca que “a música popular brasileira assumiu um papel de destaque nessa década, com o surgimento de movimentos como o tropicalismo liderado por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil” (p. 196). Outros movimentos musicais, como a MPB e o rock brasileiro também surgiram neste período. Segundo Ridenti, “a década de 1970 foi um período de profundas transformações no Brasil, com a resistência à ditadura militar ganhando força e movimentos sociais e culturais surgindo em todo o país” (p. 192).

Na economia, a década de 1970 foi marcada por um período de crescimento acelerado, impulsionado principalmente pela industrialização e pelo aumento das exportações. De acordo com Paul Singer em seu livro “Desenvolvimento econômico e evolução urbana” (p. 73, 1973),

“O Brasil experimentou uma taxa de crescimento econômico excepcionalmente alta de cerca de 10% ao ano durante o período 1968-1973. Esse foi um dos mais altos do mundo na época e resultou em um aumento significativo na renda per capita do país”. (Singer, 1973, p. 73).

Embora seja inegável que o Brasil tenha experimentado uma taxa de crescimento econômico notável durante o período de 1968-1973, é importante ressaltar que essa expansão foi insustentável a longo prazo. A ênfase excessiva na industrialização por substituição de importações e na expansão da dívida externa deixou a economia brasileira vulnerável a choques externos, como a crise do petróleo de 1973, que levou a um colapso do crescimento econômico e a uma recessão prolongada. Além disso, a desigualdade econômica e social permaneceu ampla e persistente durante esse período, com muitos brasileiros ainda vivendo em condições precárias.

Devemos ressaltar que um crescimento econômico sustentável não se baseia apenas em números e taxas de crescimento, mas também em uma distribuição justa dos benefícios econômicos. Infelizmente, durante o período de alta taxa de crescimento econômico, o Brasil falhou em lidar com questões estruturais fundamentais, como a falta de investimentos em educação, saúde e infraestrutura, bem como a corrupção generalizada e a concentração de poder político e econômico nas mãos de poucos. Como resultado, o Brasil não conseguiu manter o ritmo de crescimento econômico, deixando muitos brasileiros para trás e perdendo a oportunidade de se tornar uma economia verdadeiramente próspera e justa.

A década de 1970 no Brasil, como não podemos esquecer, foi marcada pela Ditadura Militar, que governou o país de 1964 a 1985. O historiador Thomas Skidmore, no livro “Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)” (2003), nos traz que, durante este período, os ditadores adotaram uma série de políticas extremamente repressivas contra os oponentes políticos, incluindo censura à imprensa, prisões arbitrárias, torturas, assassinatos e desaparecimentos de pessoas. Skidmore afirma que durante este período, os ditadores adotaram uma série de políticas repressivas contra os oponentes políticos, incluindo a censura à imprensa, prisões arbitrárias, torturas, assassinatos e desaparecimentos de pessoas.

Segundo o autor, a Ditadura Militar também foi um período de profundas desigualdades sociais. Em suas palavras: “Enquanto a economia crescia, a renda nacional per capita permanecia praticamente inalterada; assim, a desigualdade social aumentou”. (p. 291) O autor ressalta que a concentração de riqueza nas mãos de poucos e a pobreza generalizada foram fatores que

contribuíram para a crescente insatisfação e oposição ao regime militar. Skidmore também destaca que a repressão política da Ditadura Militar levou a um aumento da violência. Como ele nos diz: “A violência institucionalizada tornou-se parte integrante do sistema político” (p. 292). De acordo com o autor, o aumento da violência e a repressão política só intensificaram a oposição ao regime militar.

O surgimento do punk no Brasil está diretamente ligado ao contexto político e social do país durante a Ditadura Militar. O punk teve um início discreto no final dos anos 1970, mas foi nos anos 1980 que o movimento ganhou mais força e se estabeleceu como uma importante forma de expressão cultural e política. Nesse período, o país enfrentava uma grave crise econômica e política, com a inflação galopante, a crescente desigualdade social, a falta de liberdades democráticas e a repressão policial.

O punk teve um início discreto no final dos anos 1970, mas foi nos anos 1980 que o movimento ganhou mais força e se estabeleceu como uma importante forma de expressão cultural e política. O país enfrentava uma grave crise econômica e política, com inflação galopante, crescente desigualdade social, falta de liberdades democráticas e repressão policial. A há a relação do punk com outros movimentos sociais e culturais da época, como a luta pela democratização do país e a emergência da cultura jovem³⁴.

Nesse contexto, os jovens que se identificavam com a música punk viam na cena uma forma de se expressar contra o sistema e de se organizar politicamente. As bandas punk brasileiras tinham letras que denunciavam a repressão, a violência policial, o autoritarismo e a pobreza, entre outros temas que eram considerados tabus na época. Apesar das dificuldades, o punk brasileiro conseguiu se consolidar como uma importante forma de resistência cultural e política durante a Ditadura Militar, influenciando diversas gerações de músicos e ativistas nos anos seguintes.

³⁴ A cultura jovem refere-se às práticas, valores e expressões culturais associadas aos jovens em um determinado período histórico. Embora relacionado ao conceito de juventude, a cultura jovem vai além da faixa etária e engloba as manifestações culturais específicas de um grupo de jovens em um contexto sociocultural. Autores como Côté e Allahar (1994), e Becker (1963) abordam a cultura jovem como uma resposta às mudanças sociais e como uma forma de resistência ou contestação às normas dominantes da sociedade. Essa compreensão destaca a dinamicidade e a influência de fatores sociais, políticos, econômicos e culturais na cultura jovem.

O Brasil, inserido na periferia do desenvolvimento mundial, vivenciou sua integração gradual com o movimento punk à medida que esse impulso inicial do gênero musical se moldava em outras partes do mundo. Embora as referências culturais estrangeiras tenham tido incidência direta sobre o surgimento do punk no Brasil, é possível identificar algumas referências culturais brasileiras que contribuíram para sua formação.

Podemos levantar hipóteses de referências culturais brasileiras que influenciaram o surgimento do punk no país. Uma delas pode ser identificada na década de 1950, a "juventude transviada brasileira" ou "a primeira Geração Coca-Cola", como mencionado por Sílvio Essinger em seu livro "Punk: Anarquia Planetária e Cena Brasileira" (1999, p. 82). Essa subcultura emergiu nessa década e era composta por jovens playboys que se ouviam rock internacional, frequentavam bares de *striptease* e pilotavam motocicletas em alta velocidade. Essa subcultura exerceu influência sobre a juventude brasileira nas décadas seguintes, especialmente no contexto da música rock. Artistas como Tony Campello e Celly Campello (em São Paulo) e a Jovem Guarda (no Rio de Janeiro) desempenharam um papel importante na popularização do rock no Brasil, cantando músicas em inglês ou adaptando-as para o português. Esses artistas contribuíram para a gradual consolidação do que viria a ser conhecido como o rock brasileiro.

Outra possível influência é o Tropicalismo, movimento cultural que surgiu na década de 1960 caracterizado pela sua irreverência e liberdade artística. Essa corrente cultural teve um impacto significativo na música, literatura, arte e política do Brasil, e é frequentemente citada como uma das mais importantes expressões do modernismo brasileiro. Uma das principais características do Tropicalismo era a sua atitude desafiadora. Segundo o crítico musical José Ramos Tinhorão, em seu livro "Os Sons que Vêm da Rua" (1981, p. 109), o movimento tropicalista "era uma reação radical e intencional contra a padronização que ameaçava a música popular" (p. 109). Na música, isso se manifestava através de um experimentalismo sonoro que combinava elementos da cultura popular brasileira com influências estrangeiras, criando uma sonoridade única e inovadora.

Porém, num rumo contrário dessa hipótese, temos que dar destaque à provocativa frase de Clemente, líder da banda paulistana *Inocentes* (uma das

mais antigas e em atividade no Brasil): “Nós estamos aqui para revolucionar a MPB. Para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores do Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer” (apud Essinger, 1999, p 97).; todavia, essa contundente frase mostra o “vômito” que o punk pretendia dar.

Para entender mais profunda e analiticamente como o punk chegou ao Brasil, é importante pensar como um movimento político e cultural se movimenta e se reinterpreta a partir de determinados recortes espaciais. Conforme aponta a historiadora Rosa Maria Godoy Silveira no artigo “A Cultura Histórica em representações sobre territorialidades” (2007), as terminologias “região” e “território” nos apontam para diferentes compreensões, embora possam dialogar entre si. Enquanto “região” corresponde a um espaço geográfico marcado por uma noção de poder e domínio, o “território”, além da dimensão espacial, traz consigo a conotação cultural, ou seja, os usos que determinado povo faz com seu respectivo espaço. Ainda segundo a autora,

“Os historiadores continuam a lidar mal com a problemática das territorialidades. [...] Território e territorialidade continuam a ser vistos como um palco de acontecimentos históricos, externo e estranho aos mesmos, e não como componentes das temporalidades”. (Godoy Silveira, 2007, p. 40)

Ou seja, a fim de que se compreenda a questão da territorialidade, torna-se imprescindível abordar a dimensão temporal, como também não se pode deixar de verificar as relações de poder que costuram as territorialidades. O “território” é dinâmico, imbricado de tessituras de poder, de sociabilidades e cultura. Territórios localizados em diferentes espaços do globo podem ter manifestações culturais similares (ou até mesmo iguais), embora tenham que ser consideradas idiosincrasias locais. É o que podemos verificar com o movimento punk, que pode ser histórico e geograficamente localizado em diversas regiões do mundo, em especial, em diferentes nações.

O conceito de nação, entendido pelo historiador Benedict Anderson (2008) como uma “comunidade imaginada”, permite-nos interpretar a cultura, também, enquanto uma comunidade imaginada. A comunhão e homogeneidade que pressupõem o entendimento da “nação” tornam-se abstrações quando lançadas à luz dos estudos sociais e culturais. A cultura

não é uma categoria que se encerra em si mesma, havendo uma série de caracterizações construídas desde o surgimento deste conceito. As dinâmicas culturais entre os povos são tão heterogêneas e ricas em trocas que não podem ser vistas enquanto blocos imóveis que correspondem a determinados territórios. Ainda sobre a cultura enquanto comunidade imaginada,

“Generaliza-se, por intermédio de aproximações, aquilo que seja cultura. Os seus pilares constituintes, muitas vezes repetidos, passam a ser entendidos como descritores de uma entidade tangível, quando, na verdade, não passam de arquétipos miseráveis se comparados à pluralidade identitária. Assim, a cultura, bem como categorias sacrossantas das humanidades tais como nação ou raça, funcionam melhor como crenças coletivas do que como entidades tangíveis. [...] A consideração da cultura como detentora de variáveis sociais implacáveis que atingem homogeneamente os indivíduos que a portam apresenta-se antagônica à abordagem não ontológica do conceito”. (Silva, L. L. S. da.; Costa, A., 2018, p. 33)

No contexto específico deste trabalho, a dizer, as décadas de 1980 e 1990, essa unidade da cultura se vê ainda mais questionada em especial pelo fenômeno da globalização. Esta terminologia, difundida em meados da década de 1980, remete à noção de uma homogeneização cultural promovida pelos países que são expoentes do capitalismo, o que supostamente teria a capacidade de suprimir as individualidades dos sujeitos inseridos nesta dinâmica. No entanto, para Milton Santos no livro “O Espaço do Cidadão” (1987), “O cidadão é multidimensional. Cada dimensão se articula com as demais na procura de um sentido para a vida. Isso é o que dele faz o indivíduo em busca do futuro, a partir de uma concepção de mundo” (p. 41). Ao fazer uma proposição de verificação da globalização como uma categoria a ser humanizada, no texto “A aceleração contemporânea” (1993), dizendo que “todos os lugares são mundiais, mas não há um espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas” (p. 4), Milton Santos também nos diz que a razão entre o local e o global é dialética, ou seja, o global e o local interagem entre eles.

A ordem global é “desterritorializada”, no sentido de que separa o centro da ação e a sede da ação. Seu “espaço”, movediço e inconstante, é formado

de pontos, cuja existência funcional é dependente de fatores externos. A ordem local, que “reterritorializa”, é a do espaço banal, espaço irreduzível porque reúne numa mesma lógica interna todos os seus elementos: homens, empresas, instituições, formas sociais e jurídicas e formas geográficas. O cotidiano imediato, localmente vivido, traço de união de todos esses dados, é a garantia da comunicação. Cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente. (Santos, 1996, p. 273)

É importante que se entenda, portanto, a cultura nessa chave dialética entre o global e o local e, portanto, como um elemento ‘em disputa’ dentro de determinada sociedade. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, ao elaborar uma concepção sobre o papel da mídia nos jogos de poder da sociedade, traz uma ideia que pode ser interpretada como análoga ao papel da cultura, em seu livro “O que é poder?” (2019): “Apesar de sua forte presença na política, as mídias *enquanto tal* não têm poder em sentido autêntico. (...) As mídias formam, na verdade, (...) uma órbita de influências indiretas” (p. 141).

Em contraponto, devemos levar em consideração a dimensão simbólica da cultura, que é fundamental para entender seu papel na sociedade. De acordo com Pierre Bourdieu, em seu livro “O Poder Simbólico” (1989), a cultura é um instrumento de poder que permite a dominação simbólica das classes dominantes sobre as classes dominadas. Bourdieu argumenta que o poder simbólico é invisível e naturalizado, e que ele se baseia em diferenças de classe que são expressas em termos culturais.

Além disso, Bourdieu também enfatiza a importância da distinção cultural na construção da identidade social. Em seu livro “A Distinção” (1984), ele argumenta que a cultura é um meio pelo qual as pessoas se distinguem umas das outras e que essa distinção é fundamental para a construção da hierarquia social. Bourdieu mostra que as práticas culturais das classes dominantes são legitimadas e valorizadas, enquanto as práticas culturais das classes dominadas são desvalorizadas e ridicularizadas. Como afirma Bourdieu em “A Economia das Trocas Simbólicas” (1974), “a cultura é uma das formas de acumulação e de transmissão de poder econômico e social” (p. 70).

Assim como as mídias, a cultura não tem um “dirigente” específico; tendo em seu conjunto inúmeros sujeitos, performances e elaborações, não se

pode entendê-la como uma manifestação propriamente dita de poder. Assim como a concepção de poder sofreu alterações e expansões, a noção de cultura passou pelo mesmo processo, tendo sido retirada do restritivo entendimento de que cultura seria somente a “alta cultura” (Burke, 2005, p. 42-43 apud Barros, 2012, p. 31). Ou seja, cultura, sendo um campo em que são exercidas maiores ou menores influências – tendo em vista as hierarquias sociais - pode ser lida como um conjunto de crenças, códigos morais, manifestações artísticas e costumes adaptados para os diversos grupos sociais. –

Desta forma, podemos refletir sobre as formas pelas quais o punk adentrou o Brasil e conseguiu construir uma identidade própria a partir de nossa realidade envolve entender como essas influências operaram no início dos anos 1980. De fato, o primeiro festival punk do país, *O Começo do Fim do Mundo*, aconteceu em 1982 no SESC Pompéia (Zona Oeste da capital paulista). O principal produtor deste evento foi Antonio Bivar, autor do livro “O que é punk?”, lançado pela Editora Brasiliense em 1982. Foram dois dias de festival onde, além de apresentações musicais, houve divulgação e venda de materiais. Eventualmente, ocorreram confrontos entre punks e skinheads³⁵(dissidentes neonazistas do movimento punk) e dos participantes do evento com a polícia.

³⁵ Os skinheads originaram-se nos bairros operários de Londres nos anos 1960, valorizando a solidariedade da classe trabalhadora e rejeitando a cultura hippie. Inicialmente, eram influenciados pela música jamaicana, como reggae e ska, devido à convivência com imigrantes jamaicanos. A partir dos anos 1970, o movimento passou a ser associado à violência e ao racismo, devido à infiltração de grupos de extrema-direita, como o *National Front*, que exploraram as frustrações econômicas dos jovens operários. Atualmente, o termo "skinhead" abrange desde skinheads “tradicionais”, que mantêm raízes culturais e se opõem ao racismo, até neonazistas, que promovem a supremacia branca e a violência. Existem subgrupos como os Skinheads Against Racial Prejudice (SHARP), que combatem o racismo, e outras ramificações, incluindo skinheads femininos e LGBTQIA+, refletindo a evolução contínua e diversa do movimento (BRITANNICA, 2024; ALL THAT'S INTERESTING, 2024).

FIGURA 6 – Releitura do cartaz do primeiro festival de punk do Brasil



Fonte: Felipe Guaré. (Acesso em: <https://www.flickr.com/photos/fguare/6432186599>)

O festival “Começo do Fim do Mundo” foi um marco seminal do punk brasileiro e representou um momento importante de união e resistência entre os grupos punk de São Paulo e do ABC Paulista. Com a organização de Antônio Bivar e Callegari, o evento ocorreu nos dias 27 e 28 de novembro de 1982 no SESC Pompéia, em São Paulo. Lá ocorreram shows de diversas bandas. No primeiro dia, foram apresentações de *Dose Brutal*, *Psykóze*, *Ulster*, *Cólera*, *Neuróticos*, *M-19*, *Inocentes*, *Juízo Final*, *Fogo Cruzado* e *Desertores*. Já no segundo dia, se apresentaram *Suburbanos*, *Passeatas*, *Decadência Social*, *Olho Seco*, *Extermínio*, *Ratos de Porão*, *Hino Mortal*, *Estado de Coma*, *Lixomania* e *Negligentes*. O festival também contou com exposições de materiais, shows de bandas e a presença de punks na organização e no público.

De acordo com Sílvia Essinger (1999, p. 117) o evento foi proposto com o objetivo de acabar com os conflitos violentos entre as diferentes facções punks e consolidar a união do movimento. Ao todo, 20 bandas se apresentaram e cerca de 3 mil visitantes compareceram ao festival. No primeiro dia não foram registrados distúrbios, mas no segundo dia, a polícia invadiu o evento, o que levou à repressão de várias pessoas com gás lacrimogêneo e à necessidade dos punks se refugiarem em uma igreja

evangélica. O festival teve que ser bruscamente interrompido às 17h. João Gordo, vocalista da banda paulistana *Ratos de Porão*, relata:

“O batalhão de choque adentrou pelo Sesc com seus cassetetes e escudos, batendo e prendendo todos que encontrava pela frente. Ninguém sabe ao certo quem chamou a polícia – provavelmente os moradores da região, assustados com o visual e a atitude da rapaziada. Na hora da invasão policial, quem estava no palco eram os Ratos de Porão, também foram em cana, com instrumentos e tudo”. (João Gordo apud Essinger, 1999, p. 119)

Apesar da repressão, não podemos deixar de reconhecer que o evento foi um grande sucesso, em especial para o público influenciado pela cultura *underground*. O festival foi gravado em tape-deck e posteriormente lançado em LP, que muitos anos depois foi relançado em CD. Embora a qualidade das gravações seja ruim, há faixas que se tornaram marcantes na história de alguns grupos, tornando o álbum um registro histórico.

Em 2016, foi lançado o documentário “O Fim do Mundo, Enfim” (2016), dirigido por Camila Miranda e com gravações e entrevistas sobre o festival. Já em 2017, a Nada Nada Discos lançou uma versão ampliada do LP “O Começo do Fim do Mundo”, com 23 músicas a mais que o original e fotos raras do fotógrafo americano Paul Constantinides. Houve também um show de relançamento do LP no SESC Pompéia, em 26 de novembro de 2017, com uma banda formada por integrantes de diversas bandas tocando todas as músicas do álbum. Algumas gravações em vídeo do festival também aparecem no documentário “Botinada: a Origem do Punk no Brasil” (2006), de Gastão Moreira. O “Começo do Fim do Mundo” se tornou um evento icônico na história do punk brasileiro e uma demonstração da resistência cultural e política que o movimento representa.

Durante o festival, houve relatos de conflitos entre grupos e facções punks que estavam envolvidos em disputas cada vez mais violentas. O documentário de Camila Miranda aborda os conflitos entre os punks durante o festival. Em entrevista ao documentário, Clemente relembra que “era difícil conviver com a diferença”, e que muitos punks da época se dividiam em grupos e facções que não se misturavam. Os conflitos no festival envolveram principalmente as facções punk “carecas” e *anarcopunks*. Segundo Sílvio

Essinger (1999, p. 117), os “carecas” eram punks *skinheads*, ligados ao uso de símbolos nazistas, enquanto os *anarcopunks* se identificavam com a ideologia anarquista e rejeitavam a violência e o fascismo.

Os *skinheads* surgiram na Inglaterra na década de 1960 como parte da subcultura *mod*, inicialmente ligados ao reggae e à música negra. Mais tarde, eles se identificaram com a cultura punk, caracterizados por cabeças raspadas, botas de trabalho e suspensórios. No entanto, em diversos lugares, esse movimento se radicalizou e se associou a ideologias de extrema direita, incluindo o neonazismo. No Brasil, a história dos *skinheads* segue um padrão similar. Eles surgiram como uma subcultura urbana em São Paulo nos anos 1980, ligados à música punk e com uma estética ligada à cultura operária. Contudo, a partir dos anos 1990, alguns *skinheads* brasileiros se envolveram com grupos de extrema direita, adotando ideologias neonazistas.

Conforme apontado pelo historiador Wlisses Silva em seu texto “A linguagem da intolerância e seu fruto mais extremado: um breve histórico dos *skinheads* no Brasil e no mundo” (2017), após a queda do muro de Berlim, o Brasil e outros países testemunharam um ressurgimento de ódios nacionalistas e a ascensão de ideologias extremistas. Isso resultou em ataques, manifestações de xenofobia e racismo contra minorias étnicas. Os *skinheads*, como parte desses grupos, disseminam discurso de ódio e discriminação, direcionando sua hostilidade principalmente principalmente principalmente contra árabes, africanos e outras minorias étnicas (como pessoas do Norte e Nordeste do Brasil), associando-as a estereótipos negativos relacionados a atraso econômico e cultural, tráfico de drogas, prostituição e criminalidade.

Essa dualidade dentro da cultura punk no Brasil reflete a diversidade de expressões e posicionamentos presentes nesse movimento. Enquanto os *skinheads* direcionam sua energia para disseminar atos e discursos, é importante reafirmar o punk enquanto movimento contestatório e que opera, de maneira geral, na contramão de discursos discriminatórios.

Algumas bandas fora do punk centrado em São Paulo a serem citadas são *Aborto Elétrico*, *Plebe Rude* e *Camisa de Vênus* desempenharam papéis significativos no contexto do punk brasileiro. Embora não pudessem ser consideradas como totalmente *undergrounds*, essas bandas ainda se

destacaram por sua abordagem contestadora, contribuindo para a disseminação do movimento punk no país.

Aborto Elétrico, formada em Brasília por Renato Russo, Fê Lemos e Flávio Lemos, foi uma banda precursora do punk brasileiro. Atuante entre 1978 e 1982, o *Aborto Elétrico* apresentava um som enérgico, com letras carregadas de críticas políticas. Embora não tenha alcançado grande reconhecimento na época, sua influência foi fundamental para o surgimento de importantes grupos, como a Legião Urbana.

A *Plebe Rude*, de Brasília, também teve um papel importante no cenário do punk brasileiro e foi formada em 1981. Ela se destacou por suas performances enérgicas e letras engajadas e, assim como o *Aborto Elétrico*, fez parte da “Turma da Colina³⁶” numa época em que a censura proibia canções e vetava sua execução pública, por causa da ditadura. O estilo da banda, repleto de críticas sociais e políticas, reflete toda a cultura da época, porém com uma preocupação maior nas composições e elaboração dos arranjos e melodias.

A *Camisa de Vênus* surgiu em Salvador em 1980. Com seu som cru e provocativo, a banda liderada por Marcelo Nova conquistou notoriedade por suas letras irreverentes e por abordar temas polêmicos, como sexualidade e críticas sociais. Embora tenham adquirido certo grau de popularidade, a banda contribuiu para a expansão do movimento punk brasileiro para além dos círculos *underground*.

Embora essas bandas tenham desfrutado de certa visibilidade e sucesso comercial em comparação com outras bandas do movimento punk, é importante ressaltar que sua atuação e impacto foram fundamentais para a consolidação do gênero no Brasil. Ao apresentarem uma abordagem autêntica e crítica, essas bandas ajudaram a popularizar o punk e influenciaram uma geração de músicos e fãs que buscavam expressar suas insatisfações.

³⁶ A “Turma da Colina” foi um grupo de jovens em Brasília que desempenhou um papel importante na cena punk local durante o final da década de 1970 e início dos anos 1980. Esses indivíduos compartilhavam uma visão crítica e contestadora do mundo e se reuniam em uma área conhecida como “Colina”, próxima ao centro da cidade. Nesse ambiente, realizavam ensaios musicais, debates e apresentações artísticas. Essa cena punk brasileira foi influenciada pelo movimento punk britânico e pelo hardcore estadunidense, mas também incorporou elementos da cultura local e da realidade brasileira.

Mais acima, discutimos sobre a semântica da palavra punk. Outra interpretação que pode ser feita acerca desta palavra é sobre ela ter se tornado gíria brasileira na contemporaneidade. Algo que é punk é algo difícil, um fardo, um estorvo. A discussão do uso da palavra “punk” nos conduz ao debate da dialética do punk ser estrangeiro ao Brasil e ao mesmo tempo não o ser. Como poderiam ser estrangeiras ao Brasil questões socioeconômicas que pertencem tanto ao todo da periferia capitalista como também ao Brasil? Uma reflexão muito interessante a ser destacada é a do historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (em texto do livro “Cinema: Trajetória No Subdesenvolvimento” que analisa a realidade brasileira através do cinema), que diz:

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”. (Gomes, 1996, p. 90)

Embora não tenha tido suas origens no Brasil, as discussões sobre desigualdade que são tônicas nos debates dentro do movimento punk e nas músicas de conjuntos musicais de punk rock também são tônicas na realidade brasileira. O Brasil é um país marcado por profundas desigualdades sociais, econômicas e políticas que afetam a vida de grande parte da população, especialmente dos mais pobres e marginalizados.

Entre as questões que são frequentemente abordadas no movimento punk e que também são presentes na realidade brasileira, destacam-se a degradação ambiental, a fome, a pobreza, a violência, a marginalidade, a discriminação por raça, gênero e sexualidade e as questões relacionadas a drogas. A degradação ambiental é um problema global e no Brasil se manifesta de forma particularmente intensa, com o desmatamento da Amazônia e a poluição de rios e solos em áreas urbanas e rurais.

A fome e a pobreza são realidades vivenciadas por milhões de brasileiros, especialmente nas regiões mais pobres e vulneráveis do país. A violência é outro problema grave, que afeta tanto as áreas urbanas quanto rurais, com altos índices de homicídios, assaltos, sequestros e outros crimes. A

marginalidade é uma questão que está relacionada à exclusão social e à falta de oportunidades, afetando especialmente os jovens de periferias urbanas. A discriminação por raça, gênero e sexualidade é uma realidade que se manifesta de diversas formas na sociedade brasileira, gerando desigualdades e violências que afetam milhões de pessoas.

As problemáticas relacionadas a drogas são também um tema importante no movimento punk e na realidade brasileira. O Brasil é um dos maiores consumidores de drogas do mundo, o que gera uma série de problemas sociais, econômicos e de saúde pública. Nesse sentido, o movimento punk pode servir como espaço de reflexão crítica sobre essas questões e como forma de mobilização social em busca de soluções reais.

1.3 O punk chega à Paraíba

Os punks pioneiros, pertencentes à chamada *Geração 77*³⁷, associavam o conceito de anarquia ao niilismo e à ideia de destruição sem propósito, conforme expresso na música “Anarchy in the UK” dos Sex Pistols. Embora o grupo musical não tivesse aspirações políticas, sua influência se estendeu amplamente pelo universo punk. A figura do punk rasgado, violento, alienado e sem perspectivas foi enfaticamente representada pela banda, e essa imagem se tornou amplamente difundida como a representação mais emblemática do movimento punk nos seus primeiros anos. No entanto, conforme aponta o historiador paraibano Carlos Júnior em seu livro “RE-NEGO: grito punk nas cenas do litoral e da serra da Borborema” (2021), as coisas mudaram na década de 1980:

“Se no final dos anos 70 o niilismo imperava entre os punks, os anos 80 será o período de aproximação entre punk e anarquismo. Com o anarquismo, punk será pensado além do elemento musical, passando agora a envolver o projeto maior baseado em posturas políticas e éticas fundadas na solidariedade e na luta contra o fascismo, o mercado, o autoritarismo e a alienação” (Araújo Júnior, 2021, p. 10).

Ainda de acordo com Carlos Júnior, a Paraíba é marcada não pelo punk, mas pelo *anarcopunk*. Aqui, é necessário ao leitor estabelecer, ainda que sucintamente, a diferença entre ambos “os punks”: o punk e o anarcopunk são duas coisas distintas dentro do movimento punk, embora compartilhem algumas semelhanças. O punk, em sua essência, é marcado por sua atitude rebelde e postura *anti-establishment*, mas não tem necessariamente um eixo político definido. Já o *anarcopunk* é uma vertente específica que abraça o anarquismo como parte fundamental de sua ideologia. O *anarcopunk* combina a música punk com um forte ativismo político, enfatizando a luta contra o autoritarismo, o capitalismo, lutando pela busca de uma sociedade libertária. Sobre esse contexto na Paraíba, Júnior diz:

³⁷ O termo *Geração 77* refere-se ao movimento punk que surgiu tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos, com bandas como *Sex Pistols*, *The Clash*, *Buzzcocks*, *Ramones*, *Dead Boys*, *The Damned*, entre outras. O ano de 1977 é marcado por uma “explosão” de conteúdo punk sendo lançado nesses países.

“Na Paraíba, especialmente em João Pessoa e Campina Grande, grupos como *C.U.S.P.E.*, *Aberração Sonora*, *Disunidos*, *Escória Fúnebre* e *Agente Laranja* vão se opor ao fanatismo religioso, ao patriarcalismo, à violência policial, à concentração de terras, o racismo e a desigualdade social” (Araújo Júnior, 2021, p. 10).

Como menção importante, o jornalista Eduardo Ribeiro em seu livro “Uma História Oral do Movimento Anarcopunk em São Paulo” (2011) traz a relevantíssima informação de que o primeiro conjunto musical punk ao se autointitular como anarcopunk foi a *Disunidos*, banda paraibana que permanece atuante até hoje. Este dado diz muito sobre os fortes posicionamentos sociopolíticos deste nicho da juventude paraibana da década de 1980, que pretendia se organizar, se manifestar e também desmanchar o ‘caos’ nos quais estavam submersos. No capítulo 2, essa questão será discutida de forma mais aprofundada.

Por sua vez, antes de chegar na Paraíba, o punk rock aparece no Nordeste no começo da década de 1980. Uma banda mais conhecida do público, a Camisa de Vênus pode ser considerada como uma das primeiras representantes do movimento punk no Nordeste do Brasil. Um exemplo marcante dessa influência punk é a versão da música “Complete Control” (1977), da banda inglesa The Clash, intitulada “Controle Total” (1982) pelo Camisa de Vênus. Essa releitura mostra como a banda adaptou o som e a atitude punk para a sua realidade brasileira.

Há bandas mais *underground* – e talvez mais significativas para o punk paraibano, como *Câmbio Negro HC* (1983), de Pernambuco, e *Repressão X* (1984), do Ceará. O movimento punk brasileiro tinha intercâmbios entre as regiões do país, a exemplo do *zine* “Paradoxo” do Paraná (1988), que dedicou uma edição à divulgação de bandas do Nordeste.

FIGURA 7 - Excerto do Zine Paradoxo (Londrina-PR, publicado em 07 de setembro de 1988) divulgando a banda de punk rock sergipana Karne Krua



Fonte: Re-nego: grito punk nas cenas do litoral e da serra da borboirema (1987-2014), de Carlos Ferreira de Araújo Júnior. Ponta Grossa: Monstro dos mares, 2021

No Nordeste, os grupos eram bastante unidos. A colaboração entre os diferentes grupos punk da região permitiu o fortalecimento do movimento e a criação de uma rede de apoio mútuo. Através dessas iniciativas, os artistas e músicos punk puderam expressar suas ideias e posicionamentos políticos de forma coletiva. Além disso, a realização de eventos e produções conjuntas contribuíram para a circulação de diversas produções. É o que nos aponta Júnior (2021):

“Essa articulação solidária entre as cenas punks dos estados nordestinos proporcionou a realização de uma série de produções e eventos tais como: protestos, gigs, manifestações, coletâneas, distros, coletivos, informativos etc. Nos anos 80 e início dos anos 90, as "fitas-demo" eram a forma mais barata e acessível de fazer circular o som das bandas: eram gravadas geralmente em casa ou em estúdios baratos através da captação crua do som ambiente enquanto as bandas ensaiavam” (Araújo Júnior, 2021, p. 13).

As tais fitas, gravadas com baixo orçamento, captavam a essência do som cru, pesado e ruidoso. Essa prática permitia que as bandas independentes compartilhassem suas criações musicais de maneira direta e descomplicada, alcançando um público mais amplo. As fitas-demo não apenas proporcionavam

um meio para que as bandas se apresentassem, mas também contribuíam para a formação de um registro histórico do movimento punk, preservando suas sonoridades e mensagens políticas.

Em João Pessoa, capital da Paraíba, as bandas punks surgem simultaneamente a coletivos anarquistas. Várias bandas surgiram na cidade, a partir de 1986: *Restos Mortais* (banda do gênero *crossover*), *Aberração Sonora*, *Mercenários da Anarquia (M.E.R.D.A.)*, *Flagelo*, *Disunidos*, etc. Dessas, apenas os *Disunidos* permanecem na ativa. Vale salientar a *Aberração Sonora*, que é a primeira banda formada exclusivamente por mulheres no estado da Paraíba. Era composta por Jael³⁸, Sheila e Cira. Essas e outras mulheres ligadas ao movimento *anarcopunk* (por conseguinte, anarkafeministas³⁹) geraram impacto e foram publicadas no jornal “Correio da Paraíba”, conforme podemos ver na imagem abaixo:

FIGURA 8 - Jussara Carvalho e Jael Bandeira cedendo entrevista ao Correio da Paraíba contestando o 8 de março: “E os outros 364 dias?”



Fonte: Acervo pessoal de Jael Bandeira.

Campina Grande, apesar de ser conhecida por ter “O Melhor São João do Mundo”, também é terra de punk e de *anarcopunks*. Cidade do agreste

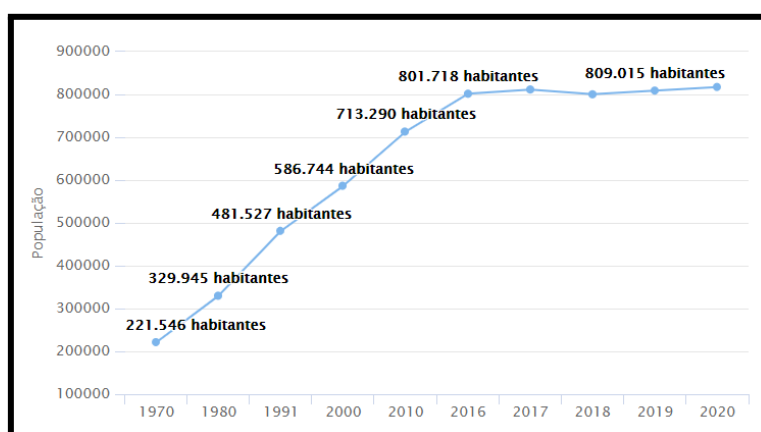
³⁸ Jael Bandeira, além de ter composto a banda anarkafeminista *Aberração Sonora*, nos dispôs um robusto acervo imagético que bastante nos serviu para esta dissertação. A ela, nosso agradecimento.

³⁹ O anarkafeminismo é uma corrente do feminismo que combina princípios do anarquismo com a luta pela emancipação das mulheres e a transformação das relações de gênero. Essa abordagem busca a superação das estruturas hierárquicas de poder, sejam elas sociais, políticas ou econômicas, e a erradicação das opressões de gênero, em busca de uma sociedade igualitária e livre de dominação. O anarkafeminismo critica tanto o patriarcado quanto o sistema capitalista, entendendo que a opressão de gênero está intrinsecamente ligada às relações de poder e à exploração econômica.

paraibano, as bandas punks e os coletivos anarquistas também se originam no mesmo espaço temporal de João Pessoa, em fins da década de 1980. Destacamos as bandas *C.U.S.P.E.* (Condenados Unidos São Potência Extrema) (1988) e *Diarrhea* (1989), por terem mais visibilidade.

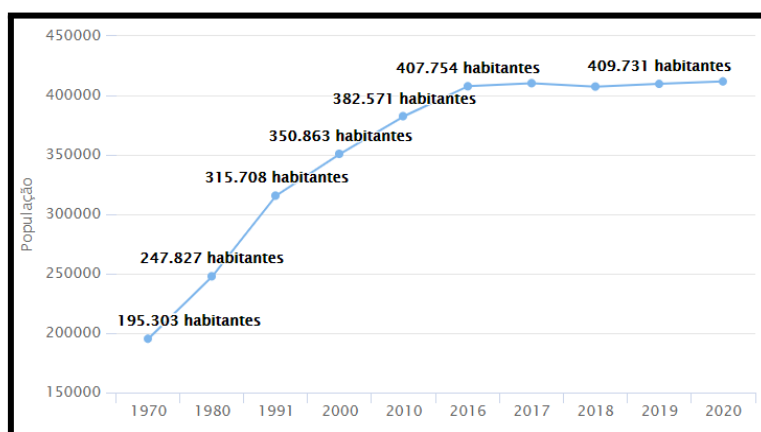
Nesse sentido, Campina Grande e João Pessoa se tornaram epicentros da cena punk paraibana na década de 1980, não à toa serem as maiores cidades do Estado, com um significativo crescimento populacional nas últimas décadas. O subsequente crescimento populacional, por sua vez, levou a uma expansão da cidade e uma acelerada urbanização entre os anos 1950 e 1990 (anos demarcados pela geração dos pais dos jovens punks e por eles próprios).

FIGURA 9 - Gráfico do crescimento populacional da cidade de João Pessoa entre 1970 e 2020



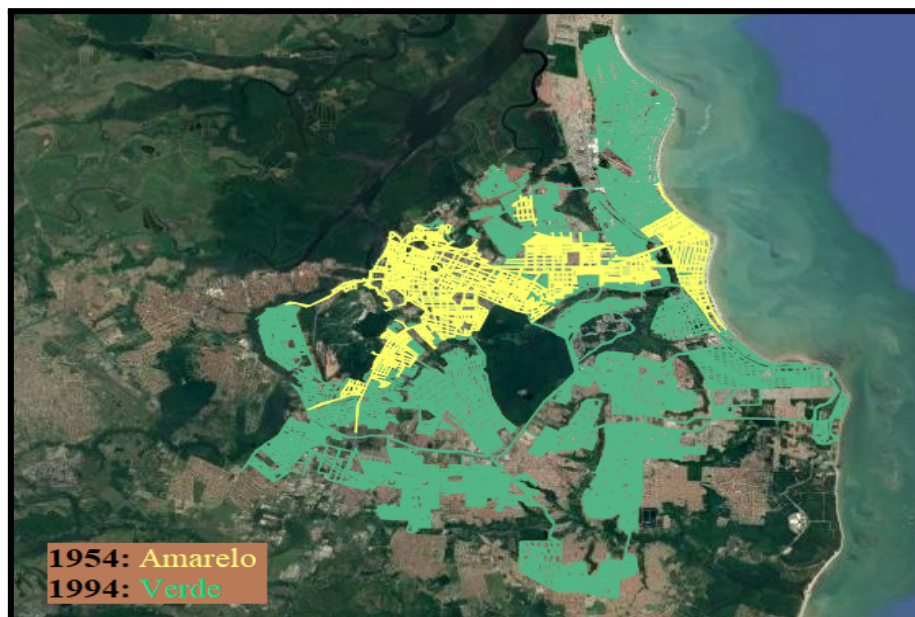
Fonte: IBGE - Censo Demográfico; Atlas Brasil 2013 - Censo 2010 | Organizado por Datapedia.info

FIGURA 10 - Gráfico do crescimento populacional da cidade de Campina Grande entre 1970 e 2020



Fonte: IBGE - Censo Demográfico; Atlas Brasil 2013 - Censo 2010 | Organizado por Datapedia.info

FIGURA 11 - Mapa do crescimento populacional ao longo do território de João Pessoa entre 1954 e 1994



Fonte: Filipeia Mapas da Cidade (Website: <https://filipeia.joaopessoa.pb.gov.br/mapashistoricos>)

Esse crescimento populacional correspondeu à expansão de suas áreas urbanas e ao surgimento e crescimento de bairros periféricos, notadamente de populações trabalhadoras. Em João Pessoa, por exemplo, nota-se um intenso crescimento de bairros de trabalhadores nas zonas Sul e Sudeste, em especial entre as décadas de 1960 e 1980 (periodização relacionada ao nosso trabalho), tal como se pode aferir, inclusive com a denominação de políticos ligados à Ditadura Militar, tais como Castelo Branco, Costa e Silva, Ernesto Geisel, Valentina de Figueiredo (mãe do ditador João Figueiredo), bem como políticos da esfera local, como José Américo, Ernani Sátiro e de nomeação marcada por características locais (Mangabeira) ou por configuração profissional (Funcionários, Bancários)⁴⁰.

Nos bairros periféricos, jovens de finais dos anos 1980, diante das incertezas e exclusões vivenciadas, vão conhecer diversos movimentos culturais jovens, entre os quais o punk. A cidade de João Pessoa experimentou um crescimento significativo a partir do século XX, impulsionado por obras de

⁴⁰ Esse parágrafo está, por hora, carente de fontes que serão devidamente acrescidas na continuação da escrita dessa dissertação. Na falta de obras sobre a história recente da urbanização de João Pessoa, tais informações têm a ver com a vivência da autora, que nasceu na cidade e conhece os bairros.

infraestrutura e expansão urbana. A construção do Anel Rodoviário na década de 1960 e a criação de conjuntos habitacionais, como o Conjunto Castelo Branco e o Conjunto Mangabeira, nas décadas de 1970 e 1980, contribuíram para o desenvolvimento da cidade. Esses conjuntos habitacionais foram financiados pelo Sistema Financeiro de Habitação e forneceram moradias para muitas famílias, como nos aponta a geógrafa Doralice Maia em seu artigo “Habitação popular e o processo de periferização e de fragmentação urbana: uma análise sobre as cidades de João Pessoa-PB e Campina Grande-PB” (2014):

“A cidade de João Pessoa, muito embora date de 1585, apresentou crescimento mais expressivo a partir do início do século XX, quando obras de infraestrutura básica foram realizadas e ruas e avenidas de expansão, abertas. Até os anos 1960, a cidade não havia atingido a faixa litorânea, que era então ocupada por pescadores e por algumas casas de veraneio, desde os anos 1940. Algumas intervenções públicas foram efetivadas na década de 1960, como a construção do Anel Rodoviário, interligando a BR- 230, o Distrito Industrial e o Campus Universitário da Universidade Federal da Paraíba, duas instalações que provocaram a expansão da cidade na direção sul (cujo maior índice de crescimento ocorreu nas décadas de 1970 e 1980), desencadeando o processo que culminou no surgimento da denominada “cidade dos conjuntos habitacionais”. A “cidade dos conjuntos habitacionais” iniciou-se com a construção do Conjunto Habitacional Castelo Branco (em três etapas: 1969, 1970 e 1974), ao lado do campus universitário, seguido por outros empreendimentos como o Conjunto dos Bancários (1980), o Conjunto Mangabeira e, por fim, mais ao sul, o Conjunto Valentina de Figueiredo (1985)⁶. Na porção sulsudoeste, vários outros foram construídos, como o Costa e Silva (1971), o Ernani Sátiro (1977), o José Américo (1978), o Ernesto Geisel (1978), o Cristo Redentor (1981) e o Bairro das Indústrias (1983). No período de 1970 a 1983, foram entregues 15.632 domicílios, financiados pelo Sistema Financeiro de Habitação (SFH), tendo à sua frente o Banco Nacional da Habitação (BNH)”. (Maia, 2014, pp. 97-98)

Ao analisar o processo de urbanização de Campina Grande, observa-se que foi a partir dos anos 1960 que ele ocorreu de maneira mais intensa, impulsionado pela expansão urbana promovida pelo Estado brasileiro durante o período do governo militar. Esse crescimento se deu por meio da construção

massiva de conjuntos habitacionais, que não foram integrados à malha urbana existente, resultando em grandes áreas vazias. Esse padrão de expansão caracterizou o crescimento de Campina Grande nas décadas de 1970 e 1980. Nesse período, também foi estabelecido o Campus II da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) na cidade, o que teve um impacto significativo, atraindo pessoas qualificadas e com renda que impulsionaram o comércio, a demanda por serviços e o setor imobiliário. O crescimento populacional da cidade deveu-se principalmente à migração do campo para a cidade, motivada pelas transformações nas relações de trabalho no setor agrícola, inicialmente na cultura da cana-de-açúcar e posteriormente em outras atividades agrícolas e pecuárias, resultando no êxodo rural. Sobre os bairros de Campina Grande, Doralice Maia pontua:

“Na cidade de Campina Grande, destaca-se a construção, em 1980, do Conjunto Habitacional Álvaro Gaudêncio (político local), posteriormente chamado de Malvinas pela população. Construído pela Companhia Estadual de Habitação Popular da Paraíba (CEHAP), equivalente à COHAB de outros estados, a exemplo de todos os outros conjuntos erguidos no período 1960-1980, foi instalado bastante distante do centro e da área efetivamente urbanizada, criando um longo vazio, ou uma grande mancha urbana descontínua, na porção oeste da malha urbana. O Conjunto Malvinas foi o primeiro grande empreendimento habitacional popular construído pelo estado em Campina Grande. Atualmente, corresponde a um bairro da cidade e é composto por habitações que foram sendo construídas no seu entorno, constituindo subdivisões: Dinamérica, Novo Cruzeiro, Conjunto Habitacional Mariz, Conjunto Habitacional Humberto Lucena, Cinza, Conjunto Habitacional Rocha Cavalcanti, Conjunto Habitacional Ana Amélia, Conjunto Habitacional Raimundo Asfora, Conjunto Habitacional Bárbara, Conjunto Habitacional Grande Campina e Conjunto Habitacional Alto das Malvinas, abrigando cerca de 80.000 habitantes”. (Maia, 2014, pp. 100-101)

Também em meados dos anos 1980, começa a se observar um processo de “esvaziamento” dos centros urbanos das duas maiores cidades do Estado, marcados por uma emigração de setores mais enriquecidos para

novos bairros de perfil socioeconômico mais abastado, sendo, no caso de João Pessoa, os bairros praianos adotados por esses segmentos populacionais. Em Campina Grande, também é possível observar esse movimento de afastamento das classes populares das zonas urbanizadas. Nas palavras de Doralice Maia (2014), “tal expansão “empurrou” a população mais pobre para áreas mais distantes, o que aguça a segregação e a injustiça social, pois é exatamente a população de menor poder aquisitivo que vai arcar com custos maiores de transporte” (p. 101). Nesse sentido, os centros urbanos dessas cidades sofreram um processo não propriamente de “depopulação”, mas de mudança na sua configuração socioeconômica, de tal forma que esses movimentos jovens de periferia passaram também a ocupar as ruas dos Centros, conferindo características mesmo “periféricas” aos Centros.

FIGURA 12 – Protesto realizado pelo MAP (Movimento AnarcoPunk) de João Pessoa na década de 1990, no Parque Sólon de Lucena. Jovens denunciavam o crescente processo de desmatamento e consequentes efeitos da urbanização na capital



Fonte: Acervo Pessoal de Jael Bandeira

Para além da forma específica da urbanização das grandes cidades paraibanas, é preciso que se reconheçam as limitações das políticas socioeconômicas ao longo da segunda metade do século XX no estado da Paraíba, especificamente a partir da década de 1980, recorte temporal que este trabalho compreende até o fim da década de 1990. Desemprego, falta de moradia, pessoas campesinas à deriva das arbitrarias ordens de seus mandatários, fluxos migratórios a fim de melhores condições de vida e tantas

outras agruras que o povo paraibano sofreu (e ainda sofre) devido à crise econômica em fins da década de 1980 foram o motor para que determinados jovens 'sem futuro' aderissem ao movimento punk, o qual já estava espalhado por todo o planeta, seja através de informações limitadas dos grandes canais de comunicação, seja através de vias 'subterrâneas'.

CAPÍTULO 2 – UMA HISTÓRIA SOCIAL DO PUNK NA PARAÍBA

2.1 A Paraíba no final do século XX

No panorama que se desdobra entre os anos de 1988 a 1998, a Paraíba, inserida no contexto brasileiro, também tem destaques e transformações profundas e complexas. As reverberações dessas mudanças não são apenas superficiais; elas ressoam intrinsecamente em cada camada das esferas social, econômica e histórica, deixando uma marca que se entrelaça de maneira intrincada na identidade estadual e, claro, entre o movimento punk. Este período destaca-se como um capítulo crucial na história da Paraíba, caracterizado por uma série de eventos consideráveis que devem ser analisados a fim de que compreendamos como, enfim, o punk se estabeleceu no estado.

Na Paraíba, nesse cenário dinâmico, assume-se um papel de destaque nas transformações sociais, econômicas e históricas. Cada elemento desse mosaico complexo contribui para a construção histórica que define o estado neste período de transição. Ao explorar as complexidades demográficas, observamos um crescimento populacional notável, com nuances na distribuição demográfica e migrações internas que reconfiguraram não apenas os contornos, mas a essência da composição social paraibana. A análise demográfica, ao desvendar as motivações desse crescimento e seus impactos nos diversos estratos sociais, aprofunda-se em um terreno fértil de entendimento das dinâmicas sociais que moldaram a Paraíba nesse período, como visto em mapas e gráficos no capítulo anterior. Em outras palavras, uma Paraíba mais jovem, mais urbana e mais periférica começou a se delinear nesse período.

Os esforços educacionais durante esses anos desempenham um papel crucial na transformação da Paraíba. Campanhas de conscientização e investimentos na infraestrutura educacional visaram aumentar a alfabetização e o acesso ao ensino fundamental e médio. Cada escola construída e programa educacional implementado deixa uma marca duradoura no tecido social e intelectual da Paraíba, contribuindo para um legado para as futuras gerações. O SEDUP (Serviço de Educação Popular) surgiu durante o período de

resistência ao regime militar no Brasil, com o objetivo de apoiar os movimentos populares e conscientizar a classe trabalhadora por meio da Educação Popular. Iniciando suas atividades em 1981, focou em grupos populares, sindicatos e comunidades rurais, promovendo a alfabetização de adultos e fornecendo assessoria sindical. Com a transição democrática na década de 1980 e a ascensão do neoliberalismo, o SEDUP se adaptou, tornando-se independente da Diocese de Guarabira em 1990. Realizou um encontro com organizações populares e sindicais, redirecionando seu foco para a organização de base, formação política e apoio às oposições sindicais. Mantendo sua abordagem emancipatória, continuou a promover a participação cidadã diante dos desafios da sociedade em constante evolução (Moreira e Zitkoski, 2021, p. 35).

No domínio educacional, para além do notável aumento nas taxas de alfabetização, torna-se imperativo não apenas explorar, mas aprofundar a análise da qualidade do ensino, dos obstáculos enfrentados pelas instituições educacionais e das metamorfoses nos currículos. Projetos específicos, como a instauração de escolas técnicas ou iniciativas de inclusão social, merecem não apenas considerações, mas análises aprofundadas para compreender seu papel intrínseco no complexo cenário educacional paraibano (Moreira e Zitkoski, 2021, p. 8-9).

Dentro da subcultura punk, a educação desempenhou um papel paradoxal. Enquanto alguns punks viam o sistema educacional como uma extensão de estruturas sociais repressivas, outros utilizavam as habilidades e conhecimentos adquiridos para promover suas ideias e causas. Fanzines, literatura underground e eventos educativos tornaram-se ferramentas importantes para a disseminação de ideias punk, refletindo uma abordagem crítica e autodidata comum dentro do movimento. É possível afirmar que uma cultura escrita punk emergiu junto com o movimento, indicando o impacto da educação dentro do movimento.

Do ponto de vista econômico, de acordo com a economista Carolina Santos (2015, p. 20, apud Maia, 2003), os setores que impulsionaram o Produto Interno Bruto (PIB) paraibano entre as décadas de 1980 e 1990 eram o setor têxtil, o setor calçadista e o setor coureiro. Santos avalia indicadores de vantagens comparativas reveladas, comércio intra-indústria, contribuição do saldo comercial e a taxa de cobertura, identificando os setores que receberam

incentivos fiscais fortemente pela política industrial do Estado da Paraíba. Essa análise ocorre no contexto da globalização econômica e da abertura comercial das décadas de 1980 e 1990, que impactaram a distribuição geográfica das atividades econômicas no Brasil, com agroindústrias migrando para o Centro-Oeste e algumas indústrias automobilísticas se descentralizando do Sudeste para outras regiões do país. Além disso, houve uma transformação na estrutura produtiva, com a importação de máquinas, equipamentos e novas tecnologias, e uma migração de indústrias intensivas em mão de obra para o Nordeste. Em outras palavras, a urbanização acompanhou o desenvolvimento de uma economia mais industrializada, ainda que o setor de serviços crescesse consideravelmente. (tomei a liberdade de reescrever o parágrafo, mais para a importância do sentido mesmo)

É um período em que a agricultura, enquanto motor histórico da economia paraibana, enfrentou transformações significativas. O impacto de eventos climáticos, mudanças nas práticas agrícolas e as políticas de incentivo agrário influenciaram diretamente a prosperidade do setor. A análise detalhada desses aspectos é crucial para entender não apenas os sucessos, mas também as fragilidades do setor agrícola nesse período. O processo de modernização da agricultura na Paraíba, em comparação com o Centro-Sul do país, foi limitado em 1980, refletido por baixos índices de uso de adubos químicos, tratores, arados mecânicos, gastos com defensivos agrícolas e área irrigada. No entanto, houve um crescimento gradual, especialmente na Zona da Mata e no Agreste, com aumento da mecanização e uso de tecnologias químicas. Isso levou a uma maior produtividade, liberação de mão de obra e êxodo rural, mas também intensificou a concentração de terras e impactos ambientais. O Proálcool desempenhou um papel importante, mas após 1986, enfrentou desafios que afetaram o setor sucroalcooleiro nordestino. A modernização não reduziu a exploração dos trabalhadores rurais nem a concentração de propriedades fundiárias (Tôrres, Moreira, Silva, 2005, p. 15839-15844).

Do ponto de vista das mazelas sociais, a modernização do campo redimensionou a exploração dos trabalhadores rurais, ampliou a concentração das propriedades fundiárias e, claro, foi fator crucial para o êxodo rural na região (Tôrres, Moreira, Silva, 2005, p. 15839-15844).

Para além desse impacto, a urbanização representa mais do que um simples aumento populacional. Ela foi um fator crucial nas mudanças sociais e econômicas da região. O crescimento de cidades como João Pessoa e Campina Grande, transformando-se em centros de desenvolvimento, teve um impacto significativo nas estruturas sociais e econômicas locais. Explorar como as condições de habitação e a qualidade de vida nas áreas urbanas mudaram pode revelar muito sobre o efeito da urbanização na Paraíba. O aumento da população na Paraíba durante este período refletiu não apenas um crescimento natural, mas também um influxo devido a migrações internas. As áreas urbanas, especialmente João Pessoa e Campina Grande, viram um aumento substancial na população. Isso resultou em desafios e oportunidades únicas, incluindo a necessidade de expansão da infraestrutura urbana e de serviços públicos (Maia, 2014, p. 99).

Diante desse contexto, o movimento punk possuía ferramentas para questionar as desigualdades sociais e a exploração específicas do contexto paraibano. Eles se envolviam em atividades econômicas alternativas, como a criação de cooperativas, a organização de shows e eventos independentes e a produção e venda de mercadorias relacionadas à subcultura, como camisetas, discos e adesivos. Como alguns informantes indicaram na pesquisa, havia um sentimento anticapitalista nessas iniciativas, ou pelo menos uma perspectiva alternativa para a economia.

As mudanças sociais oferecem um campo vasto para pesquisa, abrangendo desde a evolução nas relações de gênero até as mudanças nas estruturas familiares e padrões culturais. Movimentos artísticos e culturais surgem como aspectos relevantes, auxiliando na compreensão das variadas dinâmicas socioculturais vivenciadas pela população da Paraíba. A análise dessas transformações sociais pode ser enriquecida pelo estudo detalhado das representações culturais na mídia da época, a evolução das normas sociais e a participação em movimentos culturais e artísticos (Moreira e Santiago, 2018, p. 77). Compreender como essas mudanças foram percebidas e interpretadas pela sociedade contribui para uma melhor compreensão da complexidade das transformações sociais. Dentro desse contexto, diversos movimentos políticos, sociais e culturais se destacam, incluindo o punk, que será explorado na próxima seção deste capítulo.

2.2 Caminhos da redemocratização

Entre 1988 e 1998, a Paraíba vivenciou uma era de significativas transformações políticas, sociais e econômicas, impulsionadas por fatores como crescimento populacional, migrações internas, avanços na educação e a modernização da agricultura. Este período, marcado pela influência de governadores como Tarcísio Burity, Ronaldo Cunha Lima, Cícero Lucena, Antônio Mariz e José Maranhão, testemunhou a reconfiguração do estado diante da globalização e das políticas estaduais. Notavelmente, a subcultura punk emergiu como uma força expressiva, utilizando a educação, através de fanzines e eventos, para articular uma crítica social aguçada e disseminar suas ideias. Esta confluência de mudanças moldou profundamente a identidade e a dinâmica da Paraíba, evidenciando o papel singular do punk na articulação de questões sociais e culturais num momento crítico de transformação.

Enquanto todos esses homens do poder moldavam a Paraíba, a cena punk também deixava sua marca, revelando uma face cultural significativa desse momento histórico. A pesquisa sobre o movimento punk na Paraíba revela uma escassez de registros acadêmicos detalhados. Os materiais disponíveis focam principalmente nos primeiros anos do punk no estado, com ênfase na cena de João Pessoa. A cena punk de Campina Grande, com exceção de um trabalho do sociólogo Rogério Nascimento, permanece ligeiramente inexplorada nos estudos acadêmicos (“Anarco-punk no Nordeste”, 1997). Para a elaboração deste estudo, foram fundamentais entrevistas com membros e ex-membros de bandas punk, além da análise de fanzines e informativos.

Entre as fontes que mencionam ou discutem o punk na Paraíba, destacam-se: “A História do Rock Paraibano nos anos 80” (1998), de Fábio Queiroz; “Anarco-Punk no Nordeste” (1997), de Rogério Nascimento; e “Partidários do Anarquismo, Militantes da Contra-Cultura” (2005), de Yuriallis Fernandes Bastos. Além destes, contribuíram para esta pesquisa cartazes, relatos de anarcopunks experientes, releases de bandas e outras produções independentes.

Bandas como *Disunidos* (1987), *Desordem Armada* (1990), *Aberração Sonora* (1990), *Descarga Violenta* (1988), *C.U.S.P.E* (1988), *Diarrhea* (1989), e

coletivos como o anarquista CARCARÁ e o Movimento Anarco-Punk (MAP) em Campina Grande, bem como o Grupo de Ação Libertária (GAL) e o MAP de João Pessoa, tiveram um papel ativo na promoção de eventos libertários, incluindo palestras, passeatas e shows contra programas nucleares, além de ocupações de prédios públicos abandonados e manifestações contra o voto e o serviço militar obrigatório.

A formação de coletivos anarquistas e anarcopunks em Campina Grande e João Pessoa, datando da segunda metade da década de 1980 e início da década de 1990, marca um período crucial. Foi com a criação desses coletivos que o envolvimento de algumas bandas, como *C.U.S.P.E.*, *Disunidos* e *Discarga Violenta*, com o Anarquismo se intensificou e se solidificou. Há uma certa “precocidade” desse envolvimento com o Anarquismo, como foi pesquisado pelo jornalista Eduardo Ribeiro no livro “Uma História Oral do Movimento Anarcopunk em São Paulo” (2011):

Tem muita coisa interessante perdida abaixo da superfície, raramente abordada, a não ser pelos próprios zines e veículos punks/libertários. Uma delas é a formação da vertente anarcopunk, que colaborou para definir toda a ética e modo de agir do anarquismo contemporâneo. Fui atrás de fatos que só se descobrem na conversa de punk pra punk e detectei que em 87, por exemplo, um conjunto de João Pessoa (PB), o Disunidos, já se assumia “anarco-punk”. Muito louco, porque a sigla MAP (Movimento Anarco-Punk) só surgiria no começo dos anos 90, quando jovens interessados em fazer algo além do barulho, dos rolês em banca, das tretas entre gangues, da chapação, do pogo e do visual, criaram de fato as primeiras células assumidamente anarquistas (Ribeiro, 2011, orelha do livro)

A formação de coletivos anarquistas e anarcopunks em Campina Grande e João Pessoa, entre a segunda metade da década de 1980 e o início da década de 1990, representa um capítulo crucial na história. Nesse contexto, bandas como *C.U.S.P.E.*, *Disunidos* e *Discarga Violenta* fortaleceram seus laços com o Anarquismo por meio desses coletivos, desempenhando um papel fundamental na consolidação da vertente anarcopunk. Essa evolução, frequentemente subestimada e pouco explorada além dos zines e veículos punks/libertários, se revela como uma narrativa significativa no âmbito do Movimento Anarcopunk. A constatação de que o *Disunidos*, já em 1987, se

autodenominava anarcopunk, destaca a precocidade desse movimento na região, antecipando a criação do MAP (Movimento Anarcopunk) nos anos 1990. Essa história pioneira, além de moldar a cena cultural, estabeleceu as bases para um ativismo anarquista mais sólido na localidade.

Ao examinar a ascensão dos coletivos anarquistas e anarcopunks em Campina Grande e João Pessoa durante a década de 1980, consideramos essencial expandir nossa análise para outros tipos de música feita da Paraíba naquele tempo. Essa abordagem nos leva a refletir sobre as correntes musicais presentes, além do punk e do anarcopunk, buscando entender como esses gêneros se interconectavam, divergiam ou influenciavam-se. Ao nos aprofundarmos nas dinâmicas culturais e sociais desse período, obtemos percepções valiosas sobre como o anarcopunk se posicionava e dialogava com esse contexto mais amplo, reforçando nossa compreensão sobre sua influência e presença na cultura musical e no ativismo regional.

Assim, ao explorar a diversidade da música na Paraíba dos anos 1980, descobrimos um cenário sonoro que ultrapassa os limites do anarcopunk, evidenciando um espaço onde múltiplas formas de expressão artística conviviam e se influenciavam reciprocamente. Essas observações nos permitem oferecer contemplações sobre um período caracterizado por uma intensa efervescência cultural, proporcionando uma perspectiva mais matizada do ambiente em que o movimento anarcopunk encontrou seu lugar para se desenvolver.

2.2.1 A cena musical paraibana entre 1988 e 1998

O movimento punk era invariavelmente voltado para a música, ainda que não fosse limitado por essa forma de expressão. Com isso, cabe ressaltar que o cenário musical paraibano, em especial no que dizia respeito à capital, passava por grandes mudanças nas décadas de 1960 e 1970 que, por sua vez, acabaram influenciando o movimento para além de uma mera absorção de uma “cultura estrangeira”. Explorando a MPB e o rock na Paraíba, encontramos um cenário musical diversificado e cheio de vida. A MPB (Música Popular Brasileira), conhecida por suas letras reflexivas e melodias cativantes, encontrou um lar acolhedor na Paraíba. Aqui, artistas e bandas locais conseguiram dar sua própria voz aos temas sociais, culturais e políticos, criando músicas que, de certa forma, se conectavam com os ideais do movimento anarcopunk, ainda que ligeiramente e que seguissem caminhos diferentes.

Ao observar a MPB e o rock na Paraíba, fica claro como esses gêneros, cada um à sua maneira, ajudaram a moldar um cenário musical único. Eles refletiam o momento social e cultural, se destacando como partes importantes da cultura paraibana. A interação entre os diferentes gêneros musicais, incluindo o anarcopunk, mostra o quão dinâmico e rico é o ambiente musical da região, marcando-o como um lugar de encontro, troca e expressão.

Na Paraíba, a MPB ia além de seguir as tendências nacionais, mergulhando na inovação e criando um som único. Artistas da região misturavam ritmos locais com elementos modernos da MPB, criando uma música que conversava tanto com o local quanto com o nacional, o tradicional e o moderno. Essas misturas enriqueciam a cena musical e fortaleciam a identidade cultural da Paraíba, produzindo canções que falavam universalmente enquanto se assentavam esteticamente na sua territorialidade.

De fato, assim como em todo o Brasil, na Paraíba ocorreram os Festivais de Música Popular na Paraíba entre os anos de 1967 e 1971 “na pequenina Paraíba” (Gomes, 2014, p. 9), organizado pela Sociedade Cultural de João Pessoa (SCJP). Cada competição era caracterizada por uma marcante natureza amadora. A maioria dos participantes eram alunos do ensino médio, acadêmicos universitários, membros da imprensa e profissionais de diversas

áreas, incluindo aqueles exercendo ocupações liberais, que não demonstravam inclinação para redirecionar suas carreiras em direção ao campo musical. Este perfil dos participantes sublinha a diversidade de backgrounds e a predominância de uma participação movida por paixão ou interesse pessoal, em vez de aspirações profissionais na música. Tal panorama revela o caráter inclusivo e abrangente desses eventos, proporcionando um espaço para a expressão artística e cultural, independentemente da formação profissional ou das intenções de carreira dos envolvidos. Mas também estavam envolvidos, certamente, jovens fortemente imbricados na cultura e na música, “como Vital Farias, Carlos Aranha, Marcus Vinícius, Livardo Alves, Glória Gadelha, Kátia de França [sic] entre outros, tiveram participação efetiva nos certames”. (Gomes, 2014, p. 12)

Dado o nosso recorte histórico, começaremos a falar deste momento em seus fins. O declínio dos festivais de Música Popular Brasileira, que alcançaram seu ápice durante a metade da década de 1960, deu-se no início dos anos 1970, marcando a transição para eventos musicais de caráter mais regional, tais como aqueles organizados no estado da Paraíba. Esse fenômeno pode ser compreendido à luz do caráter efêmero intrínseco às tendências culturais, as quais, independentemente de sua natureza – seja no âmbito da indumentária ou das manifestações artístico-culturais como os citados festivais de MPB – estão sujeitas a ciclos de ascensão e declínio. O impacto dessas tendências, sejam elas de abrangência nacional ou de vigência temporária, varia significativamente, podendo resultar em legados duradouros ou em fenômenos de rápida dissipação.

O reconhecimento de tal declínio, no entanto, ilustra uma faceta importante da dinâmica cultural. Tal transição evidencia a natureza transitória das tendências culturais, bem como a capacidade de transformação e adaptação dessas expressões em contextos específicos. Quando analisamos exemplos como o samba e o rock da Jovem Guarda, notamos que, apesar de seus ciclos de popularidade diferirem, essas expressões artísticas não desaparecem por completo. Ao contrário, elas se adaptam e se renovam dentro de novos contextos culturais e sociais. Essa capacidade de renovação sugere que algumas manifestações culturais têm a habilidade de se manter e influenciar gerações futuras, além de se adaptarem a mudanças. No contexto

da Paraíba, a transição para eventos musicais mais regionais reflete essa contínua transformação cultural, demonstrando que, mesmo frente a um cenário de declínio de certas práticas culturais, novas formas de arte e expressão conseguem prosperar e exercer significativa influência na sociedade.

A diversidade de participantes nos eventos anteriormente mencionados, embora enriquecedora, não está imune a manifestações de xenofobia, particularmente contra indivíduos do Nordeste, no contexto das expressões artísticas. A arte, sendo um reflexo da sociedade, por vezes ecoa preconceitos e estereótipos enraizados, incluindo a xenofobia regional, que marginaliza e subestima as contribuições culturais e artísticas oriundas do Nordeste. Este fenômeno de discriminação não apenas desvaloriza a riqueza e a pluralidade da produção artística nordestina, mas também impede o reconhecimento adequado de seu valor intrínseco e sua capacidade de dialogar com as questões universais da condição humana, perpetuando uma visão limitada e redutora da diversidade cultural brasileira.

A contribuição da música oriunda do Nordeste para a Música Popular Brasileira já estabeleceu um legado perene, atuando como um vetor de resistência cultural. A produção musical contemporânea dessa região, embora possa parecer marginalizada em comparação com as tendências dominantes no restante do Brasil, detém uma influência significativa quando os artistas nordestinos expressam-se no cenário nacional, suas palavras e obras reverberam com autoridade. Hermeto Pascoal, por exemplo, enfrentou vaias durante uma apresentação em um festival de jazz no Rio de Janeiro (Galvão, 1981, p. 30), um episódio que ilustra o choque entre inovações artísticas e as expectativas convencionais.

A abordagem ortodoxa do pensamento convencional, que foi subvertida por Hermeto Pascoal e outros, caracteriza-se pela sua valorização da previsibilidade e da estrutura pré-estabelecida, dando primazia a formas de conhecimento e expressões artísticas que se conformam com concepções fixas e universais, negligenciando modalidades alternativas de saber ou de criação que contestam essa estrutura. A contestação por parte de Pascoal, Gil e Veloso, notadamente no contexto da Tropicália, instigou uma crítica profunda aos padrões culturais vigentes no Brasil, assinalando uma incursão inovadora

da música popular no debate filosófico a respeito desses padrões, em um período marcado por significativa turbulência cultural e política:

“Hermeto rompe com o positivismo do pensamento tradicional. Foi vaiado como foram dois nordestinos – Gilberto Gil e Caetano Veloso – os que promoveram o primeiro engajamento da música popular na crítica filosófica de valores culturais brasileiros [...] sob o vendaval da tropicália”. (GALVÃO, 1981, p. 31)

Na Paraíba, qual foi o direcionamento proposto por nossos artistas musicais? Após a Revolução de 1930⁴¹, o Nordeste emergiu como um epicentro para influências culturais destinadas a outras regiões do país. Essa dinâmica parece contrariar a formação de um movimento musical coeso e potente, um ideal que tem sido advogado desde a década de 1970 pelo músico Pedro Osmar e o coletivo cultural *Jaguaribe Carne*.

Artistas como Carlos Aranha e Cleodato Porto, que anteriormente adotavam uma postura crítica ativa nos movimentos culturais, optaram por um período de retraimento, conforme documentado por Walter Galvão (1981, p. 36). No entanto, a cena musical paraibana demandava desses artistas, ainda em atividade, uma atitude mais incisiva e comprometida, expressa através da participação em festivais, apresentações ao vivo, interações com a mídia e o engajamento com a história cultural alternativa da Paraíba.

Em relação à qualidade da música produzida na Paraíba na transição da década de 1970 para 1980, pode-se afirmar, com alguma hesitação, que ela se alinhava à produzida em outras cidades nordestinas. A lacuna de informação era similarmente vasta, e os novos grupos enfrentavam desafios comuns, incluindo a presunção de que já estavam prontos, quanto talvez não estivessem de fato. Frequentemente, esses equívocos são reconhecidos diante de um público que reage negativamente às distorções sonoras propagadas por equipamentos de som de qualidade inferior.

⁴¹ A Paraíba ganhou destaque cultural no Brasil após 1930, marcada por eventos e personalidades significativas: o cangaço ressaltou a luta nordestina; a revolta liderada pelo Coronel Zé Pereira em Princesa Isabel evidenciou a contestação política da região; o assassinato de João Pessoa impulsionou transformações nacionais; e a obra e o engajamento político de José Américo de Almeida reforçaram a influência cultural da Paraíba. Tais elementos consolidaram a posição da Paraíba como um centro de exportação cultural para o país.

Em seu livro “A Batalha dos Renegados” (1981), o jornalista Walter Galvão, dentre outras temáticas, aborda preocupações com a autenticidade, o compromisso cultural e a qualidade artística dentro do cenário musical paraibano. Seu texto é um chamado à reflexão sobre o papel dos músicos e da música na articulação de uma identidade cultural robusta e dinâmica, que não apenas responda às expectativas locais, mas também contribua significativamente para o diálogo cultural mais amplo no Brasil. Através de seu olhar crítico, Galvão contribui para o debate sobre a importância de sustentar movimentos culturais vivos e engajados, que reflitam e desafiem os contextos sociais e políticos de sua época:

“Por que renegados? Bem sei o quanto a comunidade cultural que respira supostos ares da verdade absoluta renega a pergunta, a contestação, o novo. Esses escritos – alguns dos quais encontrei não mais condizentes com o que penso hoje, mas que valem como depoimento de um aprendizado sofrido, durante tempos de censura e perguntas sem resposta – indagam basicamente sobre a arte e a sociedade paraibanas, com seus preconceitos, seu brilho, medos e simplicidade e também sobre a informação moderna que nos acultura nesse eterno jogo de mandantes e mandados”. (GALVÃO, 1981, p. 7)

E então, temos o *Jaguaribe Carne* (supracitado em alguns parágrafos acima). O que é e de onde vem esse grupo? Aos apessoados à cidade de João Pessoa, já fica mais fácil de saber que é um grupo oriundo do bem conhecido bairro de Jaguaribe. Mas o que mais? Apesar de não serem seminais para este trabalho, são sim, muito importantes para nós e, nem com tantos ajustes semânticos assim, são bem punks (talvez, *protopunks*). A singularidade e o fascínio em torno do *Jaguaribe Carne* emanam de sua abordagem radicalmente inovadora e disruptiva à música, mesclando uma diversidade de gêneros e tradições sonoras com uma expressividade política afiada. Desde sua concepção, o coletivo demonstrou um compromisso inabalável com a exploração de novas paisagens musicais, desafiando os limites convencionais da composição e performance. Ao integrar elementos da música erudita contemporânea, sons improvisados, e influências culturais globais – desde ritmos africanos até melodias andinas –, o *Jaguaribe Carne* construiu uma

identidade sonora que desafia categorizações simples. Além disso, sua capacidade de absorver e reinterpretar essas influências diversas em uma expressão autêntica e crítica reflete um profundo engajamento com o contexto social e cultural de sua época, posicionando-o como um marco na história musical paraibana por sua ousadia e criatividade sem precedentes.

Pedro Osmar, que criou o grupo junto ao seu irmão Paulo Ró, conta que o grupo *Jaguaribe Carne* teve sua origem no Festival de Música Popular Brasileira de 1974 no Liceu Paraibano (que daqui para frente podemos ver que é um importante espaço de sociabilidade juvenil da capital paraibana), destacando-se pela sua abordagem experimental e transgressora desde o início. A diversidade musical dos fundadores permitiu a incorporação de influências variadas, desde a música erudita até o Tropicalismo, refletindo uma busca constante por inovação e ruptura com as convenções estabelecidas. As performances do grupo e de seus membros caracterizavam-se pela experimentação sonora e pela crítica social, desafiando os paradigmas estéticos tradicionais e promovendo uma nova maneira de experienciar e compreender a música na Paraíba. Desde sua concepção, o *Jaguaribe Carne* demonstrou um compromisso com a inovação e a expressão de temas políticos, mantendo uma postura inquisitiva e agressiva que influenciou significativamente o cenário musical local (Egypto, 2015, p. 39).

Nascido em plena Ditadura Militar, o *Jaguaribe Carne* emergiu não somente como um grupo musical, mas também como um proeminente agente de ação cultural e social na Paraíba. Autodefinindo-se como um coletivo de “*guerrilha cultural*”, o grupo foi protagonista na ativação cultural do seu entorno, organizando uma vasta gama de atividades que incluíam saraus literários, intervenções artísticas conhecidas como *happenings*, sessões de cinema e projetos sociais com foco na inclusão por meio das artes. Eles frequentemente se apresentavam em espaços públicos e instituições como escolas, bibliotecas e teatros, visando democratizar o acesso à cultura. O alinhamento ideológico do grupo com posições políticas de esquerda radical encontrou afinidades com o nascente movimento punk na localidade durante a década de 1980, marcando um período de intensa conexão entre diferentes expressões de contestação cultural e política. Adicionalmente, o *Jaguaribe Carne* integrou o núcleo fundador do Partido dos Trabalhadores (PT) na região e participou

ativamente do “Movimento Contra a Carestia”, organizado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), evidenciando seu comprometimento com lutas sociais e econômicas amplas, além de sua contribuição para o panorama cultural⁴².

Sobre o grupo se autodenominar como um agente de “guerrilha cultural”, o historiador Diogo Egypto diz:

“Em seus depoimentos, os fundadores do Jaguaribe Carne dão pistas importantes sobre o que vem a ser a tão aludida guerrilha cultural. Em fala presente no documentário Jaguaribe Carne – Alimento da Guerrilha Cultural, Pedro Osmar se define como um “guerrilheiro cultural”, posto que suas ações consistem numa “tentativa de pegar o que eu posso de arte e (...) de intelecto e coloco um caminho, no sentido da democratização, da socialização, de ampliar isso e fazer chegar ao maior número de pessoas”. Vandinho de Carvalho, no mesmo documentário, traz outra fala interessante nesse sentido: “Na prática, nós colocamos na rua a ideia de que arte era uma coisa para ser discutida, arte era uma coisa para ser vivida, vivenciada”.” (EGYPTO, 2015, p. 69-70).

A concepção de “guerrilha cultural” expressa por integrantes do Jaguaribe Carne, especialmente nas palavras de Pedro Osmar e Vandinho de Carvalho, evidencia um esforço deliberado para desafiar e transformar as convenções culturais e artísticas vigentes. Esta estratégia, orientada para a democratização e a socialização da arte, com o objetivo de torná-la acessível a um público ampliado, manifesta um ímpeto disruptivo e confrontador no âmbito cultural. Ao mobilizar a arte para espaços públicos e incitar discussões sobre seu papel e sua vivência, os membros do grupo espelham os ideais centrais do movimento punk, que igualmente preza pela acessibilidade, autenticidade e a resistência às normativas sociais e culturais. Ambos os movimentos enfatizam a ação direta, a inclusão comunitária e a provocação aos limites tradicionais da arte, rejeitando as restrições impostas por instituições que confinam a expressão e o engajamento cultural. Essa correspondência entre a atuação

⁴² OSMAR, Pedro. Da Paraíba, o Jaguaribe Carne e a voz coerente de Pedro Osmar. Entrevista concedida ao Blog da Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3678:da-paraiba-o-jaguaribe-carne-e-a-voz-coerente-de-pedro-osmar&catid=100:entrevistas&Itemid=877. Acesso em: 6 fev. 2024.

cultural do *Jaguaribe Carne* e os princípios do punk ressalta um compromisso belicosamente cultural que visa reconfigurar e ampliar o entendimento e o espaço da arte na sociedade. E, como podemos ver na Figura 2 (p. 28), o grupo contribuía ativamente com a agitação cultural punk.

Se no âmbito da MPB, o *Jaguaribe Carne* constituiu as bases para o movimento punk paraibano, outra fundação estava ligada ao rock. De fato, o estilo na região se mostrou vibrante e cheio de energia, capturando o espírito de rebeldia da juventude. Com uma grande variedade de estilos, do clássico ao mais pesado, o rock se renovava constantemente, encontrando influências e ecos fugazes no punk e no anarcopunk. Essa mistura de estilos criou uma cena musical dinâmica, sempre em busca de novidade e autenticidade.

No cenário do rock, Campina Grande e João Pessoa eram palcos de uma cena underground vibrante, que usava a música não só para entreter, mas também para expressar questões políticas e sociais. As bandas de rock locais tocavam temas como desigualdade, violência e liberdade, ressoando com as preocupações do anarcopunk, porém com um estilo sonoro próprio. Lugares como bares, clubes e festivais independentes eram fundamentais para essa cena, dando espaço para as bandas se apresentarem e se conectarem com o público.

No contexto musical da Paraíba, o rock que alcança as esferas do sucesso apresenta um estudo de caso interessante, contrastando com as práticas da “guerrilha cultural” e os princípios punk associados ao coletivo *Jaguaribe Carne*. Embora este segmento do rock na região possa seguir caminhos mais tradicionais, buscando reconhecimento comercial e uma inserção bem-sucedida no mercado musical, ele também reflete a singularidade e a riqueza cultural local. A sonoridade e a presença do rock na Paraíba não apenas exemplificam a adaptabilidade e a diversidade da música regional, mas também participam do diálogo contínuo sobre a identidade cultural e a expressão artística. Nesse cenário, mesmo sem o impulso explicitamente subversivo ou contestatório de outros movimentos, o rock paraibano contribui de maneira significativa para a tapeçaria musical da região, engajando-se nas dinâmicas de adaptação e resistência que caracterizam o panorama cultural mais amplo.

Observando que as músicas de estrangeiros como Elvis Presley já encontravam espaço nos aparelhos de som das elites urbanas, inicialmente por interesse casual, e que seu público não se restringia somente aos mais jovens, rapidamente os espaços de sociabilidade (nos bairros centrais da capital) adaptaram-se para incorporar essa novidade sonora em suas programações de bailes. Significativamente, até em ocasiões formais como bailes de gala, que contavam com a presença de figuras proeminentes do cenário político, jurídico, empresarial e militar, a música de Elvis era uma constante (Nunes, 2023, p. 276)

Durante a gestão do prefeito Apolônio Sales Miranda do meio para o fim da década de 1950, tornou-se prática comum o registro em veículos de comunicação de relatos sobre eventos sociais, tanto públicos quanto privados, que destacavam a participação de lideranças políticas e nos quais o rock n' roll era parte integrante da festividade nos espaços de convívio da elite. Assim, o rock conquistava não só a juventude da classe média alta de João Pessoa, mas também era empregado como instrumento para infundir um sentimento de contemporaneidade às festas da alta sociedade, atuando como mecanismo de construção de redes de contato e pactos políticos. Esse fenômeno reflete a incorporação estratégica do rock n' roll nas dinâmicas sociais e de poder locais (Nunes, 2023, p. 276-277)

No término da década de 1950, a juventude da cidade de João Pessoa caracterizava-se por uma apatia estética e musical em relação à música tradicional nordestina, inclinando-se por uma sensibilidade mais globalizada e voltada para o litoral à medida que se aproximava a década de 1960. Esta geração mostrava-se significativamente mais coesa em seus agrupamentos sociais em comparação com a fragmentação observada em tribos urbanas durante o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, em um contexto no qual o capitalismo não apresentava o mesmo nível de desenvolvimento contemporâneo. A distinção socioeconômica primária residia entre as classes econômicas, embora os jovens mais perspicazes frequentemente rejeitassem essa dicotomia. O ambiente cultural que propiciou a emergência de uma identidade específica para o rock na Paraíba durante os anos 60 foi estimulado por influências internacionais e nacionais, com figuras proeminentes como Rita Pavone, destacada ícone do rock italiano, e Celly Campelo, uma das principais

vozes do rock no Brasil. O cenário foi posteriormente enriquecido pela ascensão de bandas como os Beatles e os Rolling Stones, assim como pelo movimento da Jovem Guarda no Brasil, delineando um panorama vibrante que favoreceu a assimilação e a reinterpretação local dessas influências globais:

“Esse contato musical, mais precisamente com o rock, dava-se através das rádios Tamandaré de Recife e Caturité de Campina Grande, conhecidas como as bacharéis do rádio. Ambas as rádios tinham uma programação exclusivamente musical e pertenciam aos Diários Associados” (Medeiros; Nunes, 1995, p. 15).

O marco inicial do fenômeno cultural em massa associado ao rock ocorreu com a exibição, em 1960, do filme “Ao Balanço das Horas” (1956), estrelado pelo grupo de rock *Bill Haley and The Comets*, pelo Cine Rex (o cinema mais sofisticado da capital e localizado no centro da cidade). O cinema também apresentou outras produções cinematográficas, como “Juventude Transviada”, que destilavam a aura de insubordinação juvenil. Essas exhibições serviram como catalisadores para a geração da década de 1960 em João Pessoa, inspirando um fascínio pelo espírito de contestação que começava a se manifestar entre os jovens locais. Nesse ambiente de crescente entusiasmo pelo rock e seus ideais de rebeldia, emergiram as primeiras bandas musicais que adotavam os códigos e a estética do rock daquele período, particularmente o estilo conhecido como “iê iê iê”. Marcando o início de uma vibrante cena musical local, inspirada pelos novos ritmos e pela atitude desafiadora que caracterizavam o rock globalmente, esses conjuntos passaram a ser a atração principal em celebrações nos diversos bairros de João Pessoa:

“Os primeiros grupos surgidos em João Pessoa, foram: *Os Gatos Pretos*, no bairro da Torre; *Os Morcegos*, na rua da Areia; *Os Eles*, *Os Quatro Loucos* e *Os Diplomatas*. A partir de *Os Quatro Loucos* pode-se traçar uma linha evolutiva da música popular paraibana feita sob o impacto da linguagem do rock. Pelo conjunto passaram nomes como Zé Ramalho, Vital Farias, Hugo Leão, Golinha, e outros músicos que tiveram no rock as suas primeiras influências musicais. Após o fim de *Os Quatro Loucos*, alguns integrantes seguiram em carreira solo” (Medeiros; Nunes, 1995, p. 16).

Os Diplomatas emergiram como o conjunto de maior aclamação entre os jovens, ao desempenhar um papel crucial na definição da identidade do rock na Paraíba. Em 1975, o grupo protagonizou o primeiro significativo espetáculo de rock no Cine Tambaú, apresentando um diversificado leque musical que abrangia desde composições autorais até interpretações de obras dos *Mutantes*, Carlos Aranha, Marcos Vinícius, bem como de *Stevie Wonder* e do estilo progressivo característico do *Yes*. Este evento se estabeleceu como o pioneiro em dedicar-se exclusivamente ao rock, recebendo ampla cobertura da imprensa de grande circulação (Medeiros; Nunes, 1995, p. 16).

Durante a década de 1970, observa-se uma expansão no número de bandas. Entre elas, *Os Gentlemen*, originários do bairro de Manaíra, destacaram-se ao gravar um álbum de composições próprias no término da década. No bairro de Jaguaribe, surgiram *Os Tuaregs*, enquanto *Os Bárbaros*, de Mandacaru, notáveis por possuírem equipamento de som avançado, o qual era empregado na gravação das performances musicais em João Pessoa. Estas gravações eram posteriormente comercializadas em fitas cassetes entre os fãs e disseminadas por diversas cidades do Nordeste. Em Cruz das Armas, *Os Santana's* exploravam uma mescla do ritmo latino-americano do guitarrista Carlos Santana com o rock de bandas como *Black Sabbath* e *Deep Purple*, embora suas experimentações sonoras ficassem restritas a ensaios, não sendo apresentadas em bailes. *Os Gentlemen* e *Os Selenitas* se notabilizaram por um engajamento mais intenso com o rock, interpretando canções de *Ten Years After*, *Steppenwolf*, entre outros.

Analisando os bairros supramencionados, considerando a estratificação socioeconômica de cada um, observamos uma perspectiva reveladora sobre a distribuição geográfica dos grupos de rock na Paraíba durante a década de 1970 e suas respectivas audiências. A distribuição desses grupos – *Os Gentlemen* em Manaíra, *Os Tuaregs* em Jaguaribe, *Os Bárbaros* em Mandacaru, e *Os Santana's* em Cruz das Armas – reflete não apenas diferenças culturais, mas também socioeconômicas profundas entre os bairros.

Milton Santos, em “A Urbanização Brasileira” (1993), discute a formação socioespacial das cidades brasileiras e como a segregação urbana e as disparidades econômicas moldam a vida social e cultural das comunidades (p. 102-103). A presença de grupos de rock em bairros de diferentes estratos

sociais em João Pessoa pode ser entendida à luz das análises de Santos, que enfatiza a maneira como o espaço urbano reflete e perpetua as desigualdades sociais.

Mike Davis, por outro lado, em “Cidade de Quartzo” (1990), explora como o ambiente urbano e as políticas públicas influenciam a cultura e as subculturas urbanas (p. 211-213). Embora se concentre em Los Angeles, suas observações sobre a segregação espacial e a produção cultural podem ser aplicadas ao contexto de João Pessoa, onde a localização geográfica dos grupos de rock sugere uma interação complexa entre classe social e expressão cultural.

Assim, a diversidade de locais onde os grupos de rock se formaram e atuaram em João Pessoa reflete a segmentação socioespacial da cidade. Bairros como Manaíra e Tambaú, litorâneos, contrastam com Jaguaribe, Mandacaru e Cruz das Armas, próximos ao centro, indicando como o acesso a formas de lazer e cultura, incluindo a música rock, é mediado pela estrutura socioeconômica. Queremos ressaltar que, embora existissem grupos de rock atuantes em distintos estratos socioeconômicos na capital paraibana, observa-se uma tendência de concentração das festas e bailes nos bairros litorâneos, como Manaíra e Tambaú, caracterizados por um maior poder aquisitivo. Tal fenômeno sugere que, apesar da presença de uma cena musical diversificada e distribuída por toda a cidade, as oportunidades de acesso e a visibilidade de eventos culturais estavam significativamente inclinadas a favorecer as áreas mais abastadas. Isso reflete as dinâmicas de segregação espacial e social na vida cultural de João Pessoa, onde a distribuição e a fruição da cultura rock não estavam imunes às hierarquias socioeconômicas.

Prosseguindo na análise da cena rock na Paraíba, é necessário destacar a emergência de grupos significativos em Campina Grande, ainda que a documentação e as fontes sobre esses grupos sejam poucas⁴³. Entre esses, destacam-se *Os Analfabealtes*, cuja nomenclatura criativa reflete a semelhança

⁴³ É com respeito e cautela que se deve abordar a escassez de fontes detalhadas sobre a contribuição de Campina Grande para o rock nas décadas de 1970 e 1980. Tal carência de documentação não diminui a importância desses grupos, mas impõe limitações à nossa capacidade de oferecer uma amostragem mais aprofundada de suas trajetórias. Lamentamos a insuficiência de registros que nos permitiriam uma compreensão mais rica dessa parcela da história musical paraibana. A ausência de fontes detalhadas sobre esses conjuntos e seus contextos culturais e sociais é um lembrete da necessidade de esforços futuros para a preservação e o estudo da memória musical regional.

física entre Bráulio Tavares e John Lennon, marcando-os como pioneiros na região pela dedicação exclusiva à interpretação das canções dos Beatles. De igual importância, o grupo *As Brasas* sobressai, não apenas pela sua composição inteiramente feminina numa época de dominância masculina no cenário do rock, mas também por incluir entre suas integrantes Elba Ramalho, posteriormente reconhecida como uma das vozes mais emblemáticas da música brasileira, atuando na bateria.

Durante a década de 1980, a proliferação de bandas na Paraíba começou a atrair a atenção de organizadores de eventos culturais, levando à criação de espaços dedicados à realização de apresentações ao vivo. A *Primeira Mostra Paraibana de Rock*, realizada no Bar da Pólvora, no Centro, viu a participação ativa de grupos tanto de Campina Grande quanto de João Pessoa. Locais como o Palco-Bar e o Submundo, situados em Tambaú, assim como o próprio Bar da Pólvora, no Centro, se firmaram como enclaves da vida boêmia dos aficionados por rock na cidade. Além disso, em festividades organizadas pelas administrações municipais, tanto no interior quanto na capital, era comum a convocação dessas bandas para performances.

Nesse contexto, Medeiros e Nunes (1995, p. 25) observam: “A música que seria o ícone do *underground* nos anos 80 aqui na Paraíba, deslocou-se precocemente para os palcos da cultura e do entretenimento oficiais”. Esta transição evidencia não apenas a capacidade de absorção do rock pelo *establishment* cultural, mas também reflete uma dinâmica interessante de reconhecimento e incorporação da música alternativa em ambientes mais convencionais de entretenimento e cultura na Paraíba. Lembrando que o texto “O Rock Paraibano nos anos 80” foi escrito em 1995, Nunes e Medeiros fizeram uma observação muito pertinente antes de dar início à catalogação das bandas de rock da década de 1980 da Paraíba:

“Contudo, os paradoxos também parecem ter se acentuado com mais força e agressividade do que antes, fazendo emergir mais uma vez vozes do subterrâneo sócio-político-cultural e econômico. Hoje, em cada bairro da cidade encontramos inúmeras bandas ensaiando em garagens; do Costa e Silva ao Intermars, de Tambaú ao Varadouro. Mesmo de forma acanhada, a cidade de João Pessoa, tem sido um celeiro de excelentes músicos e compositores de rock que

também sabem dialogar com o que há de mais forte e expressivo na nossa cultura popular. apesar de tudo, ainda não perdemos a nossa capacidade antropofágica” (Medeiros; Nunes, 1995, p. 26).

Podemos observar que essa citação ressalta os contrastes e paradoxos que caracterizaram este período, evidenciando uma fase de intensa efervescência e contradição dentro do cenário cultural, social, político e econômico da região. O surgimento de vozes oriundas do “subterrâneo”, citado no texto, reflete uma manifestação robusta da cultura roqueira, que, apesar de operar à margem das estruturas *mainstream*, conseguiu expressar e dialogar com questões profundas da sociedade paraibana.

A referência a bandas ensaiando em garagens por toda João Pessoa, desde Costa e Silva até Intermares, de Tambaú ao Varadouro, destaca a capilaridade e a diversidade da cena musical do rock, sublinhando a democratização do acesso à produção musical e a proliferação de espaços de expressão para a juventude. Esse fenômeno, marcado pela presença de grupos musicais em variados bairros, demonstra a vitalidade da cena do rock na capital paraibana, transcendendo barreiras socioeconômicas e geográficas, apesar de ser importante mencionarmos mais uma vez as críticas trazidas anteriormente à luz de Santos (1993) e Davis (1990): as expressões culturais das periferias não ecoavam tanto quanto as das praias.

Além disso, a supracitada menção de Medeiros e Nunes de João Pessoa como um “celeiro de excelentes músicos e compositores de rock” que mantêm um diálogo com elementos significativos da cultura popular local, aponta para uma rica interação entre diferentes tradições musicais. Essa capacidade de assimilação e reinterpretação, descrita por esses autores como “capacidade antropofágica”, ressalta a habilidade dos artistas do rock paraibano de incorporar e reconfigurar influências diversas, criando uma expressão musical única que tanto desafia quanto enriquece o panorama cultural da região.

Durante a década de 1980, a Paraíba testemunhou uma fase intensa de desenvolvimento no cenário do rock, com a formação de diversas bandas e a realização de eventos musicais significativos. Esse período destacou-se pela experimentação sonora e a capacidade das bandas locais de mesclar

elementos da cultura popular regional com as influências internacionais do rock. Simultaneamente, a MPB paraibana se entrelaçou com esse movimento, absorvendo e reinterpretando essas mesmas influências globais e locais. A interação entre o rock e a MPB ilustra uma etapa de inovação e intercâmbio estilístico, marcando uma direção evolutiva na música da região.

Formada em 1985, a banda *Limousine 58* emerge como um marco representativo do rock *mainstream* na Paraíba, com Robério Jacinto, Ricardo Fabião e Julio Charles à frente dessa iniciativa musical. A gênese do grupo se deu com a união desses músicos, movidos pelo propósito comum de explorar o universo do rock. O ambiente escolar do Lyceu Paraibano serviu como um laboratório inicial para as experimentações sonoras do trio, especialmente porque Jacinto e Fabião eram alunos da instituição, o que facilitava a realização de ensaios e apresentações preliminares.

A trajetória da *Limousine 58* foi marcada pela produção de dois projetos musicais significativos: um compacto simples seguido de um LP, intitulado “Marcou Geral”, produzido pela gravadora Polydisc. Este álbum, em particular, alcançou um êxito notável, sendo frequentemente executado nas rádios de importantes capitais do país, o que demonstra a ampla receptividade do público ao trabalho da banda⁴⁴.

O ano de 1986 foi particularmente memorável para a *Limousine 58*, quando realizaram um concerto de lançamento do álbum “Marcou Geral” na Praça do Povo do Espaço Cultural. Este evento atraiu uma audiência estimada em quase 10.000 pessoas, consolidando o reconhecimento da banda em todo o estado da Paraíba. A significativa afluência de público e a acolhida entusiástica ao LP evidenciam o impacto cultural que a *Limousine 58* exerceu no cenário rock paraibano, ao mesmo tempo em que destaca a capacidade de mobilização e a conexão emocional estabelecida com os fãs.

A ênfase maior na *Limousine 58* em comparação com as bandas que discutiremos a seguir é motivada pelo prestígio e pela notável cobertura midiática e fonográfica que o grupo alcançou. Tal escolha não estabelece uma avaliação de superioridade artística da *Limousine 58* sobre outras formações,

⁴⁴ JUNIOR, Nailson. Conheça um pouco da banda Limousine. PBNews, 14 out. 2014. Disponível em: <https://pbnews.com.br/noticia/3613/conheca-um-pouco-da-banda-limousine>. Acesso em: 06 fev. 2024.

mas reconhece objetivamente a extensão de sua influência e visibilidade no cenário musical paraibano e além. Assim, esses parágrafos mais enfáticos em relação a esta banda visam compreender o impacto e a repercussão de seu trabalho no contexto cultural mais amplo, respeitando e valorizando, simultaneamente, a importância de todas as expressões musicais contribuintes para a diversidade da cena rock na região.

Prosseguindo em nossa exploração histórica do punk e rock na Paraíba, destacamos inicialmente a *Limousine 58*, ilustrando seu papel no cenário mainstream. Contudo, o panorama musical da região é igualmente enriquecido pela presença de outras bandas, cada uma contribuindo com suas nuances particulares, refletindo a diversidade e a efervescência cultural da época.

Formada na segunda metade da década de 1980, a banda *Albatroz* mergulhou nos estilos do rock progressivo e do *heavy metal*, um subgênero do rock caracterizado por ritmos intensos e temáticas complexas. No início da década de 1990, lançaram "Apocalipse", seu único álbum, que, apesar de uma recepção moderada, marcou sua tentativa de estabelecimento no cenário musical.

Em João Pessoa, 1989 viu o surgimento dos *Anjos do Asfalto*, uma banda que, com "Fumaça e Pó", remetia aos princípios da contracultura. Seu som era influenciado pelo *post-punk*, um estilo que se distingue pelo seu experimentalismo e abordagens sonoras inovadoras após o punk rock.

Antares, originária de meados da década de 1980 em Areia, no brejo paraibano, demonstrou afinidade pela *new wave* nacional, um gênero que funde elementos do rock com a música eletrônica e *pop*, perfazendo apresentações em variados ambientes, incluindo bailes e showmícios, eventos que combinam performances musicais com discursos políticos.

O *Apocalipse*, de Cajazeiras (Sertão paraibano), adotou o rock clássico, evidenciando a continuidade e adaptação deste gênero nas novas gerações de músicos paraibanos. *Atlânticos* e *Caveira*, ambas do *thrash metal*, um subgênero conhecido por sua agressividade e velocidade, gravaram *demo tapes*, registros *demo* essenciais para a divulgação inicial de bandas emergentes.

Censura Livre, formada em 1987 em João Pessoa, explorava uma gama de tendências do rock, do progressivo ao *post-punk*, em narrativas que

contemplavam a complexidade da sociedade moderna. Por sua vez, *Políticos do Absurdo*, posteriormente renomeados *Central Brasil*, e *Clã de Athenas*, destacaram-se pelo seu repertório diversificado e influências que variavam do rock nacional a bandas internacionais como *Duran Duran*, evidenciando a diversificada cena musical do rock da época.

Crepúsculo e *Dândis*, além de *Delitos* e *Domber*, cada qual com suas inspirações e aspirações musicais, desde a mescla de música regional com *pop* até o rock influenciado por bandas como *Barão Vermelho* e *Rolling Stones*, refletiram a capacidade de inovação e a versatilidade dos artistas locais.

Egypto, abraçando gêneros que iam do rock ao *ska*, um estilo musical que prenuncia o reggae, com ênfase em ritmos marcantes, até o *hard rock*, representado pela banda *Serpente* com sua admiração por *Black Sabbath* e *Van Halen*, também marcaram presença na cena musical alternativa paraibana.

Este breve panorama das bandas do rock paraibano sugere, embora vasto e complexo, apenas arranha a superfície da cena do rock na Paraíba, sugerindo uma profunda riqueza cultural e musical. A falta de fontes detalhadas sobre muitas dessas bandas nos impede de oferecer uma observação mais abrangente, mas não diminui a relevância de suas contribuições, em especial se considerarmos seu impacto para o cenário musical do movimento punk.

Analisando os subgêneros musicais do rock paraibano, observamos um panorama diversificado que reflete a complexidade e a riqueza da cena musical local. Com base nos exemplos citados anteriormente, observa-se a presença de uma variedade de estilos, desde o rock progressivo e *heavy metal* até o *post-punk*, *new wave*, *thrash metal*, e *ska*, cada um contribuindo com suas peculiaridades sonoras e temáticas para a construção de uma identidade musical plural na Paraíba. Esta diversidade pode ser entendida à luz das teorias do sociomusicólogo Simon Frith, especialmente conforme discutido em “Performing Rites: On the Value of Popular Music” (1998), onde o autor examina a função social da música popular e os mecanismos através dos quais diferentes gêneros musicais adquirem significado e influenciam a identidade cultural (p. 58-75).

Frith argumenta que os subgêneros do rock não apenas refletem escolhas estéticas, mas também funcionam como marcadores de identidade, diferenciação social e alinhamento com certos valores culturais e políticos. A

adoção de estilos específicos por bandas paraibanas, como ilustrado pelas influências variadas que vão desde o *heavy metal*, caracterizado por sua intensidade e complexidade temática, até o *post-punk*, com sua ênfase na experimentação e crítica social, demonstra como a música atua como um veículo para a expressão de subjetividades e a negociação de espaços dentro do tecido social.

Além disso, a presença de gêneros como o *thrash metal* e o *ska* na Paraíba indica uma recepção e adaptação locais de tendências globais, ressaltando o diálogo entre o local e o global na música popular. Frith enfatiza a capacidade da música popular de transcender fronteiras geográficas e culturais, permitindo que comunidades locais participem de discursos e práticas globais enquanto reafirmam suas especificidades culturais.

Portanto, a variedade de subgêneros do rock presentes na cena paraibana não apenas atesta a riqueza e diversidade da música popular na região, mas também sublinha a dinâmica interação entre música, identidade e sociedade. Através da lente das análises de Frith, pode-se apreciar como a música rock na Paraíba serve como um campo fértil para a investigação das formas pelas quais as práticas culturais e musicais refletem, contestam e moldam as realidades sociais locais.

Ao observar a MPB e o rock na Paraíba, fica claro como esses gêneros, cada um à sua maneira, ajudaram a moldar um cenário musical único. Eles refletiam o momento social e cultural, se destacando como partes importantes da cultura paraibana. A interação entre os diferentes gêneros musicais, incluindo o anarcopunk, mostra o quão dinâmico e rico era o ambiente musical da região entre 1988 e 1998, marcando o estado da Paraíba como um lugar de encontro, troca e expressão. Avançamos agora para a próxima fase deste trabalho, intitulada “Os grupos em cena e em luta”.

Concluindo este subtópico, é possível afirmar que do rock e da mpb, o punk paraibano encontrou bases sólidas para se desenvolver dentro de um cenário musical multifacetado. No próximo tópico, será possível avaliar a gênese do movimento punk e do anarcopunk, para além da rica cena cultural paraibana. A base empírica desta análise incluirá entrevistas com cinco pessoas que desempenharam papéis ativos na ou versaram sobre a cena musical nas décadas de 1980 e 1990, cujos relatos pessoais proporcionarão

compreensões úteis sobre a dinâmica cultural da época. Complementarmente, recorreremos a investigações acadêmicas previamente mencionadas no primeiro capítulo, adotando uma perspectiva interdisciplinar para enriquecer nossa análise com um olhar crítico e abrangente.

Esta exploração aborda a música na Paraíba como vetor de expressão de identidades e agente de mudanças sociais, com foco nos grupos punk e anarcopunk para explorar como refletem e moldam o contexto local. Analisamos as dinâmicas musicais desses coletivos e seu impacto cultural, buscando compreender suas contribuições à cultura e sociedade paraibanas. O estudo destaca a importância desses movimentos na cultura contemporânea da região, investigando suas práticas e resistências dentro de um contexto social e político mais amplo. Visa-se documentar a história e significado dessas comunidades, oferecendo insights sobre a cultura juvenil e a contestação social, e assim contribuir para um entendimento mais profundo da diversidade e vitalidade cultural na Paraíba.

2.3 Os grupos em cena e em luta

Para aprofundar a análise sobre os grupos em cena e em luta no contexto punk paraibano entre 1988 e 1998, é imprescindível uma abordagem que considere tanto a literatura acadêmica disponível quanto as narrativas pessoais daqueles que vivenciaram de alguma maneira ou outra esse período. A bibliografia sobre o assunto, embora não extensa, é significativa e conta com contribuições de acadêmicos paraibanos cujas pesquisas oferecem perspectivas valiosas para a compreensão do fenômeno punk na Paraíba. Entre eles, destacam-se os sociólogos Dan José Mendonça Durier Segundo e Yuriallis Fernandes Bastos, cujos trabalhos se debruçam sobre as dinâmicas sociais e culturais que permeiam o movimento punk, e os historiadores Solano Alves Canavieiras e Carlos Ferreira de Araújo Júnior, que investigam as manifestações punk como fenômenos históricos inseridos no contexto político, social e cultural da Paraíba do final do século XX.

A complementaridade entre a análise documental e as entrevistas realizadas com indivíduos que participaram ativamente da cena punk paraibana no período em questão é fundamental para uma compreensão mais rica e matizada deste movimento. As entrevistas, concedidas por Maura, Augusta, Vicente, Joaquim e Manoel, fornecem um olhar íntimo e pessoal sobre as experiências, desafios e conquistas vividos por aqueles envolvidos com o punk na Paraíba, oferecendo uma narrativa viva que dialoga com as análises acadêmicas. A escolha por preservar a identidade dos entrevistados, utilizando-se de pseudônimos, reflete uma preocupação ética com a proteção de suas identidades, ao mesmo tempo em que possibilita a expressão franca e aberta de suas experiências e percepções.

Através da triangulação de fontes, buscamos construir um panorama que não apenas descreve, mas também analisa as complexidades do movimento punk na Paraíba, levando em consideração as especificidades locais que moldaram suas expressões. Este esforço analítico visa elucidar as formas pelas quais os punks paraibanos não somente se inseriram no contexto mais amplo do movimento punk brasileiro, mas também como contribuíram para a construção de uma identidade cultural única, marcada por lutas contra

estruturas sociais opressivas, busca por autonomia e a afirmação de uma estética e espírito próprios.

Ao focar nos "grupos em cena e em luta", esta seção se propõe a investigar as dinâmicas internas do movimento punk na Paraíba, as interações entre diferentes grupos dentro da cena, as estratégias de resistência e afirmação cultural, bem como os desafios enfrentados por esses grupos. A análise dessas dinâmicas revela não apenas a diversidade e riqueza do punk paraibano, mas também as tensões e conflitos que emergiram dentro do movimento, refletindo questões mais amplas relacionadas à identidade, pertencimento e resistência cultural em um período de intensas transformações sociais e políticas no Brasil. Este ponto não se limita a uma descrição histórica, mas busca contribuir para o entendimento do punk como um fenômeno cultural complexo, que articula música, estética, política e práticas sociais de maneira singular. Ao dar voz a alguns dos participantes dessa história, enfatizamos a importância de compreender o punk não apenas como um estilo musical ou uma moda, mas como um movimento cultural que oferece observações muito pertinentes sobre as lutas sociais e culturais de seu tempo.

Sob o prisma da sociologia, a conversão da expressão artística em um instrumento para exploração mercadológica tem reconfigurado fundamentalmente as abordagens de sua criação e os paradigmas de seu consumo. Esta transformação, conforme discutido por Adorno e Horkheimer na "Dialética do Esclarecimento" (1985), evidencia uma manipulação da consciência coletiva por meio da produção cultural massificada, que visa perpetuar o *status quo* e reforçar a conformidade social. Esse processo induz um fenômeno de encantamento coletivo, caracterizado pela subjugação das massas a um regime de consumo de bens culturais fetichizados. Tal regime promove uma percepção ilusória de conexão com a "realidade" vivida, criando uma miragem que mascara a verdadeira natureza da condição social e existencial dos indivíduos.

Em contraste, a produção artística que emerge de contextos marginais e periféricos, guiada por uma lógica distinta daquela dos centros dominantes de poder e influência, se apresenta como um veículo de crítica e oposição. Esta forma de arte aspira a contestar e subverter as normativas impostas pelo industrialismo, configurando-se como um espaço de resistência e diálogo

crítico. Neste contexto, movimentos socioculturais como o punk emergem como expressões vívidas dessa contraposição, articulando uma crítica profunda às estruturas de poder, à alienação cultural e às desigualdades sociais, de acordo com a análise de Adorno e Horkheimer sobre a potencialidade da arte em questionar e resistir à lógica dominante da indústria cultural, como apresentado na obra citada.

Ao investigar a intersecção entre a sociologia, produção cultural e movimentos de resistência, como o punk, emerge uma complexa rede de relações que ilumina as dinâmicas de poder, identidade e resistência no contexto da modernidade. Este exame permite uma compreensão ampliada dos mecanismos através dos quais a arte pode ser cooptada por interesses mercantis, ao mesmo tempo em que destaca o potencial de práticas artísticas marginais de atuar como forças de contestação e mudança. A análise da contracultura, particularmente a experiência punk na Paraíba, oferece uma janela para examinar como tais movimentos enfrentam e desafiam as formas hegemônicas de produção e consumo cultural. O punk, com sua ênfase na autenticidade, na expressão direta e na crítica às normativas sociais e culturais, representa um caso emblemático de como a arte pode funcionar como um canal para a resistência e o questionamento das estruturas dominantes.

Apesar dessa observação sobre a interação entre arte, mercado e resistência cultural ser cativante, é importante reconhecer, conforme argumentam Adorno e Horkheimer, que a luta contra a cooptação cultural é complexa e variada, e isso ultrapassa os limites do foco principal de nosso trabalho. Nosso estudo busca entender especificamente a experiência e a expressão da contracultura punk na Paraíba, e embora a contextualização do punk dentro dessas dinâmicas mais amplas seja enriquecedora, a atenção detalhada a essas interações globais entre arte e mercado não se enquadra diretamente em nosso escopo. Assim, enquanto reconhecemos o valor dessa discussão para compreender o panorama cultural mais amplo, devemos admitir que tal abordagem não cabe integralmente no nosso trabalho, cuja prioridade é a análise específica da cena punk paraibana e suas particularidades.

Ao discorrer sobre as bandas que se formaram nas décadas de 1980 e 1990 em João Pessoa, o historiador Araújo Júnior em seu livro “RE-NEGO” nos diz que o movimento punk na Paraíba, datando aproximadamente de 1983,

localiza-se primordialmente nos bairros periféricos da capital paraibana. Esse período inicial testemunhou o retorno de jovens entusiastas que haviam estado em centros urbanos como São Paulo, Recife e Rio de Janeiro, onde entraram em contato com a cena punk. Eles trouxeram consigo uma riqueza de materiais culturais – incluindo fanzines, fitas cassete e discos de vinil – de grupos pioneiros no punk, tais como *Ratos de Porão*, *Cólera*, *Ramones* e *Sex Pistols*. Este acervo se tornou a semente para a disseminação do punk rock na região, facilitando um processo pelo qual o punk não apenas se enraizou mas floresceu em João Pessoa. Com a circulação desses materiais, uma verdadeira transformação cultural começou a se manifestar. A cidade viu um aumento exponencial no número de seguidores do punk, cada um atraído não apenas pela música, mas também pelos valores e pela estética que o movimento representava. Consequentemente, não tardou para que as primeiras bandas punk surgissem, marcando oficialmente o nascimento da cena punk local. A partir de 1986, bandas como *Mercenários da Anarquia (M.E.R.D.A)*, *Desordem Armada*, *Flagelo*, *Aberração Sonora*, *TSE* (posteriormente *Agente Laranja*) e *Disunidos* começaram a formar o tecido inicial dessa nova comunidade musical.

Sobre a década de 1990, Araújo Júnior acrescenta que o rock pessoense testemunhou um crescimento ainda maior na diversidade e no número de bandas punk na Paraíba. Grupos como *Turmentego*, *AEP*, *Agente Laranja*, *Lixo*, *Sangrada Família*, *Amarga Consciência*, *Todas as Desgraças do Mundo*, *Inexistência Divina*, *Scória Fúnebre* e *Dezertores* enriqueceram a cena, cada um contribuindo com suas próprias nuances e perspectivas para o movimento. Dessas, a banda *Disunidos* destaca-se por sua longevidade e persistência, mantendo-se ativa e relevante na cena punk da Paraíba até os dias atuais. Este florescimento do punk na Paraíba não foi um fenômeno isolado, mas sim parte de uma onda mais ampla de expressão cultural e musical que varreu o Brasil durante as décadas de 1980 e 1990. A criação e a difusão dessas bandas não apenas ofereceram uma plataforma para a voz da juventude descontente e rebelde, mas também estabeleceram um espaço vital para o diálogo crítico e a contestação social. O movimento punk, com sua ênfase no “faça você mesmo” e na crítica social, proporcionou um meio para questionar normas e valores retrógrados e expressar descontentamento com

as estruturas de poder existentes. Através da música, letras e performances, as bandas punk de João Pessoa abordaram temas que iam desde a crítica à violência policial e ao racismo até a oposição ao autoritarismo e às injustiças sociais, refletindo assim as preocupações locais e globais. Além disso, a cena punk contribuiu para uma rede de solidariedade e apoio mútuo entre os jovens, incentivando a formação de coletivos e a organização de eventos que fortaleceram a comunidade. O surgimento e a evolução do movimento punk na Paraíba são um testemunho da capacidade da música de agir como um catalisador para a mudança social e cultural.

De acordo com Durier em seu trabalho de conclusão de curso intitulado “Hardcore punk: negação política e (contra) cultural no “som do atrito” em João Pessoa” (2016, pp. 43-51), é necessário fazer uma distinção entre o que é “música punk” e o que é “ser punk”, ou seja, para distinguir a música claramente das suas implicações políticas, sociais e culturais, características fundamentais do movimento de contracultura punk. Essa distinção, relevante tanto internamente entre os integrantes do movimento quanto entre os seus simpatizantes, revela a complexidade e a multidimensionalidade do punk.

A distinção entre “música punk” e “ser punk” é essencial para compreender a essência e o alcance do movimento punk. Essa diferenciação esclarece que, enquanto a música serve como um veículo de expressão, “ser punk” engloba um espectro mais amplo de atitudes políticas, sociais e culturais que definem o movimento de contracultura. Tal distinção é fundamental, tanto para os membros ativos do movimento quanto para seus simpatizantes, pois sublinha a complexidade e a multidimensionalidade do punk, destacando-o não apenas como um gênero musical, mas como uma postura crítica perante a sociedade. Reconhecer essa separação ajuda a apreciar a profundidade do punk como uma forma de expressão que transcende a música, abarcando um compromisso com a contestação e a transformação social.

As incursões iniciais nesse território musical e cultural na Paraíba foram mediadas por um programa de rádio semanal, veiculado pela rádio universitária da Universidade Paraíba, o *Jardim Elétrico*⁴⁵, criado em 1985 por Olga Costa e

⁴⁵ Após um período fora do ar, o *Jardim Elétrico* foi reativado e é transmitido às terças-feiras à noite pela Rádio Tabajara, emissora oficial do Governo da Paraíba. Olga Costa, que sempre atuou como locutora na emissora, continua à frente do programa e sua grade musical de rock.

Everaldo Pontes, que se destacava por difundir obras de bandas punk, *hardcore*, *death metal*, marcando o início da penetração e do reconhecimento do punk na região. No ano de 1986, o impacto gerado por um espetáculo no teatro Lima Penante, promovido pelos membros da banda *Restos Mortais*, catalisou os primeiros encontros significativos entre os punks de João Pessoa e Natal (Rio Grande do Norte). Este evento contou com a apresentação da banda *Devastação*, de Natal, configurando-se como um momento chave para o estabelecimento de conexões entre os punks dessas localidades. Um subsequente encontro realizado na cidade do Recife, durante o festival “Encontro Antinuclear”, intensificou o intercâmbio e fortaleceu os laços entre os punks, inicialmente de João Pessoa, Campina Grande e Natal. Prosseguindo, em 1987, um conjunto de jovens estabeleceu aquela que seria reconhecida como a primeira banda punk de João Pessoa e, possivelmente, da Paraíba, denominada *Disunidos*, composta por integrantes com alcunhas e papéis definidos, evidenciando o caráter coletivo e a identidade única do grupo.

Ainda segundo Durier, após a formação da *Disunidos*, iniciou-se uma fase de reconhecimento e exploração das facetas organizacionais e ideológicas do punk, transcendendo os limites da expressão musical e abrangendo a organização do movimento em uma estrutura federativa. Esse esforço visava unificar punks e anarquistas do Norte e Nordeste do Brasil, marcando uma fase de consolidação ideológica e expansão do movimento. Nesse período, a cena punk de João Pessoa vivenciou uma intensificação de suas atividades, caracterizada pela produção de zines, organização de eventos e manifestações, além da formação de coletivos e grupos não hierárquicos, como o CAJP – Coletivo Anarquista de João Pessoa e o GAL – Grupo de Ação Libertária, refletindo a maturação ideológica e a aproximação com a ideologia anarquista. Este momento histórico não apenas demarcou a emergência de uma consciência coletiva mais aprofundada sobre os princípios punk, mas também estabeleceu as bases para uma vinculação definitiva com o anarquismo nos anos 1990.

Seguindo com Durier, os primórdios de engajamento de natureza mais enfaticamente política entre os jovens de João Pessoa, que viriam a ser catalisados pelo punk (considerando que, naquele momento inicial, não se identificavam punks em João Pessoa com uma postura politizada similar à dos

membros do Movimento AnarcoPunk), se materializaram, conforme mencionado previamente, pouco antes do ano de 1992. De acordo com Durier, esta afirmação é corroborada pelo testemunho de um dos pioneiros do anarcopunk em João Pessoa, Washington (da banda *Disunidos*) que situa a fundação do Movimento Anarco Punk – MAP por volta de 1991. Antecedendo a formação do MAP em 1991 e a subsequente ocupação do Teatro Cilaio Ribeiro em setembro de 1992, já se observavam atos de protesto e manifestações nas ruas em defesa de pautas como o voto nulo, oposição à pena de morte, críticas ao 7 de setembro e ao consumismo natalino. A vitalidade e o impulso para tais atos emanavam do punk, onde se encontrava também uma veia de insatisfação política e cultural, ainda que em um estágio inicial menos articulado do que propriamente consciente. De acordo com essa visão, prevalecia entre esses jovens um forte desejo de reação e mobilização.

A formação do MAP em 1991 e a ocupação do Teatro Cilaio Ribeiro em setembro de 1992 se inserem em um contexto ampliado de mobilização política e social na Paraíba, que foi significativamente influenciado pelo cenário nacional de protestos culminando no impeachment de Fernando Collor em 1992. Esta fase de ativismo intenso, conforme documentado por Livia Maria Coelho em sua dissertação “‘Caras pintadas’: a juventude estudantil em 1992 e suas imagens em movimento” (2021), evidencia a participação ativa da juventude, incluindo comunidades punk, em movimentos de contestação contra estruturas de poder estabelecidas. A luta contra temas como a pena de morte, o consumismo exacerbado e a crítica a celebrações nacionais e comerciais já prenunciava uma disposição para o questionamento crítico, que encontrou um ponto de ebulição nas manifestações contra Collor. O ano de 1992, portanto, não se destacou apenas pela afirmação de movimentos locais como o MAP, mas também pela inserção da Paraíba em um movimento de protesto de escala nacional, marcado pela presença de cerca de 20.000 manifestantes em João Pessoa, conforme relatado pela Folha de São Paulo e citado por Coelho. Esse momento de mobilização coletiva ilustra a interação entre dinâmicas locais e nacionais, onde protestos regionais se entrelaçam com ações de maior envergadura, refletindo uma resposta adaptativa e expansiva dos grupos de resistência a mudanças nos panoramas político e social. A convergência desses eventos reforça a compreensão das manifestações de rua como

espaços de articulação diversificada, engajando-se simultaneamente em desafios locais e nacionais e sublinhando o papel crucial das práticas políticas, sociais e culturais na luta por transformações sociais.

Ao analisar a entrevista que nos foi fornecida por “Maura” em 2023 e os comentários de Durier sobre o engajamento político inicial na cena punk de João Pessoa, destaca-se a narrativa de Maura, que enfatiza o punk como um movimento de resistência, contestação e uma recusa em conformar-se às normas sistêmicas. Ela diz que o punk é:

“Uma forma de dizer não, uma maneira de recusar o que tentam me impor à força, uma forma de contestação, uma maneira de expressar ao sistema: “Hmm, não gosto de você, mas estou aqui e vou te atingir sempre que puder, seja com um soco no estômago ou um chute na canela. (...) O que acho interessante é que até hoje o sistema conseguiu absorver muitas coisas que eram contestatórias, mas o punk, apesar de algumas ramificações terem sido absorvidas pelo sistema, na sua essência, acredito que o punk não tenha sido absorvido. De vez em quando, surge alguém para dar um tapa, e acho isso sensacional”.

A experiência de Maura demonstra uma preocupação com as questões sociais e políticas, ilustrando o papel vital da música e da cultura punk na formação de sua identidade e na promoção de uma postura crítica e não conformista. Através de bandas influentes, espaços culturais significativos e uma carreira dedicada ao jornalismo e à comunicação, Maura encarna a essência do punk como uma força contínua de crítica e resistência, reiterando a visão de que, já nos anos anteriores a 1992, existia um forte desejo de mobilização e expressão política dentro da cena punk paraibana. Ela relata sua forma de se expressar politicamente:

“Eu nunca fui levantar bandeira, vestir camisa ou fazer panfleto. Nunca fui militante. É um tipo de militância também. Em qualquer buraco onde eu pudesse me colocar contra o sistema, mas não diretamente dentro do texto, eu fiz isso no jornal alternativo que eu produzia durante uma década. Quanto à literatura eu li todos os livros comunistas do meu pai, porque ele dizia que tinha que conhecer o inimigo (risos). Depois tive acesso a outras coisas anarquistas, gosto muito de Noam Chomsky”.

O caminho de Maura no cenário punk de João Pessoa evidencia não apenas uma carreira no jornalismo cultural, mas também um compromisso com as dinâmicas de apoio político e social que caracterizam esse movimento. Sua participação ativa na cena *underground*, apoiada por uma perspectiva aguçada e uma dedicação ao fomento de espaços culturais significativos, ilustra uma continuidade do espírito de contestação e resistência que definem o punk. Esse comprometimento reflete uma abordagem consciente e crítica às realidades sociopolíticas, mantendo-se aliada aos ideais punk de desafio às normativas e à promoção de uma consciência coletiva voltada para a mudança. Através de seu trabalho, Maura volta a afirmar o valor do punk não apenas como uma manifestação artística, mas como um meio vital de expressão política e social, ressaltando a importância de permanecer questionador e resistente diante das adversidades. Sua história revela a persistência de uma ética que se recusa a aceitar passivamente as estruturas de poder dominantes, optando por uma postura de oposição ativa que transcende o tempo. À luz dessas reflexões, a resposta de Maura ao ser questionada sobre sua relação atual com o punk, no entanto, Maura traz um tom lamentoso sobre a contemporaneidade e não enxerga muitas perspectivas no presente e no futuro. Ela diz:

“Eu acho que minha relação com o punk hoje, se eu for olhar de verdade, não mudou muito, não. Pelo menos não estou falando nem do punk em si, que teve várias ramificações, mas da forma como eu gostava do punk continua do mesmo jeito. Como vejo o punk como um instrumento de contestação, de protesto, “não aceito isso, não quero isso”... Continua para mim uma forma de dizer não a muita merda que existe. A gente evoluiu só tecnologicamente, mas como seres humanos, não. Aqui no Brasil, então, não precisa nem comentar. Mas é isso, não me sinto feliz em constatar essa breve olhada para um passado nem tão distante e ver que as coisas não mudaram. E se olhar para o *underground* daqui de João Pessoa, menos ainda”.

As reflexões de Maura sobre sua trajetória e visão em relação ao punk na Paraíba oferecem uma perspectiva singular sobre o papel dessa subcultura como meio de expressão política e social. Embora ela nunca tenha se identificado diretamente como punk, sua atuação como jornalista cultural proporcionou uma plataforma única para o engajamento político, mediante a

edição de um jornal alternativo. Esse meio permitiu a Maura expressar suas convicções políticas, alinhadas a uma visão crítica da sociedade, sem necessariamente adotar as formas convencionais de militância. Sua apreciação por autores anarquistas e sua capacidade de utilizar o jornalismo como uma ferramenta de resistência sublinham uma abordagem mais intelectual e reflexiva ao ativismo, distanciando-se das manifestações mais diretas comuns na cultura punk. Contudo, sua expressão de desalento quanto ao presente e ao futuro, especialmente no contexto do *underground* pessoense, sugere uma percepção de estagnação cultural e política que transcende o âmbito punk. Essa visão, embora marcada por uma certa melancolia, reforça a importância contínua da crítica e da resistência como elementos fundamentais para o questionamento das estruturas de poder e para a busca de uma sociedade mais justa e equitativa.

A emergência do punk é um campo fértil para a insatisfação política e cultural, caracterizada por uma disposição inicial mais instintiva do que estruturada para contestação. Esse contexto revela um ímpeto entre os jovens por uma resposta ativa, desencadeando uma série de mobilizações e expressões culturais que refletiam um anseio por mudança. Essa atmosfera preparou o terreno para a realização de eventos significativos dentro da cena punk e anarcopunk, destacando-se pela sua capacidade de unir indivíduos e bandas em torno de ideais comuns.

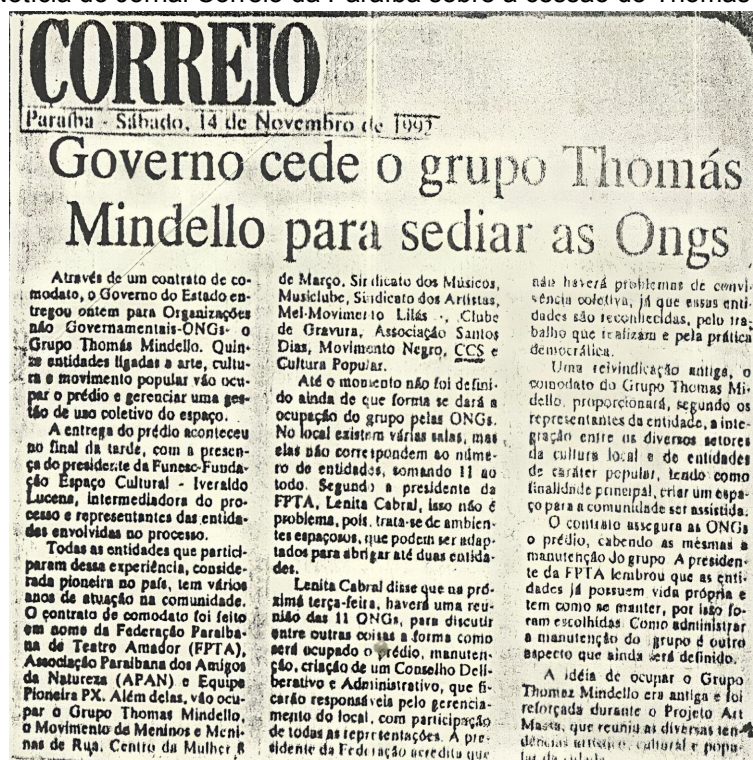
Retomando as análises de Durier, neste contexto de fervor em relação ao punk, a banda *Disunidos* promoveu três edições dos eventos “União de Forças” e “Buraco Suburbano” entre os anos de 1988 e 1990, que congregavam bandas e indivíduos punk e anarcopunk de diversas regiões do Brasil, notadamente do Nordeste, incluindo Recife, Natal, Fortaleza, Aracaju e Campina Grande. Alguns desses jovens, buscando transpor o prazer e o significado da existência puramente punk, bem como a estética e a musicalidade do movimento, começaram a vislumbrar na política uma via para a organização de um movimento social e contracultural capaz de abrir novos espaços de convivência e novas formas de intervenção cotidiana (por meio da disseminação de ideias e práticas relacionadas ao punk e ao anarquismo).

Em decorrência disso, um contingente de anarcopunks optou por se desvincular das assembleias do núcleo do Pró-COB, em discordância com

suas práticas e diretrizes estritamente sindicais. Posteriormente, esse grupo viria a fundar o MAP, que, a convite de outras entidades (especialmente a Federação Paraibana de Teatro Amador), ocupou, em setembro de 1992, o prédio público abandonado do Grupo Escolar Thomás de Aquino Mindello, localizado na confluência da avenida General Osório com a Guedes Pereira, no centro de João Pessoa. Em 1993, esse coletivo estabeleceu o CCS (Centro de Cultura Social).

Neste interlúdio, é pertinente dedicar um momento para discorrer sobre a ocupação Teatro Cilaio Ribeiro em setembro de 1992 e a subsequente criação do Centro de Cultura Social (CCS), do Coletivo de Arte e Luta (CAL) e do CAP (Coletivo AnarcoPunk). Um grupo de jovens com posturas políticas radicais, explicitamente identificados como anarquistas e anarcopunks, engajados em um embate com o *establishment*, liderou e participou da ocupação do edifício do Grupo Escolar Thomás de Aquino Mindello junto a outras entidades/ONGs. Em seguida, desenvolveram uma ampla gama de atividades de caráter político, social e contracultural, que abrangiam reuniões, palestras, eventos, a organização de uma biblioteca, a produção de informativos e panfletos, a formação de grupos de afinidade e estudo teórico, e debates acerca do anarquismo, feminismo, contracultura e punk. Além disso, promoveram exposições, concertos-protesto, teatro de rua e manifestações contra datas e eventos estabelecidos, como o 7 de Setembro, e em datas significativas como o 8 de Março; a produção de zines, a formação de bandas, cooperativas de bandas e pequenas distribuidoras, além da participação em atividades de outras entidades e organizações, incluindo debates e palestras. O CCS tinha como objetivo congregar os grupos anarquistas e anarcopunks ativos na cidade, configurando-se como um epicentro de resistência cultural e social.

FIGURA 13 - Notícia do Jornal Correio da Paraíba sobre a cessão do Thomás Mindello a Ongs



Fonte: Arquivo pessoal de Jael Bandeira.

Aqui, devemos falar um pouco sobre o Teatro Cilaio Ribeiro⁴⁶. Antes Grupo Escolar Thomás Mindello, o antigo auditório da escola foi adaptado para se tornar teatro. O Teatro Cilaio Ribeiro, estrategicamente localizado na Avenida General Osório em João Pessoa, Paraíba, com sua presença marcante tanto na Praça Aristides Lobo quanto na Avenida Guedes Pereira, constitui um marco significativo na história cultural e social de vários movimentos, incluindo o punk, o anarcopunk, o Movimento Negro da Paraíba (MNPB) e o Movimento Espírito Lilás (MEL), um dos pioneiros coletivos de defesa dos direitos LGBT no estado. A importância deste espaço ultrapassa a mera função de localização geográfica, transformando-se num centro nevrálgico de ativismo, cultura e resistência⁴⁷.

⁴⁶ O teatro homenageia Cynthio Cilaio Ribeiro, nascido em João Pessoa em 1902 e falecido em 1980. Nascido em família de artistas, Cilaio dedicou-se à ventriloquia, atuando em creches, asilos e orfanatos, conhecido por "Vovô Cilaio". Além de diretor artístico em grupos de teatro amador, também participou de peças como "O Coração Não Envelhece" e atuou em filmes como "Menino de Engenho". Tve uma carreira na rádio, trabalhando como locutor, diretor e participando de programas ao vivo na Rádio Clube da Parahyba e na Rádio Tabajara. Fonte: TEATROS em João Pessoa. 2012. Disponível em: <http://tinyurl.com/cilaioribeiro>. Acesso em: 26 fev. 2024.

⁴⁷ Fonte: MEMÓRIA JOÃO PESSOA: Informatizando a História do Nosso Patrimônio. Informatizando a História do Nosso Patrimônio. s.d. Grupo Escolar Thomás Mindello. Disponível em: <http://tinyurl.com/memoriaindello>. Acesso em: 26 fev. 2024.

Para a comunidade punk e anarcopunk, o Teatro Cilaio Ribeiro foi muito mais do que um local para apresentações e concertos. Ele se estabeleceu como um espaço vital para reuniões, intercâmbio de conhecimentos e fomento do pensamento crítico. Ao hospedar o Centro de Cultura Social, o teatro se afirmou como um pilar para esses movimentos, facilitando o diálogo entre a expressão cultural e os princípios anarquistas, reforçando assim a identidade coletiva e a coesão dentro do movimento. Além de seu papel fundamental para os movimentos punk e anarcopunk, o Teatro Cilaio Ribeiro destacou-se como um espaço inclusivo e de apoio para outras lutas sociais, particularmente o MNPB e o MEL. A partilha deste espaço por grupos com demandas distintas, mas complementares, simboliza uma união de esforços contra diversas formas de opressão, evidenciando um compromisso compartilhado com a justiça social, a igualdade e a luta contra a discriminação.

A presença do MNPB no teatro sublinha sua relevância como um centro de mobilização e celebração da cultura afro-brasileira, além de ser um ponto de articulação para iniciativas de combate ao racismo. Paralelamente, o MEL encontrou no Teatro Cilaio Ribeiro um espaço seguro para a articulação e defesa dos direitos LGBT, num período em que a visibilidade e o reconhecimento dessas questões enfrentavam barreiras muito maiores do que as que enfrentamos hoje em 2024. Podemos chegar à conclusão de que a colaboração cultural e fraterna entre punks, anarcopunks, ativistas do movimento negro e do coletivo LGBT no Teatro Cilaio Ribeiro representa uma manifestação de solidariedade e apoio mútuo entre grupos que, apesar de suas particularidades, enfrentam desafios comuns em uma sociedade que, muitas vezes, marginaliza e silencia vozes dissonantes. Através dessa união, esses movimentos não só contestaram as narrativas hegemônicas, mas também contribuíram ativamente para a construção de uma cultura de resistência e de afirmação de direitos.

O Teatro Cilaio Ribeiro (hoje CEARTE - Centro Estadual de Arte da Paraíba) se posiciona na História da Paraíba como um símbolo de luta cultural e política na Paraíba, demonstrando a importância crucial de espaços físicos no estímulo ao diálogo entre diferentes culturas e na promoção de transformações sociais. A análise de sua trajetória oferece uma boa visão sobre as dinâmicas de união e ação coletiva entre comunidades

marginalizadas, revelando a potência da solidariedade e da colaboração na busca por uma sociedade mais justa e inclusiva.

FIGURA 14 - Notícia do Jornal Correio da Paraíba sobre festival de LGBTs e punks



Fonte: Jornal Correio da Paraíba, 04 de fevereiro de 2000

Voltando à história do punk em João Pessoa, o sociólogo Yuriallis Bastos em seu trabalho de conclusão de curso sob o título "Partidários do

anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarcopunk” (2005, pp. 339-350) traz um contexto diferente sobre o nascimento do punk/anarquismo na Paraíba. Relatos de participantes mais antigos apontam para meados de 1984 como o momento inicial de introdução dessa cultura na cidade. Tal influência chegou através de um jovem viajante a São Paulo, conhecido pelo pseudônimo “Papel”, que, atuando como baterista na banda local *Restos Mortais*, desempenhou um papel muito importante na disseminação do punk rock e do *hardcore* na região. Esta banda, inicialmente imersa nos ritmos do punk e do *hardcore*, gradativamente integrou elementos do *heavy metal* à sua sonoridade, consolidando-se mais firmemente neste último gênero com o tempo. Confirma-se que a chegada dessas novas ondas sonoras e culturais propiciou a jovens entusiastas do rock na época um primeiro contato com a música e a cultura punk, incentivando-os a adotar e vivenciar essa cultura emergente. Tal adoção cultural marcou o início das primeiras formações de bandas punk na cidade a partir de 1985, inspiradas por bandas como os Titãs, que na época eram reconhecidos por suas letras carregadas de contestação.

Ainda segundo Bastos, no período compreendido entre 1984-1985 e 1990, as atividades relacionadas ao punk em João Pessoa caracterizavam-se predominantemente por sua dimensão musical e cultural, sem que houvesse, ainda, um engajamento político-social significativo. Bandas como *Disunidos* em João Pessoa e *C.U.S.P.E.* em Campina Grande lideravam um movimento que girava em torno da organização de shows e encontros, onde se fomentava o diálogo, a divulgação e a troca de materiais relacionados ao punk. Este cenário de engajamento inicial, predominantemente cultural e musical, abria espaço para uma diversidade de interpretações sobre o surgimento do movimento punk, especialmente no caso específico de João Pessoa.

Duas perspectivas principais surgem: a primeira vê o movimento como surgido desde sua expressão inicialmente cultural, uma visão que o autor compartilha e que foi reforçada por conversas que ele teve com participantes do movimento; a segunda, defendida por alguns, posiciona o início do movimento no momento em que, no final de 1990 e início de 1991, bandas e indivíduos punks familiarizados com o anarquismo uniram-se para estabelecer e organizar o MAP, adotando uma postura de atuação mais politizada e

socialmente combativa. Os punks de João Pessoa foram introduzidos ao anarquismo por um grupo de jovens anarquistas estudantes de jornalismo na UFPB, que mais tarde se associaram ao sindicato dos jornalistas e fundaram o Núcleo Pró-COB da cidade. O diálogo entre punks e anarquistas intensificou-se a partir de 1986, marcado por encontros e a participação em eventos e shows, facilitando a troca de ideias e conhecimentos sobre o anarquismo.

Bastos também diz que a fundação do Coletivo Anarquista de João Pessoa em 1987, por anarquistas e punks já alinhados com o anarquismo, marca um ponto de inflexão na interação entre esses grupos. Durante sua existência, até o início da década de 1990, o CAJP foi palco de intensa atividade, incluindo estudos sobre anarquismo, manifestações de rua contra o militarismo e outras causas, além de contribuições anarquistas em veículos de imprensa locais. A dissolução do CAJP e do Núcleo Pró-COB reflete uma série de fatores, incluindo desafios na revitalização da COB a nível nacional, mudanças nas vidas pessoais dos anarquistas e divergências entre os métodos de militância anarquista e as práticas contraculturais e de ação direta dos anarcopunks. Bastos explica ambas as dissoluções:

“A dissolução do Coletivo Anarquista de João Pessoa se deu por volta de fins de 1989 e início de 1990. Essa dissolução pode ser compreendida se considerarmos alguns motivos que contribuíram para que ela se desse. Em ordem aleatória, podemos dizer que um dos motivos que contribuíram para a dissolução do C.A.J.P. foi o próprio fracasso da tentativa de revitalização da C.O.B. em todo o Brasil, que acabou por furtar dos anarquistas do Núcleo Pró-C.O.B. o seu principal ambiente de militância que era a esfera sindical. E aliado a isso, o advento do ritmo de vida regulado por responsabilidades profissionais e familiares no qual os anarquistas, que já eram adultos e tinham constituído famílias, se viram mergulhados mais ou menos neste mesmo período”. (Bastos, 2005, p. 345)

Tal desdobramento evidencia as complexidades e os desafios enfrentados na construção de um movimento unificado que entrelaçasse as vertentes punk e anarquista na cidade de João Pessoa, destacando a rica tapeçaria de influências culturais, musicais e políticas que caracterizaram essa fase de gestação do movimento punk local.

É possível, nesse momento, abrir uma diferenciação entre anarquistas e anarcopunks dentro do movimento em João Pessoa. Enquanto os primeiros anarquistas dedicavam-se predominantemente à organização de conferências e à difusão de artigos na mídia, os segundos concentravam seus esforços nas ações diretas, como manifestações públicas. Contudo, de acordo com nossas observações, embora valorizassem a publicação de artigos anarquistas nos jornais como um meio eficaz de comunicação, os anarcopunks não se satisfaziam exclusivamente com essa forma de atuação, buscando complementá-la com outras iniciativas.

Dando continuidade à sua análise, Bastos ainda coloca que foi observado um crescente afastamento entre punks e anarquistas à medida que se notou uma omissão, nas publicações jornalísticas, da participação dos anarcopunks em atividades conjuntas ou eventos organizados, uma vez que alguns membros do Núcleo Pró-COB evitavam mencionar a presença dos anarcopunks para não reforçar estereótipos negativos associados ao anarquismo e ao punk, já percebidos socialmente como sinônimos de desordem. Após a dissolução do CAJP, quase todos os anarquistas do Núcleo Pró-COB, à exceção de um que mais tarde colaboraria com os anarcopunks na criação do Centro de Cultura Social de João Pessoa, retiraram-se da militância anarquista para focar em compromissos familiares e profissionais. Por outro lado, os anarco-punks, movidos por uma forte identificação com a causa, estabeleceram em 1991 o MAP (Movimento AnarcoPunk) de João Pessoa.

Estabelecido no teatro Cilaio Ribeiro, segundo Bastos, o MAP pessoense foi inspirado após seus integrantes assistirem a uma entrevista de representantes do MAP de São Paulo no programa “Matéria Prima”⁴⁸, motivando-os a estabelecer contato e, conseqüentemente, a fundar uma representação do movimento em sua cidade. Essa decisão levou à unificação de vários pequenos grupos de militância sob a bandeira do MAP de João Pessoa, demonstrando uma clara intenção de fortalecer o movimento

⁴⁸ O programa Matéria Prima, apresentado por Serginho Groisman, surgiu em 1990, destacando-se pela interação com uma plateia jovem e diversidade musical. Surgiu como precursor do Altas Horas, mantendo o mesmo formato ao longo dos anos. Fonte: SANTANA, A. Há 27 anos estreava Matéria Prima, o “avô” do Altas Horas. 2017. Observatório da TV. Disponível em: <http://tinyurl.com/primateria>. Acesso em: 26 fev. 2024.

anarcopunk local. O MAP, conforme dito anteriormente por Durier, estabeleceu sede no Teatro Cilaio Ribeiro.

Sobre a cultura anarcopunk, Bastos afirma que neste seio, todas as produções, seja em termos de recursos de engajamento ou das iniciativas que são levadas a cabo, estão saturadas de considerações sociais, refletindo sempre dimensões político-culturais e, em certa medida, aspectos comunitários (2008, pp. 62-63). Estes últimos surgem do empenho coletivo, tanto mental quanto físico, dos integrantes dos coletivos anarcopunks, frequentemente com o apoio de simpatizantes ou parceiros. Tal dinâmica sublinha a intrínseca interconexão entre as dimensões comunitária, cultural, política e social inerentes às práticas realizadas por estes sujeitos. É possível observar, também, uma profunda interligação entre os domínios cultural e político, bem como entre os aspectos comunitário e social, elementos que se mostram inseparáveis no entendimento dessa cultura específica. Embora em determinados momentos tais práticas possam parecer, para observadores menos atentos, limitadas a expressões culturais ou comunitárias – como a promoção de uma convivência baseada em princípios de sociabilidade libertária (caracterizada por relações humanas pautadas na igualdade e numa atmosfera de tolerância), a busca por entretenimento, o fortalecimento da identidade anarco-punk e a coesão interna –, elas visam, no fundo, estabelecer uma postura crítica com finalidades político-sociais.

Mas Bastos pontua que, por outro lado, as iniciativas que se desenrolam em contextos aparentemente focados em objetivos estritamente político-sociais, como a difusão dos ideais, culturas e filosofias punk e anarquista, bem como a expressão de descontentamentos, revoltas e críticas sociais em esferas mais amplas e públicas do que estritamente comunitárias, revelam características culturais e comunitárias (p. 62). Estas últimas refletem o desejo do grupo de contrapor-se, tanto cultural quanto comportamentalmente, às normas culturais que percebem como conservadoras, durante a realização de suas atividades. Esta interação dinâmica entre as dimensões culturais, comunitárias, políticas e sociais demonstra a complexidade e a riqueza da cultura anarcopunk, evidenciando seu compromisso com a transformação social através de uma prática que é simultaneamente pessoal, coletiva e profundamente enraizada em valores compartilhados.

A análise apresentada pelo sociólogo Yuriallis Bastos acerca do movimento anarcopunk em João Pessoa constitui um marco importante para o entendimento dessa corrente na região. Suas reflexões sobre as origens e a evolução do anarcopunk abrem um campo fértil para discussões, principalmente ao destacar duas correntes – o punk e o anarquismo – de pensamento (e de se viver) sobre o desenvolvimento do movimento: uma que se inclina para suas raízes culturais e musicais e outra que aponta para uma fase posterior, mais definida pelo engajamento político e social. Essa dualidade interpretativa proposta por Bastos é importante para a compreensão da complexidade do punk; entretanto, suscita a necessidade de uma avaliação crítica sobre o impacto dessa bifurcação narrativa na compreensão global do movimento.

Ao privilegiar uma sequência narrativa que transita do cultural ao político, o trabalho de Bastos pode, inadvertidamente, sugerir uma linearidade ou evolução que talvez não capture plenamente a simultaneidade e a interdependência entre essas dimensões dentro do movimento punk. Essa abordagem suscita questionamentos sobre se tal sequencialidade impõe limites à nossa compreensão das dinâmicas internas do movimento e de como ele responde a e molda o seu contexto sociopolítico e cultural. Em outras palavras, essa estrutura narrativa escolhida por Bastos corre o risco de simplificar a complexa teia de influências e interações que caracterizam o punk e o anarquismo, potencialmente obscurecendo as formas como essas dimensões coexistem e se influenciam mutuamente desde o início.

Além disso, ao explorar o desenvolvimento do anarcopunk em João Pessoa, é fundamental considerar a possibilidade de outras vias de influência e manifestação que não se enquadrem estritamente nos moldes delineados. A adoção de uma ou outra perspectiva por Bastos não apenas direciona a narrativa, mas também pode limitar a percepção de variantes internas ao movimento, que podem oferecer reflexões adicionais sobre sua natureza plural. Portanto, uma abordagem que se aprofunde na intersecção e na sobreposição entre o cultural e o político, sem presumir uma hierarquia ou sequencialidade estrita entre eles, poderia proporcionar uma visão mais matizada do punk e do anarquismo.

A contribuição de Bastos para o estudo do punk e do anarquismo é, sem dúvida, imprescindível para os estudos sobre o punk paraibano, trazendo à luz aspectos importantes desses movimentos na região. No entanto, uma análise que abrace a complexidade e a riqueza de experiências dentro do punk, reconhecendo a coexistência e a interação entre suas dimensões culturais, musicais e políticas desde o início, pode oferecer uma compreensão mais completa e menos romântica desses fenômenos. Ao adotar uma postura que questiona e explora essas narrativas, não apenas respeitamos a profundidade do trabalho de Bastos, mas também incentivamos um diálogo acadêmico mais abrangente e crítico sobre a história e o impacto do punk e do anarquismo.

A entrevista com um dos informantes dessa dissertação, aqui chamado de “Joaquim”, ocorrida em 2023, aliada à análise de Bastos sobre a cultura anarcopunk, revela a complexidade do movimento punk na Paraíba, evidenciando sua natureza intrinsecamente política e comunitária. Joaquim, como figura importante do anarcopunk, exemplifica a fusão entre punk e anarquismo, destacando a música e a militância como formas de expressão e contestação. Seu caminho ilustra a contínua relevância do punk como meio de resistência, diálogo social e político. Esta narrativa ressalta a capacidade do movimento de inspirar mudanças, mantendo vivos os ideais de liberdade e justiça social, coerente com a visão de Bastos sobre as práticas anarcopunks saturadas de dimensões político-culturais e comunitárias, que visam estabelecer uma postura crítica e engajada. A visão de Joaquim sobre o punk é abrangente: ele evita simplificações ao descrever o punk como uma resposta intrincada à sociedade industrial e às suas estruturas de poder, identificando uma conexão profunda com as tradições das sociedades indígenas. Essa comparação sublinha uma aspiração ao retorno a um estado de existência percebido como mais genuíno, contraposto aos valores predominantes da sociedade moderna:

“Eu não tenho uma visão nem simplista, nem esquemática, nem programática do punk. Quando conheci o punk, foi através das bandas e grupos daqui da Paraíba, com a questão do visual e da sonoridade. Com o tempo, fui entendendo que o punk é uma forma de resistência dentro da sociedade industrial, onde pessoas que nasceram ali procuram escapar dela – da sociedade

industrial, estatista, da sociedade idólatra. E para mim, isso foi ficando cada vez mais evidente. Para mim, essa ligação com as sociedades indígenas foi ficando cada vez mais evidente: com uma maneira de se vestir... selvagens indomáveis! Eu reivindico esse parentesco com essa ancestralidade. O punk seria algo que surgiu nessa sociedade (cristã, capitalista, estatista), mas, em determinado momento de sua história, procuraram se afastar dessa cadência idólatra, sobretudo, de exploração, de dominação, e colocando, sobretudo, processos coletivos em andamento, entendendo que nós existimos. Então, todo aquele *nonprofits*, anti-música, é aquela forma de ser selvagem, indígena – como queira – está em outra vibração; não está buscando ser *pop star*, nada nessa linha”.

A experiência de Joaquim no anarcopunk paraibano ilustra não só a persistência do punk como uma força cultural e política vibrante, mas também destaca a importância de uma abordagem intelectual e prática na luta contra as injustiças sociais. Sua história sublinha o potencial do punk e do anarquismo para questionar, resistir e cultivar uma visão de mundo mais equitativa, mantendo sua relevância e energia nas dinâmicas culturais e políticas da contemporaneidade. A trajetória de Joaquim no cenário anarcopunk da Paraíba revela uma fusão única entre a teoria e a prática na articulação de uma crítica contundente às estruturas sociais. Sua experiência ressalta como o punk e o anarquismo se entrelaçam para formar um questionamento profundo das desigualdades e promover a construção de uma sociedade mais justa. Através de sua participação ativa, seja em bandas, na produção de zines ou em grupos de estudo anarquistas, Joaquim exemplifica a aplicação prática desses ideais, mostrando o compromisso contínuo com a mudança social. Esta abordagem, que combina reflexão intelectual com ação direta, destaca a capacidade do movimento de transcender o simples protesto, engajando-se em um esforço coletivo para desafiar e remodelar a ordem estabelecida. A esse respeito, Joaquim afirma:

“O punk no início da década de 1990 era um grupo de pessoas que tinha uma curiosidade grande. A gente tinha grupos de estudos anarquistas com reuniões semanais... Eu acho que o punk é anarquista, mas nem todo anarquista precisa ser punk. Mas em alguma medida ele queria um 'tempero' punk. O punk é uma negação. 'Punk cristão': isso é uma doidice! Isso não existe! O

punk é corrosão, é a diluição das coisas engessadas, ossificadas, nessa direção de uma diluição para algo em processo. Então, pra mim, punk e anarquismo estão juntos. Aí o punk tem essa pegada que trabalha com sonoridade, com bandas, com zines, com alguma coisa coletiva”.

A experiência de Joaquim com o anarcopunk na Paraíba começa com uma revelação pessoal durante seu tempo no quartel, marcando o início de uma jornada de descoberta e engajamento político. Este momento de confronto com a autoridade militar não apenas o introduz à literatura anarquista, mas também o conduz ao movimento punk de Campina Grande, onde ele se envolve ativamente na organização de eventos, manifestações e grupos de estudo. A transição de Joaquim do quartel para a cena punk e anarquista reflete um desejo profundo de explorar ideais de liberdade, autogestão e resistência à opressão, elementos que se tornariam centrais em sua vida:

“Eu estava no quartel lá no Rio e tive uma discussão com um sargento que passou a “fita” dele. Eu disse pra ele: “sargento, o senhor só manda em mim se eu deixar!”. Aí tinha um colega de lado, um sergipano e disse: “Joaquim, isso que tu tá dizendo aí é anarquismo!”, eu disse: “o que é isso?”, ele respondeu: “é uns cara aí que escreveu uns livros! Bakunin, Malatesta...”. Então eu quis ler essas coisas assim que saí do quartel. Assim que eu li, eu disse: “PORRA, É ISSO AQUI! É ISSO AQUI!”. Quando eu volto e conheço o punk aqui em Campina Grande e a gente se organiza pra fazer encontro, GIG, manifesto, manifestação de rua, Natal protesto, protesto antinuclear... A gente fazia grupo de estudo também. A gente se encontrava nos coretos do centro da cidade, depois de 1991 a gente se encontrava aqui em casa... Tinham dois grupos aqui em Campina Grande, cada grupo com cerca de 20 pessoas, O meu era do MAP (Movimento AnarcoPunk) e o outro, que não era anarcopunk, era o Carcará Core. A gente, que era do MAP, por um bom tempo as reuniões eram na minha casa. Aí a gente decidiu comprar um sítio pra ter uma vivência rural. Aí quando a coisa foi se tornando mais concreta, os caras foram pulando fora, saindo, saindo. Aí só sobramos eu e um amigo que compramos o sítio. O “Sítio Libertário”, como a gente chamava, durou pouco tempo. (...) Tudo o que eu faço tem a ver com punk, porque tem essa energia de não fazer as coisas em busca nem pedradas nem de aplausos... nem uma coisa nem outra, isso não me afeta! Nem a pedrada me afeta, nem vai me afetar; nem os elogios, nem nada desse tipo. Pensar na biografia de um Jerônimo,

de um indígena, ou mais atrás, que na filosofia que foi o Max Stirner, um cara que foi de uma potência enorme, que aponta tanto pra inexistência dessas causas; das causas sobre o nada. E daí pra frente, a existência sem lamento. Um entendimento da nossa finitude, mas nenhum lamento quanto a isso. Saber que a existência, enquanto eu estiver aqui, eu estarei existindo; depois disso, a vida continua... esse turbilhão”.

A tentativa de Joaquim e seus companheiros de criar um espaço de vivência alternativa no “Sítio Libertário” exemplifica a aspiração do movimento anarcopunk por experimentar formas libertárias de convivência e autogestão, apesar dos desafios e do eventual desaparecimento do projeto. Sua narrativa, permeada por uma dedicação à filosofia anarquista e a uma prática punk descompromissada com a busca por reconhecimento, ilumina uma trajetória de compromisso com princípios de autonomia e contestação. Joaquim destaca que, independentemente das circunstâncias, a essência de sua existência e ações permanece fiel ao espírito punk e anarquista, uma postura que resiste tanto à adulação quanto à crítica, encarando a vida com uma aceitação da finitude sem lamentos. Este entendimento profundo sobre a existência e a continuidade da vida reflete a influência duradoura de suas convicções anarquistas e punk sobre sua visão de mundo e ações.

Solano Alves Canavieiras, em seu livro “Três acordes, algumas ideias e várias bandas: a musicalidade punk em João Pessoa na década de 1990”, por sua vez, sugere que a amplitude e a complexidade do punk exigem a contemplação de inúmeros cartazes, criados tanto no passado quanto no presente, para se aproximar de uma compreensão abrangente que, ainda assim, poderia não ser unanimemente aceita por metade dos interessados no assunto. A panfletagem a que nos referimos, um artefato dos anos 1990 produzido por um dos muitos punks do país, ilustra claramente o fervor com que alguns abraçaram este segmento musical, refletindo as diversas facetas do hardcore e do punk rock na Paraíba: desde o radicalismo ideológico e comportamental até a estética visual. Contudo, é importante ressaltar que nem todos os punks personificavam tal radicalismo, assim como nem todos os entusiastas do punk se identificavam como punks. Entre estes, encontravam-se anarquistas, metaleiros, rappers e muitos apenas atraídos pela sonoridade,

estes últimos frequentemente rotulados de maneira depreciativa como *forfun* pelos punks (2020, pp. 8-27).

Ainda segundo Canavieiras, o termo *forfun*, embora tenha sido amplamente utilizado no cenário *underground* brasileiro, perdeu popularidade com o tempo. Contudo, ainda é empregado por alguns punks para designar aqueles que, em sua perspectiva, não aderem fielmente aos princípios originais do punk. Esses indivíduos, embora absorvam a mensagem musical, não incorporam esses ideais em seu cotidiano, limitando sua expressão punk a contextos recreativos e superficiais. Acusados de traição e comercialização da estética punk, esses *forfun* foram criticados por diluir e banalizar uma cultura da qual, segundo os punks, não faziam genuinamente parte (p. 9) Os punks sempre exibiram uma postura defensiva, visando salvaguardar um domínio que não registraram oficialmente. Eles resistiam à cooptação e à popularização de seu estilo musical, rejeitando a ideia de se tornar um fenômeno de moda ou objeto de consumo pelas mídias de massa. Para preservar o movimento punk das influências externas, esforçavam-se para manter distância dos não punks, uma tentativa sintetizada na panfletagem inicial: uma estratégia para manter a ideologia, a música e a estética dos punks autênticos, isolando-os dos *forfun*.

Canavieiras apresenta uma visão com a qual temos divergências, ao sugerir que a expansão do punk e sua aceitação pela mídia contradizem as intenções originais de exclusividade do movimento. Discordamos dessa interpretação, argumentando que a noção de “purismo” no punk, criticada por Canavieiras, é uma perspectiva que não necessariamente reflete as motivações iniciais do movimento. O princípio do faça você mesmo e a simplicidade instrumental eram aspectos fundamentais que promoviam a propagação do gênero, sem estabelecer barreiras para sua aceitação ou prática. A questão da “impureza” no punk, que surgiu à medida que o gênero se popularizava e atraía um público mais amplo, não constitui uma contradição, mas sim uma evolução e diversificação do movimento. A inclusão de bandas lidas como *forfun*, que integram elementos do punk em sua música, deve ser vista como parte dessa continuidade de crescimento e mudança, e não como um desvio de suas origens. Assim, a democratização do punk e sua aceitação pela mídia, longe de serem vistas como contradições, são interpretadas como

elementos da dinâmica de resistência e adaptação do punk através dos tempos.

Dando continuidade, Canavieiras fala sobre a música punk na Paraíba e faz observações muito interessantes, como sobre a concepção de globalização transcende a contemporaneidade, imiscuindo-se em nosso idioma e na histórica condição de outrora como colônia. A sonoridade local não se configura como original, autóctone, ou imaculada; é antes uma amálgama do possível e fonte de deleite. Nosso “for all”⁴⁹ (uma interpretação etimológica criativa) ou forrobodó, encapsula a tessitura da experiência e interação da nossa híbrida Paraíba. No decurso do trajeto punk, não encontramos uma proliferação de oposições. A Paraíba se caracteriza por sua abertura cosmopolita e aptidão antropofágica, consumindo culturas sem resistir a novas incursões. Portanto, quando o punk desembarca no Brasil no final dos anos 1970, sua chegada à Paraíba, traduzida em acordes, só ocorre na década seguinte, nos anos 1980. O estabelecimento da sonoridade e da cultura punk na Paraíba enfrentou obstáculos iniciais e a escassez de interações com outros punks e a dificuldade em acessar materiais das bandas, ou mesmo uma compreensão do que era o movimento punk naquela época, possivelmente levaram a visões e atitudes inicialmente divergentes do que viria a ser a postura do movimento. Contudo, com o avançar do tempo, esses desafios iniciais foram superados, e nossa cena começou a se delinear, espelhando-se em outras, desenvolvendo suas idiossincrasias e consolidando um nicho para aqueles que buscavam alternativas à música convencional (pp. 26-27).

Canavieiras faz uma observação muito interessante que sobre um assunto que já mencionamos anteriormente, mas que vale uma nova e breve menção: “Em se tratando de música não convencional, vale frisar que a capital da Paraíba é a terra do Jaguaribe Carne, movimento musical totalmente inovador (...) que muitas vezes foi apontado como anti-música” (p. 28). A conexão entre a anti-música no punk e as reflexões supracitadas do nosso

⁴⁹ A palavra “forró” não se origina da expressão “for all” (para todos), conforme explicado por Francisco José Alves, historiador e professor da Universidade Federal de Sergipe. De acordo com seus estudos, “forró” é uma corruptela de “forrobodó”, evidenciada por registros desde o século XIX, e não uma influência da língua inglesa durante a 2ª Guerra Mundial, como algumas teorias populares sugerem. O termo “forrobodó” remonta a festas populares e bailes reles, sendo que “forró” foi simplificado ao longo do tempo, mantendo seu caráter popular. Mais informações podem ser encontradas em: [https://www.ufs.br/conteudo/2295-nota-para-a-hist-ria-do-forr-.](https://www.ufs.br/conteudo/2295-nota-para-a-hist-ria-do-forr-) Acesso em: 06 fev 2024.

depoente “Joaquim”, assim como a influência histórica do *Jaguaribe Carne* na Paraíba, desvela um panorama onde a contestação às normas musicais e a busca por uma expressão autêntica convergem. Canavieiras discute como o punk, ao emergir na Paraíba, desafia as convenções, apoiando-se, dentre tantos outros fatores já discutidos ao longo deste trabalho, na tradição de anti-música elaborada pelo *Jaguaribe Carne*, um coletivo que, já na década de 1970, promovia uma “guerrilha cultural” contra o *mainstream*. Essa perspectiva de anti-música, que Joaquim também abraça, quando diz, sobre o punk “a anti-música, é aquela forma de ser selvagem, indígena – como queira – está em outra vibração; não está buscando ser pop star (...)”, ressalta o punk como um movimento de resistência, não apenas sonora, mas também cultural e social, que busca dismantelar as estruturas convencionais da sociedade. O *Jaguaribe Carne*, precursor na exploração desses territórios sonoros e ideológicos, e o envolvimento subsequente de Joaquim no movimento anarcopunk, evidenciam uma tradição local de subversão e inovação. Ao adotar a anti-música como postura, o punk paraibano, inspirado por essas raízes, afirma sua identidade através da negação das normas estabelecidas, promovendo um espaço para a expressão selvagem e a autonomia coletiva, alinhando-se com a visão de Joaquim de um punk intrinsecamente ligado ao anarquismo e à liberdade.

Nesse sentido, “Manoel”, um de nossos entrevistados, o punk é uma síntese entre o individual e o coletivo, evidenciado por práticas e crenças políticas que se manifestam na música, no vestuário e na literatura. Ele relata:

“Pra mim o punk é algo muito individual e coletivo. São suas ações que definem o que é o punk está no contexto das suas ações e atitudes políticas, através da músicas, através das suas vestes, através de suas literaturas, em termos de definições e cada um dentro do movimento punk ou do movimento anarcopunk tem uma definição do que é ser punk”.

A vida de Manoel, nas décadas de 1980 e 1990, foi marcada por uma juventude de estudos simultaneamente com trabalhos temporários em um bairro da zona oeste de João Pessoa, onde residia. A diversidade de suas escolhas musicais, abrangendo do punk à MPB, reflete uma abertura à influência desde que não estejam ligadas a sistemas opressores. Motivado pela

resistência à Ditadura Militar e à persistente corrupção na Paraíba, ele destaca a importância de espaços de reunião em João Pessoa, como a Lagoa e o Teatro Cilaio Ribeiro, para fomentar a consciência política e a organização de eventos. Manoel destaca:

“Eu gosto e gostava de várias bandas! *Anti Cimex*, *Discharge*, *Cólera*, *Lixomania*, *Fogo Cruzado*, *Delinquentes*, *Ratos de Porão*, *Ataque Epilético*, *Devotos*, Várias bandas, tanto a nível nacional quanto a nível internacional. Ouvia de tudo, até MPB. Enquanto eu não descobrisse que a banda não tinha envolvimento com algum sistema escroto, eu tava ouvindo. Mas o que me fez me tornar punk, cara, nesse período a gente ainda tava sob a Ditadura Militar, né. Aí não tinha como você não ser contra ou ser omissor. Aí tinha que se manifestar de alguma forma. E a política em si ela sempre foi suja. Na Paraíba é algo surreal... E, não mudou muita coisa. No Brasil tá do mesmo jeito. A diferença é que agora o povo escolhe o rato que vai roer o queijo. E pra mim a definição de ser punk, que me fez me tornar punk são justamente essas: relacionadas às suas ações, suas atitudes: tanto políticas, quanto músicas, vestimentas, quanto a ações; principalmente ações. Você não pode dizer que é punk só porque ouve punk e se veste como punk. O “point” oficial da galera em João Pessoa era a Lagoa (Parque Sólon de Lucena), mas tínhamos também o Cilaio Ribeiro, que é onde a gente fazia eventos, palestras, encontros. Em Campina Grande tinha o CEU (Centro Estudantil Universitário) e a Praça da Bandeira. Reunia a galera pra bater papo, pra organizar ações e ter contato com a literatura anarquista”.

A fala de Manoel reflete uma compreensão do punk que equilibra a individualidade com a ação coletiva, um tema recorrente na cultura punk e anarcopunk. Ele enfatiza que o verdadeiro significado do punk reside nas ações e atitudes políticas do indivíduo, manifestadas através da música, do vestuário e da literatura. Essa perspectiva sugere que a identidade punk transcende a aparência exterior, ancorando-se firmemente em uma prática de resistência ativa contra sistemas de opressão. A diversidade musical de Manoel, que inclui tanto o punk quanto a MPB, ilustra uma abertura ideológica, desde que não alinhada com entidades opressoras. Seu engajamento político, motivado pela resistência à Ditadura Militar e à corrupção endêmica, destaca a importância dos espaços de congregação em João Pessoa para o fomento da

consciência política. Manoel aponta para a necessidade de manifestação e ação como pilares do ser punk, desafiando a noção de que a identidade punk pode ser reduzida a estereótipos superficiais de aparência e consumo musical. Através de seu testemunho, fica evidente que o punk na Paraíba, e por extensão o movimento anarcopunk, desenvolveu-se como uma resposta cultural e política robusta às condições sociais e políticas do tempo, reiterando a relevância contínua desses ideais na vida de indivíduos como Manoel, mesmo fora do cenário ativo.

Retomando a história do punk paraibano, o historiador Carlos Ferreira de Araújo Júnior em seu livro “RE-NEGO: grito punk nas cenas do litoral e da serra da Borborema (1987-2014)” (2011, pp. 10-38) afirma que na Paraíba, sobretudo nas cidades de João Pessoa e Campina Grande, emergiram bandas que se destacaram por confrontar com veemência questões sociais de grande relevância. Esses grupos imprimiam na cena punk local uma postura de resistência aguerrida, utilizando suas letras e ações para desafiar a injustiça e a desigualdade, demonstrando assim o vigor do movimento punk na região como um potencial catalisador incisivo de mudança social. Estes grupos se levantaram contra o fanatismo religioso, o patriarcalismo estrutural, abusos de autoridade por parte das forças policiais, a problemática da concentração fundiária, as várias manifestações de racismo e as persistentes questões de desigualdade social.

O contexto histórico da Paraíba e Brasil no final da década de 1980 e início dos anos 1990, marcado pelo Centenário da Abolição da Escravatura em 1988 e resquícios da Ditadura Militar, forneceu um terreno fértil para as temáticas abordadas pelas bandas punk e anarcopunk. A ascensão do fundamentalismo religioso, mesmo antes da expansão do neopentecostalismo, juntamente com a persistência da violência policial, herança direta do regime autoritário, evidenciava as fissuras sociais profundas na região. Esses grupos musicais apareceram em um momento de intensa efervescência política, onde questões como o patriarcalismo estrutural, a desigualdade na distribuição de terras, o racismo e outras formas de discriminação estavam aflorando no centro dos debates. Ao versarem sobre tais temas, as bandas refletiam não apenas uma resposta às injustiças da sociedade paraibana, mas também se inseriam

no diálogo mais amplo sobre direitos humanos e justiça social, utilizando a música como um veículo para denúncia e mobilização.

A música e as letras dessas bandas refletiam um profundo descontentamento com o *status quo*, buscando não apenas expressar revolta, mas também fomentar uma consciência crítica entre seus ouvintes.

Araújo Júnior observa que, contrariamente ao que se observou em outras metrópoles brasileiras como São Paulo e Brasília, os punks que emergiram no final da década de 1980 nas cidades paraibanas de Campina Grande e João Pessoa rapidamente encontraram afinidade com os ideais anarquistas. Esta identificação com o anarquismo levou a uma característica distintiva da cena punk paraibana: a ausência de gangues punk propensas à violência (p. 10). Esse fenômeno, de acordo com Araújo Júnior, reflete o compromisso anarquista com princípios de pacifismo e solidariedade interpessoal, denotando uma perspectiva que valoriza a cooperação e o apoio mútuo sobre a rivalidade e o conflito.

Ao examinar a manifestação do anarquismo na Paraíba, particularmente em Campina Grande, especialmente seu alinhamento com o pacifismo e a solidariedade interpessoal, reconhecemos uma aparente contradição que merece reflexão. A ênfase na cooperação e apoio mútuo, contrastando com a utilização de uma retórica e estética que podem ser percebidas como agressivas, sugere uma complexidade na aplicação dos princípios anarquistas que não deve ser negligenciada. Nós questionamos como o pacifismo defendido se alinha com estratégias de ação direta, que, embora possam ser confrontadoras, são fundamentais para a expressão e o ativismo dentro do movimento. Essa reflexão nos leva a considerar a necessidade de distinguir entre a violência estrutural, que o anarquismo busca combater, e a agressividade simbólica, que pode ser empregada como uma ferramenta de crítica e resistência. Assim, o desafio reside em conciliar esses aspectos aparentemente contraditórios, mantendo um compromisso com o avanço dos valores anarquistas de equidade e justiça, enquanto se navega pelas complexidades da ação e expressão dentro do contexto específico da luta social.

Araújo Júnior observa que a influência anarquista propiciou uma cooperação entre as comunidades punk de diversas cidades do Nordeste,

incluindo Campina Grande, Natal, Fortaleza, Recife e João Pessoa. Essa proximidade geográfica permitiu interações frequentes, marcadas por trocas culturais e ideológicas significativas. Tais interações facilitaram a organização de eventos em conjunto, compartilhamento de recursos e a criação de redes de apoio, contribuindo para a consolidação do movimento punk na região. Nesse processo, a abordagem anarcopunk na Paraíba se destacou, formando um conjunto de ideias, práticas e valores focados na liberdade, que foram expressos principalmente através da música punk e se expandiram para esferas sociais e políticas. A abordagem ética do movimento anarcopunk enfatiza a solidariedade e a promoção da autonomia, tanto individual quanto coletiva, frente a estruturas de poder consolidadas. Esse viés articula contestações a hierarquias e desigualdades sociais, ao mesmo tempo em que encoraja uma crítica às convenções e preconceitos provenientes de contextos familiares, sociais e tradicionais. Tal perspectiva impulsiona um exame crítico e a desconstrução de normas conservadoras, favorecendo um engajamento ativo na luta por justiça social e igualdade, através da adoção de uma postura inquisitiva em relação aos valores estabelecidos (p. 11).

Além disso, Araújo Júnior alega que a evolução da cena punk paraibana, portanto, exemplifica um processo de resistência cultural e social, no qual a música serve não apenas como um veículo de expressão artística, mas também como um instrumento de transformação social. A interação entre punks e anarquistas, e o subsequente florescimento de uma cultura punk profundamente engajada com questões sociais e políticas, destacam a capacidade do movimento de adaptar-se, crescer e influenciar o tecido social de forma significativa, desafiando convenções e promovendo uma visão de mundo mais equitativa e livre.

Ao examinar a análise de Araújo Júnior sobre a cena punk paraibana, identificamos um processo complexo de resistência cultural e social, onde a música assume um papel não só de expressão artística, mas também de agente de mudança social. A colaboração entre punks e anarquistas, que resultou no surgimento de uma cultura punk engajada em questões sociais e políticas, ilustra a capacidade adaptativa do movimento em influenciar significativamente o contexto sociocultural, desafiando as normas estabelecidas e promovendo ideais de uma sociedade mais justa e livre.

Contudo, ao refletirmos sobre essa perspectiva, enfrentamos o desafio de avaliar a eficácia e o alcance dessa influência. Embora a cena punk paraibana tenha promovido discussões importantes e tenha estimulado a conscientização acerca de injustiças, é necessário questionar até que ponto esse movimento conseguiu instigar transformações sociais tangíveis e duradouras. A interação entre a música punk e o ativismo anarquista, por mais inspiradora que seja, revela um campo de tensão entre aspirações ideológicas e a realidade prática de implementar mudanças significativas na sociedade.

Além disso, a capacidade do punk de se adaptar e evoluir em resposta às mudanças sociais e culturais também nos leva a ponderar sobre as estratégias que o movimento adotou para manter sua relevância e eficácia ao longo do tempo. Como o punk na Paraíba navegou pelas complexidades da luta social e política, e de que maneira essas experiências moldaram sua identidade e abordagens à resistência? Essas questões são fundamentais para uma compreensão mais rica da contribuição do punk para o debate sobre justiça social e igualdade, bem como para reconhecer os limites e possibilidades inerentes ao seu papel como movimento de resistência.

Prosseguindo com as observações de Araújo Júnior, o autor explora a grande polêmica: no território brasileiro, a questão de qual cena punk merece o título de pioneira – se a de Brasília ou a de São Paulo – é objeto de acalorados debates. Tais discussões, frequentemente retratadas em uma miríade de publicações, relatos orais e documentários, tendem a gravitar em torno de uma competição que beira o paroquialismo, disputando reconhecimento de maneira quase pueril. Entretanto, é imprescindível salientar que o movimento punk estendeu suas raízes muito além dessas duas metrópoles, ganhando força e expressão em numerosas outras regiões do Brasil durante a década de 1980. Inúmeros jovens, dispersos por todo o país, encontraram eco nas estéticas intencionalmente brutas e nas mensagens contestadoras do punk, que vocalizavam oposição a uma série de questões prementes como a brutalidade policial, a discriminação racial, os riscos nucleares globais e as disparidades sociais, refletindo tanto as realidades dos subúrbios quanto preocupações de âmbito mundial.

“Vicente”, um de nossos entrevistados e outrora participante da cena punk paraibana – embora nunca tenha se autoproclamado punk – revela a

profundidade da influência desse movimento em sua vida. Vicente, crescendo em um contexto de classe trabalhadora em Campina Grande, apresenta o punk como um movimento que abarca não só a música, mas também a ação social, política e uma profunda veia de empatia:

“Punk é muito mais do que um estilo musical, é um estilo que envolve estética, militância e também ações e condutas sociais e culturais. Não se trata apenas de diversão, não é apenas uma questão de escutar música para se divertir. Claro que isso também faz parte, não é? Mas há outra parte que envolve preocupação social, política e empatia. Quando o punk começou, pelo menos ficou mais conhecido apenas pela música, festas, diversão, e depois, com os desdobramentos que ocorreram, houve expansões. Eu não digo que sou punk, mas claro que participo, participei e produzi coisas relacionadas, também consumi... Eu não digo para evitar rótulos, mas é mais uma questão pessoal. Claro que sou simpatizante, gosto de saber, conhecer as histórias, os detalhes... Nunca senti uma cobrança do tipo “para entrar no meu clube, você tem que ser punk e se vestir de determinada maneira”. A questão de ser envolve a estética e a vestimenta. E o punk, apesar de ser mais conhecido pela jaqueta preta, aquela coisa mais tradicional, também tem os *hardcore* que se vestem de forma totalmente diferente, os *straight edge* que se vestem de outra maneira... Quanto ao meu envolvimento, inicialmente a parte anarquista foi mais secundária. A música sempre foi parte de algo muito maior. A preocupação com o que você fala, com a conduta que você tem. O que você fala é intrinsecamente político. Tive o privilégio de ter uma educação laica, meu pai se diz ateu e minha mãe tem tendência a gostar do espiritismo. Meu pai sempre enfatizou: “Jesus Cristo era um cidadão comum como nós, nem sabemos se ele existiu!”. Acho que isso ajudou na minha aproximação com o punk. O punk não ataca a religião, ataca o fanatismo religioso, o extremismo”.

Analisando o depoimento de Vicente, que compartilha experiências da cena punk paraibana, vemos que seu relato oferece uma visão interessante sobre o punk, não apenas como um gênero musical, mas como um movimento abrangente que integra estética, militância, e ações sociais e culturais. Vicente ressalta que o punk ultrapassa a “mera” diversão, engajando-se em preocupações sociais, políticas e empatia, refletindo um compromisso com questões mais amplas que afetam a sociedade.

Desse modo, a narrativa de Vicente ressoa com a descrição de Araújo Júnior sobre a disseminação pelo país, onde jovens como Vicente encontraram no punk uma plataforma para expressar e agir sobre inquietações sociais e políticas. A abordagem pessoal de Vicente ao punk, evitando rótulos enquanto participa ativamente do movimento, ilustra a fluidez e a diversidade dentro da cultura punk, que acolhe várias expressões e formas de engajamento, desde o *hardcore* até o *straight edge*, cada um com suas particularidades estéticas e ideológicas. A influência do ambiente familiar laico de Vicente e sua crítica ao fanatismo religioso através da lente punk destacam como o movimento serve como um espaço para questionamentos críticos e desenvolvimento de uma consciência política. A experiência do depoente sublinha a importância de considerar as múltiplas dimensões e o impacto do punk como um fenômeno social e cultural que vai além da música, englobando uma atitude abrangente em relação à vida, à política e à sociedade.

Esta extensão do punk para além de sua expressão musical, abarcando uma consciência política mais ampla, destaca a capacidade dos jovens paraibanos de engajar-se com questões de escopo global, como a ameaça nuclear, evidenciando a importância e a amplitude do punk como um movimento social e cultural de significado profundo. O eco dessas preocupações em regiões tão distantes quanto o Nordeste do Brasil, especialmente na Paraíba, sinaliza uma consciência global particularmente perspicaz entre estes jovens, que, apesar de estarem geograficamente distantes dos centros da Guerra Fria, reconheciam a ameaça nuclear como um perigo iminente para a humanidade inteira:

“Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimistas, pois a Lei de Murphy é uma das mais poderosas generalizações sobre as questões humanas (“Se algo pode dar errado, mais cedo ou mais tarde vai dar”). À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das

iniciais da expressão em inglês - mutually assured destruction) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária”. (Hobsbawm, 1995, p. 224)

A ansiedade em relação à guerra nuclear, que tradicionalmente se associa às tensões entre as superpotências do hemisfério norte, invadindo o imaginário dos jovens punks na Paraíba, constitui um fenômeno que exige uma análise aprofundada e detalhada. Esta preocupação não se manifestava como uma mera importação acrítica de temas internacionais, mas revelava uma visão de mundo interconectada, demonstrando uma solidariedade que transcende barreiras nacionais e continentais. No cenário musical,

“Enquanto o *Ratos de Porão* (1983) em “Poluição atômica” dá continuidade ao tom niilista da canção dos *Inocentes* (“O ser humano quer se autodestruir”... não há solução”), um dos maiores sucessos radiofônicos do ano, “Eva” (Bicazzi, Tozzi, 1984), da banda *Rádio Táxi*, descreve um hipotético cenário pós-apocalipse. Após decretar o “fim da aventura humana na Terra”, no qual o planeta foi reduzido “a nada, a nada mais”, um casal foge em uma nave em busca de um novo habitat para a humanidade. Se as canções citadas até aqui se passavam antes ou no momento do fim do mundo, “Eva” inova partindo de uma circunstância posterior ao apocalipse. No lugar da urgência punk, a letra opta por narrar um romance destinado a recriar, em uma nova arca de Noé, a própria humanidade aniquilada e em busca de outro planeta para viver”. (Leite; Gomes, 2023, p. 7)

Além disso, a análise da música “Tom e Jerry”, que foi lançada em 1987 pela banda gaúcha *Replicantes*, revela uma profunda crítica social e política embutida na cultura punk. A letra da música é um manifesto contra a polarização ideológica da época, evidenciando como, apesar de supostamente antagônicos, os blocos capitalista e comunista partilhavam práticas opressivas similares:

“Tom e Jerry, música lançada em 1987 no álbum *Histórias de sexo e violência*, pela gravadora RCA, tem uma letra repleta de críticas aos governos, à ameaça nuclear e às semelhanças entre os dois blocos que protagonizaram o conflito, advogando ser um o oposto do outro, mas parecendo, muitas

vezes serem parte de um mesmo bloco: *Capitalismo e comunismo são disfarces do fascismo / Violência e miséria são detalhes dos países / Nacionalismo e direitismo são as armas dos burgueses / Armamentismo e imperialismo são os braços dos governos / Tom e Jerry / Tom e Jerry.*" (Vieira, 2016, p. 10)

Esta citação destaca como a banda Replicantes utilizou sua plataforma para comentar sobre as ironias e contradições da guerra fria, refletindo as preocupações globais que permeavam o imaginário punk, incluindo a preocupação com a ameaça nuclear, e criticando a maneira como os sistemas políticos e suas ações, sob diferentes ideologias, convergiam para resultados semelhantes de opressão e conflito.

Em um contexto definido por intensas contendas ideológicas e pelo medo de um apocalipse nuclear, a adoção dessas questões pelos punks brasileiros, particularmente aqueles no Nordeste e na Paraíba, ressalta uma empatia global e um comprometimento com questões de interesse coletivo. Ao refletir sobre os impulsionadores dessa preocupação, identifica-se uma série de fatores. O movimento punk é essencialmente vinculado a uma postura de questionamento crítico e oposição às diretrizes oficiais, o que incluiria, de forma natural, uma resistência às políticas que ameaçavam a paz e a segurança internacionais. Além disso, como movimento cultural e social, o punk sempre demonstrou habilidade para absorver e recontextualizar símbolos e discursos globais dentro de suas próprias realidades locais, fazendo com que a preocupação com a guerra nuclear reflita não apenas uma ampliação da consciência política, mas também uma solidariedade ativa com aqueles diretamente ameaçados por esses conflitos. A manifestação dessa inquietude na Paraíba pode ser vista como parte de uma busca mais ampla por identidade e sentido de pertencimento dentro do movimento punk. Ao engajar-se em debates sobre questões globais, os jovens punks não apenas demonstravam sua solidariedade para com causas de alcance universal, mas também reivindicavam um lugar no diálogo internacional, desafiando assim percepções de isolamento ou marginalização. Essa postura evidencia uma compreensão profunda de que os desafios enfrentados pela humanidade demandam uma ação coletiva, que vai além das limitações geográficas. Dessa forma, o punk reafirma-se não somente como expressão cultural, mas como um movimento

impregnado de uma visão política e social que excede fronteiras nacionais, contribuindo de maneira substancial para o debate global sobre paz, segurança e justiça social, reiterando a capacidade do punk de atuar como um vetor de mudança social através da articulação de uma crítica engajada e da mobilização em torno de causas de relevância universal, desdobrando-se em uma manifestação de resistência cultural que, ao mesmo tempo, se alinha e dialoga com movimentos globais, reafirmando sua relevância e impacto além das esferas musicais e estéticas, para se posicionar firmemente no campo das lutas sociais e políticas contemporâneas.

Para além da bandeira antinuclear, Araújo Júnior também pontua que os participantes do movimento, em sua maioria, eram de segmentos da população marginalizados e economicamente desfavorecidos, incluindo trabalhadores, residentes de áreas periféricas e favelas, bem como comunidades negras. Ao longo da década de 1980, a cena punk se expandiu significativamente pelo Brasil, consolidando-se tanto em capitais quanto em municípios menores, com o Nordeste se destacando como uma região de vibrante atividade punk já no início dessa década. O surgimento de bandas pioneiras como *Câmbio Negro HC* em Pernambuco, *Karne Krua* em Sergipe e *Repressão X* no Ceará, marcou o início da presença punk na região nos primeiros anos da década de 1980. A Paraíba testemunhou o nascimento de seus primeiros punks em João Pessoa no começo da década de 1980, e em Campina Grande a partir de 1987. Entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, o Nordeste se tornou palco para uma onda de formação de bandas punk e anarcopunk, com destaque para grupos como *Epilepsia*, *Leprosários* e *HC-3* em Alagoas; *Velorium* e *Homicídio Cultural* na Bahia; *Grillus Sub* e *Estado Mórbido* no Ceará; *Estrago* e *Fome* no Maranhão; *Disunidos* e *Restos Mortais* na Paraíba; *SS-20* e *Devotos do Ódio* em Pernambuco; *Ingovernáveis* e *Anarcóticos* no Piauí; *ORSA* e *Descarga Violenta* no Rio Grande do Norte; e finalmente, *Karne Krua* e *Condenados em Sergipe*. Essas bandas abordavam temáticas críticas através de suas composições, contribuindo significativamente para o enriquecimento e a diversificação da cena punk na região.

Analisando as escolhas dos nomes das bandas punk e anarcopunk do Nordeste brasileiro no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 à luz das teorias do jornalista cultural Greil Marcus em “Lipstick Traces: A Secret History

of the 20th Century” (2009), é preciso aprofundar-se não apenas na natureza subversiva e contestadora desses nomes, mas também entender como eles se enquadram na narrativa mais ampla da resistência cultural e da criação de alternativas ao *mainstream*. Marcus argumenta que o punk, enquanto fenômeno cultural, é profundamente enraizado em uma tradição de “heresia estética” que busca dismantelar as convenções sociais e culturais por meio de choque, negação e oposição. Essa heresia não é meramente destrutiva; ela possui um caráter criativo, gerando novas formas de expressão e significado a partir das ruínas das antigas. Nesse contexto, os nomes das bandas punk e anarcopunk mencionadas podem ser vistos como articulações diretas dessa missão subversiva.

Por exemplo, o nome *Epilepsia* evoca uma condição médica geralmente estigmatizada, transformando-a em um símbolo de energia incontável e imprevisível, características que podem ser associadas à música e à atitude punk. *Leprosários* invoca imagens de isolamento e marginalização, enquanto *HC-3*, *Velorium*, e *Homicídio Cultural* sugerem, respectivamente, elementos de toxicidade, velocidade extremamente alta, e crítica direta às práticas culturais dominantes que “assassinam” formas alternativas de expressão. *Grillus Sub* e *Estado Mórbido* ressaltam, através de seus nomes, uma fascinação pelo grotesco e pelo patológico, refletindo a tendência punk de explorar o lado sombrio da experiência humana. Nomes como *Estrago* e *Fome* aludem diretamente a estados de destruição e carência, criticando, talvez, as falhas da sociedade em atender às necessidades básicas de seus membros. A escolha por nomes como *Disunidos* e *Restos Mortais* pode ser interpretada como uma referência à fragmentação social e à memória dos que foram deixados para trás ou esquecidos pelo progresso social e econômico. *SS-20*, *Devotos do Ódio*, *Ingovernáveis*, *Anarcóticos*, *ORSA*, *Descarga Violenta*, *Karne Krua*, e *Condenados* exploram temas de conflito, resistência, violência, e rejeição à autoridade, expressando uma crítica feroz à ordem estabelecida e às injustiças perpetradas pelo poder.

Essa breve análise mostra que, ao escolherem nomes carregados de significado, essas bandas não estavam apenas buscando identidades que soassem “punk”; elas estavam, de fato, engajando-se em uma forma de “guerrilha semântica”, utilizando a linguagem como campo de batalha contra as

normativas culturais e sociais. Segundo Greil Marcus, esta é uma característica distintiva do punk: a capacidade de transformar o desespero, a raiva, e a crítica em uma forma de expressão que é simultaneamente destrutiva e criativa. Através dessa perspectiva, os nomes dessas bandas se tornam peças-chave para entender a complexidade e a profundidade da cultura punk. Eles não apenas refletem uma estética ou uma moda, mas sim uma postura filosófica e política profundamente enraizada na crítica às normas estabelecidas e na busca por autenticidade, autonomia, e liberdade de expressão.

Devemos falar das mulheres e fazer uma reflexão sobre a presença (e ausência) delas na cena do punk/anarcopunk paraibano. Constituída em 1988, a banda *Aberração Sonora* destacou-se como o primeiro grupo punk de mulheres no estado da Paraíba e se autodeclaravam anarkafeministas. Com as integrantes Cira, Sheila e Jael à frente, o grupo se notabilizou por ser o precursor na abordagem de questões feministas dentro do contexto punk paraibano, marcando sua presença tanto em ensaios quanto em apresentações, como registrado no documentário “Tá Sentindo Um Cheiro de Queimado?” de 1988.

A escassez de representatividade feminina na cena punk global, assim como no Brasil, no Nordeste e especificamente na Paraíba, é uma circunstância a ser feita ao menos uma análise crítica. Este paradoxo se revela particularmente intrigante à luz dos princípios fundadores do punk, que pregam o dismantelamento do conservadorismo, o combate ao machismo e a oposição ao fanatismo religioso – questões que historicamente subjagam as mulheres. Entretanto, apesar desses ideais progressistas, a cena punk, especialmente em seus primórdios, foi predominantemente masculina, evidenciando uma contradição entre a teoria e a prática do movimento. Tal discrepância sugere reflexões sobre as dinâmicas de poder e exclusão operantes mesmo dentro de subculturas que se posicionam contra as estruturas de opressão.

A entrevista de “Augusta” em 2023, combinada com a análise sobre a representatividade feminina na cena punk, pode ser bastante ilustrativa sobre a ideia de anarkafeminismo. Como uma das integrantes da primeira banda anarkafeminista da Paraíba em 1988, Augusta desempenhou um importante

papel no desenvolvimento do movimento anarcopunk paraibano, transitando-o de uma expressão musical para uma plataforma ideológica anarquista:

“Punk, inicialmente, era um movimento musical. Com o tempo, fomos mantendo contato com anarquistas daqui ligados ao Núcleo Pró-COB (Confederação Operária Brasileira), e através da troca de materiais, fomos conhecendo autores anarquistas como Bakunin, Emma Goldman, Malatesta, Kropotkin, etc. Também liamos o jornal “O Inimigo do Rei”, da Bahia, e mantivemos contato com Jaime Cuberos, Ideal Peres (RJ), anarquistas do CCS (Centro de Cultura Social com Sede em SP), e também com anarcopunks de São Paulo. Com essa troca de conhecimento, o movimento deixou de ser apenas de contestação musical e passou a ser ideológico”.

Seu relato ressoa com as ideias apresentadas neste texto, destacando a intersecção entre punk, anarquismo e feminismo. Augusta também criticou a abordagem tradicional do feminismo da época em relação ao significado do 8 de março, defendendo uma postura de protesto e luta. Augusta evidencia a importância de espaços culturais como o Teatro Cilaio Ribeiro em fomentar o ativismo, enquanto reflete sobre as condições socioeconômicas na emergência do punk. Embora sua conexão atual com o punk seja reduzida apenas através de amizades formadas na época, ela valoriza profundamente seu impacto em seu desenvolvimento pessoal e ideológico:

“A partir da troca de materiais anarquistas, começamos a realizar atividades de rua, chegando na população, a exemplo do plebiscito sobre a pena de morte (defendida à época pelo político Amaral Neto), onde pudemos ter a presença e palestra do anarquista Ideal Peres (RJ), coleta de assinaturas contra o serviço militar obrigatório (em pleno desfile do 7 de setembro), panfletagem nas fábricas no 1º de Maio, campanha pelo Voto Nulo e por uma visão mais horizontal e anarkafeminista no 8 de março. Não víamos o 8 de março como uma data festiva, ninguém acima de ninguém; a luta da mulher não podia ser resumida a apenas um dia. Apesar disso tudo, atualmente, minha relação com o anarcopunk e o anarkafeminismo é apenas de amizade com alguns que vivenciaram comigo essa fase da minha vida”.

O caminho Augusta, como uma das integrantes da primeira banda anarkafeminista da Paraíba, reflete um desenvolvimento do punk paraibano de

uma expressão musical para uma plataforma de ativismo ideológico. Através do engajamento com figuras e coletivos anarquistas, Augusta, sua banda e seus companheiros mergulharam em um universo de conhecimento que expandiu o escopo do movimento punk para além da contestação sonora, abraçando conceitos anarquistas e anarkafeministas. Esta ampliação da visão foi marcada pela realização de atividades de rua que buscavam engajar diretamente com a população pessoense em questões como a pena de morte, o serviço militar obrigatório, e uma abordagem mais crítica ao voto, assim como a promoção de uma visão horizontal e inclusiva no Dia Internacional da Mulher. Interessante notar, entretanto, que apesar de uma fase intensa de ativismo, hoje Augusta mantém uma distância do universo punk e do anarkafeminismo, relacionando-se com esse período de sua vida mais através de laços de amizade do que de envolvimento ativo. Esta mudança na relação de Augusta com o movimento sugere uma reflexão sobre a transitoriedade e a evolução pessoal dentro de contextos de resistência e ativismo, indicando como as experiências e os valores cultivados em um momento de efervescência política e cultural podem transformar-se, adaptando-se a novos contextos e fases da vida, sem necessariamente diminuir o valor ou a intensidade das convicções passadas.

Tendo em vista que a *Aberração Sonora* foi a primeira banda anarkafeminista do estado da Paraíba, este fato singular marca um importante ponto de partida para a análise do punk feminista na região. Até onde nos consta, não há registro de outras bandas femininas no universo punk paraibano durante esse período (final da década de 1980 e começo dos anos 1990), uma constatação que, embora lamentável, oferece uma perspectiva interessante sobre a representação feminina e suas contribuições para a cultura punk. A trajetória da *Aberração Sonora*, portanto, não apenas forjou um canal para a expressão feminista em um domínio tradicionalmente masculino, mas também destacou a conexão vital entre o ativismo político e a criação de alternativas culturais. Nos anos subsequentes, especialmente no final da década de 1990 e na década de 2000, observou-se o surgimento de outros grupos como *Sangrada Família* e *Aero Venena*, que continuaram a trajetória iniciada pela *Aberração Sonora*, ampliando a visibilidade e a participação feminina no cenário punk da Paraíba.

Podemos falar brevemente da banda de *death metal* de Campina Grande, a *Mortífera*. Essa banda, formada só por mulheres, teve grande importância para a cena do metal extremo paraibano. Fundada em 1987, *Mortífera* foi uma das primeiras bandas, deste gênero, do Brasil formada exclusivamente por mulheres. O *death metal*, como parte do "som extremo", é caracterizado por vocais guturais, ritmos rápidos e temas "sombrios" e agressivos. A *Mortífera* lançou uma demo de maneira independente em 1989, intitulada "Rehearsal", que rapidamente se destacou na cena nordestina. Em 1990, a banda abriu um show para a banda mineira *Chakal* em Recife.

O termo "som extremo" abrange diversos subgêneros do heavy metal, como punk, death metal, black metal e grindcore, conhecidos por suas composições intensas, sonoridade pesada e performances energéticas. Esses estilos são marcados por uma abordagem musical que ultrapassa os limites convencionais, tanto em termos de técnica quanto de expressão artística.

A banda *Mortífera* desempenhou um papel fundamental na cena musical da região Nordeste, alcançando considerável sucesso ao se apresentar em diversas cidades. Sua contribuição foi significativa para a transformação do cenário musical, tradicionalmente dominado por homens. Acredita-se que a banda tenha sido crucial para a mudança na percepção sobre as mulheres no metal, cuja participação frequentemente se limitava ao papel de groupies. A fase de maior atividade da *Mortífera* proporcionou viagens e interações com diversas pessoas (MARQUES; VASCONCELOS, 2022).

Araújo Júnior diz que, no contexto punk, a consolidação dessa presença feminina ganhou impulso significativo a partir do final dos anos 1990, com uma maior inserção das mulheres tanto na criação de bandas quanto na atuação em coletivos anarcopunks. O coletivo *Insubmissas*, localizado em João Pessoa, desempenhou um papel primordial na propagação do feminismo libertário. Caracterizado por sua produtividade e engajamento, o coletivo foi responsável pela publicação de diversas edições do zine *Libertare* e pela autoria do livro "Mulheres Anarquistas: o resgate de uma história pouco contada" (2002) de Mabel Dias. Além disso, promoveu uma série de oficinas, eventos e palestras, contribuindo para a difusão de ideias anarquistas e feministas e para o fortalecimento da comunidade punk feminista na Paraíba.

Essa expansão do movimento anarkafeminista no estado não se limitou à formação de bandas ou à atuação em coletivos específicos; ela refletiu um processo mais amplo de conscientização e mobilização que encontrou no punk uma plataforma de expressão e resistência. A interação entre música, ativismo político e feminismo libertário na Paraíba evidencia a capacidade do movimento punk de se adaptar e incorporar diversas lutas sociais, transformando-se em um espaço de acolhimento e expressão para vozes marginalizadas e contribuindo para o debate e a ação política em torno de questões de gênero, poder e liberdade.

No nosso recorte temporal, que compreende os anos de 1988 a 1998, é imperativo reconhecer a escassez de fontes e dados relativos às bandas femininas e à participação das mulheres nesse contexto. Tal ausência não é meramente circunstancial, mas revela aspectos significativos sobre a dinâmica e a estrutura do movimento punk na região e, por extensão, em contextos similares. A insuficiência de registros sobre as contribuições femininas ao punk paraibano nesse decênio sugere uma reflexão sobre a invisibilidade das mulheres dentro dessa cena cultural e social. Essa lacuna informativa não apenas obstaculiza uma compreensão abrangente do movimento em sua totalidade, mas também sublinha a marginalização de vozes femininas em espaços dominados historicamente por participantes masculinos.

É necessário, portanto, para o leitor desta dissertação compreender que a ausência de dados sobre bandas femininas e a participação das mulheres no punk paraibano entre 1988 e 1998 não é um indicativo de sua não participação ou falta de contribuição. Ao contrário, essa ausência pode ser interpretada como um reflexo da invisibilidade sistêmica das mulheres na cena punk, um fenômeno que não se restringe à Paraíba ou ao Brasil, mas que é observado em diversas manifestações culturais e movimentos sociais ao redor do mundo. Esta reflexão nos conduz a considerar o movimento punk em suas origens como eminentemente masculino, tanto em termos de participação ativa quanto na definição de seus contornos ideológicos e estéticos.

Contudo, a identificação deste viés de gênero no punk não deve levar à conclusão de que as mulheres foram meras espectadoras ou influências periféricas. Pelo contrário, a presença e a atuação femininas, mesmo que menos documentadas, foram fundamentais para a evolução e a diversificação

do punk. A formação da banda *Aberração Sonora* e a atuação de coletivos como *Insubmissas* em João Pessoa são testemunhos da resistência e da reivindicação de espaço por parte das mulheres dentro do movimento punk. Estes exemplos, embora possam parecer isolados devido à escassez de registros, refletem iniciativas significativas de desafio ao domínio masculino e de articulação de uma perspectiva feminista dentro do punk.

A reflexão sobre a predominância masculina nas origens do movimento punk na Paraíba e a subsequente emergência de uma voz feminista revela a complexidade das dinâmicas de gênero em contextos de subcultura e resistência. A invisibilidade das mulheres na cena punk inicial não apenas questiona as práticas de documentação e reconhecimento de contribuições culturais e sociais, mas também destaca a necessidade de uma análise crítica das estruturas de poder que moldam os movimentos de contracultura. A marginalização das mulheres no punk, portanto, não é um elemento anômalo, mas um aspecto intrínseco às lutas pela igualdade e representatividade que permeiam diversas esferas da sociedade.

Diante disso, a ausência de registros sobre a participação feminina no punk paraibano entre 1988 e 1998 constitui um convite à reflexão sobre os mecanismos de exclusão e invisibilização em movimentos culturais e sociais. Tal reflexão deve ser acompanhada de esforços contínuos para recuperar e valorizar as histórias e contribuições de mulheres, não apenas como uma forma de reparação histórica, mas como um reconhecimento de que a diversidade e a inclusão enriquecem e fortalecem qualquer movimento ou expressão cultural. Assim, este estudo sobre o punk na Paraíba não apenas lança luz sobre um período específico e suas particularidades, mas também contribui para um entendimento mais amplo das dinâmicas de gênero em contextos de resistência e contracultura, enfatizando a importância de abordagens que considerem todas as vozes envolvidas.

A realidade da participação feminina no punk foi marcada por obstáculos, desde a visibilidade até a atuação efetiva. Mulheres envolvidas encontravam-se frequentemente à margem, tanto no palco quanto nas discussões que moldavam a direção e os valores do movimento. Essa marginalização não era um fenômeno isolado, mas refletia padrões mais amplos de desigualdade de gênero presentes na sociedade em geral. No

entanto, conforme as mulheres foram galgando espaços, as mulheres emergiam nos palcos⁵⁰.

O título usado por Araújo Júnior para seu livro, referindo-se a Campina Grande como Serra da Borborema, não é apenas uma escolha estética, mas simbólica, indicando as características da cena punk local. Em contraste com outros estudos sobre o punk da Paraíba, que são focados em João Pessoa, Araújo Júnior apresenta mais dados e aspectos sobre a cena na cidade de Campina Grande, sendo o autor que mais detalhadamente explora o movimento punk nesta cidade. Araújo Júnior observa que a emergência dos primeiros punks em Campina Grande em 1987, com a formação de grupos que exploravam tanto o aspecto visual quanto sonoro do punk, marca um momento decisivo de transformação cultural na cidade. Influenciados pela cultura punk de outras regiões, esses pioneiros foram atraídos por bandas como *Ratos de Porão*, *Cólera*, *Inocentes*, *Ramones*, entre outras, adotando o visual punk e estabelecendo bandas que se tornariam fundamentais para a cena local. A banda *C.U.S.P.E.*, uma das primeiras a surgir, destacou-se por adotar o anarquismo, desafiando as convenções sociais e moldando o caminho para as futuras gerações de punks na cidade. A formação da banda *Diarrhea*, no ano de 1989 resultou na gravação da demo “Repressão” em 1990, um processo realizado de maneira caseira, capturando o som direto do ambiente. Com o término da banda, surgiu a banda *Stomachal Corrosion*. Seguindo uma trajetória paralela, a banda *Antropophobia* emergiu em 1990, mantendo-se ativa até sofrer uma completa reestruturação no final daquela década. A banda seguiu o mesmo método artesanal de gravação de suas demos, característico das bandas punk daquela era (p. 32).

Na virada para a década de 1990, em Campina Grande foram formados os primeiros coletivos anarquistas: o Coletivo Carcará e o Movimento AnarcoPunk (MAP). Durante esse período inicial, a comunidade anarcopunk era composta por aproximadamente vinte indivíduos. Esses coletivos, operando sem um espaço de reunião permanente, adaptavam-se à realização de encontros em locais públicos, como praças, ou nas residências de alguns

⁵⁰ A banda Bulimia de Brasília, com sua música “Punk rock não é só pro seu namorado” (1998), desafiou a predominância masculina na cena punk, reivindicando o espaço feminino como criadoras e participantes essenciais no movimento, marcando um avanço para uma cena mais inclusiva.

dos membros, refletindo uma abordagem flexível e descentralizada à organização. Esta estrutura não convencional de organização evidencia tanto a adaptabilidade quanto a informalidade característica da cena anarcopunk local, marcando um período de formação e consolidação das bases ideológicas e comunitárias que sustentariam o movimento. A ausência de um local fixo para reuniões não impediu o engajamento e a atuação desses grupos; pelo contrário, tal condição pode ter reforçado a natureza dinâmica e fluida da cena punk, que se valia de espaços alternativos para a disseminação de suas ideias e para o fomento de atividades culturais e políticas (Joaquim, 2023).

Araújo Júnior explica que, em um contexto regional dominado pelo forró, a música punk enfrentava barreiras significativas, sendo rejeitada pelas estações de rádio locais. Contudo, apesar da qualidade sonora limitada e do caráter artesanal das gravações, as demos representavam a única via para as bandas punk divulgarem suas mensagens e seu som, não apenas para a comunidade punk local, mas também para outras cenas através do envio postal para diferentes regiões. As demos⁵¹ desempenharam um papel crucial na divulgação e na preservação das bandas alternativas durante a década de 1990, um período marcado pela predominância do pagode, forró e axé no cenário musical brasileiro (p. 35).

Uma observação de significativa relevância, apresentada por Araújo Júnior é que, diferentemente do que ocorreu na cena punk de São Paulo no início dos anos 1980, a formação de gangues punks foi um fenômeno que não se estabeleceu em Campina Grande e em João Pessoa. Isso se deveu, em parte, ao número limitado de punks, mas também à influência dos coletivos anarquistas, que reprovavam e combatiam ativamente qualquer forma de violência, rivalidade e formação de gangues dentro do movimento punk. Ainda assim, conflitos surgiram, motivados principalmente pela exigência de coerência entre o discurso anarquista e a prática. A partir dos anos 90, em João Pessoa e Campina Grande, a neutralidade política tornou-se insustentável em uma cultura punk fortemente identificada com o anarquismo (p. 35).

Porém, de acordo com Canavieiras (2020, p. 49), o período que abrange

⁵¹ A temática das fitas demos serão devidamente analisadas na cena punk no terceiro capítulo desta dissertação.

o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 foi permeado por desafios que não eram exclusivos dos punks, mas também observados em outros grupos culturais. A violência urbana se destacou como um dos principais problemas, influenciando diretamente a cena e a expressão musical punk. Esta época foi caracterizada por frequentes confrontos entre punks e integrantes de outras tribos urbanas, como metaleiros, *skinheads* e skatistas, além de disputas e desentendimentos recorrentes dentro da própria comunidade punk, uma tendência que se mantém até os dias atuais. Em uma cidade de dimensões reduzidas, como João Pessoa, essas rivalidades e conflitos internos acabaram por representar barreiras significativas para o avanço das bandas e para a consolidação da cena punk, afetando negativamente a coesão entre os participantes e o desenvolvimento de projetos musicais e culturais coletivos.

No final das décadas de 1980 e início de 1990, punks e metaleiros, ambos rotulados genericamente como “roqueiros” pela sociedade, compartilhavam espaços comuns na cidade. Apesar da cena *heavy metal* ser mais numerosa em Campina Grande, era comum a organização de eventos *underground* para ambas as comunidades. O *death metal*, em particular, compartilhava temáticas com o punk, como guerras e desastre nuclear. Encontrar locais para eventos punk sempre foi desafiador. Ainda de acordo com Araújo Júnior, em Campina Grande, pequenos bares, praças (como a Praça da Bandeira, no centro da cidade) e centros universitários ocasionalmente abriam espaço para esses eventos *underground*. Um exemplo notável foi a *gig*⁵² “Descarnimento da América”, realizada na UFPB de Campina Grande em 1992, com a participação de bandas punk e metal, evidenciando a interação e a colaboração entre essas duas vertentes da cultura *underground* na região.

Esta interseção de comunidades e espaços reflete uma fase de experimentação e colaboração entre punks e metaleiros em Campina Grande, evidenciando um ambiente cultural *underground* que, apesar de enfrentar obstáculos logísticos, encontrava maneiras de manifestar sua expressão artística e ideológica. A organização de eventos *underground* servem de

⁵² *Gig* refere-se a uma apresentação musical ao vivo, abrangendo desde pequenos shows em locais intimistas até grandes eventos. Na cena punk, essas apresentações são centrais para a expressão cultural e a conexão comunitária, frequentemente ocorrendo em espaços alternativos fora do circuito comercial da música.

exemplo da capacidade dessas comunidades de superar as limitações de espaço, promovendo encontros significativos que ressaltavam a convergência de temáticas e interesses. Contudo, as diferenças ideológicas e estéticas entre os punks niilistas e anarcopunks começam a se destacar à medida que o movimento avança. Esta transição para o subtópico dos punks niilistas e anarcopunks marca um momento de reflexão sobre a evolução da cena punk na Paraíba, destacando como as variantes ideológicas dentro do próprio movimento punk começaram a se definir e a influenciar a direção das atividades e dos discursos dentro da comunidade. A análise dessa diversificação fornece um entendimento mais aprofundado das dinâmicas internas e das variadas interpretações do punk, desde a rejeição categórica do sistema até a busca por alternativas anarquistas na estruturação social e política.

2.3.1 *Punks niilistas e anarcopunks*

O estudo das dinâmicas entre punks niilistas e anarcopunks na cena punk paraibana revela uma complexa teia de interações, caracterizada tanto por alianças quanto por divergências. Os punks niilistas, com sua marcada aversão às normativas sociais e políticas vigentes, costumam expressar uma visão cética quanto à possibilidade de mudanças sociais significativas. Tal postura é frequentemente manifestada por meio de práticas que questionam os valores estabelecidos, explorando comportamentos e estéticas que rompem com o convencional. Por outro lado, os anarcopunks, movidos por uma firme crença nos princípios anarquistas de autogovernança, equidade e liberdade, dedicam-se a esforços concretos visando a transformação social. Eles se destacam pela participação em iniciativas políticas e de sensibilização, defendendo um modelo de sociedade fundamentado na solidariedade, na ação direta e na autogestão. Segundo o historiador Fabrício Monteiro, em sua monografia “Reflexões sobre o niilismo contemporâneo: o pensamento e a cultura anarcopunk” (2004, pp. 24-61), essa diferenciação enfatiza a rica diversidade de pensamentos e práticas dentro do movimento punk, evidenciando distintas formas de engajamento social e político. Este contraponto entre as duas vertentes ilustra não apenas a pluralidade de abordagens críticas dentro do punk, mas também sublinha o potencial do movimento como um espaço de debate e inovação contínua na busca por alternativas às estruturas dominantes.

Apesar das diferenças ideológicas e estilísticas entre esses dois grupos, há também áreas de sobreposição e interação. Ambos compartilham uma crítica ao sistema dominante e uma busca por formas alternativas de existência. Em alguns casos, punks niilistas e anarcopunks colaboram em projetos culturais e atividades políticas, reconhecendo a importância da unidade em face de adversidades comuns. No entanto, as tensões podem surgir devido a divergências sobre abordagens estratégicas e filosóficas, bem como diferenças na prática cotidiana dentro da cena punk. Essas dinâmicas internas refletem a diversidade e a vitalidade do movimento punk paraibano, bem como os desafios inerentes à construção de uma comunidade baseada na resistência e na contracultura. Ao analisar as interações entre punks niilistas e

anarcopunks, é essencial considerar não apenas as divergências, mas também os pontos de convergência e os espaços potenciais para o diálogo e a cooperação mútua. Essa abordagem abrangente pode fornecer percepções interessantes sobre as complexidades do ativismo punk.

Em sua análise do período marcado pelo embate entre os anarcopunks e os punks niilistas, que ocorreu entre os anos de 1994 e 1996, Bastos (2005) comenta como foi desafiador lidar com a escassez de informações devido à relutância dos anarcopunks em discutir o assunto, o que complicou sobremaneira a coleta de dados acerca desse período específico. O autor optou, portanto, por basear essa investigação nas recordações dele mesmo desse período turbulento. Com o objetivo de manter uma narrativa imparcial, Bastos decidiu adotar uma postura cautelosa em relação aos pontos particularmente controversos e pessoais que permeiam o conflito entre os anarcopunks e os punks niilistas. Em vez de se ater excessivamente nessas questões, o sociólogo preferiu direcionar a atenção dele para a análise dos impactos que os embates entre os membros dessas duas correntes ideológicas tiveram sobre a sociabilidade da juventude de João Pessoa durante aquele período. Esse enfoque, portanto, permite explorar de maneira mais abrangente as dinâmicas sociais e culturais que emergiram no contexto desses conflitos, contribuindo assim para uma compreensão mais profunda das interações entre os grupos punk na Paraíba. Ao reconhecer os desafios enfrentados na pesquisa desse tema delicado, ofereceu-se uma análise contextualizada e ponderada que permite uma reflexão mais ampla sobre a história e a identidade do movimento punk na região.

Bastos complementa que na cidade de João Pessoa, durante o desenrolar dos anos 1990, os punks que se autodenominavam niilistas engajavam-se em uma prática de expressão visual nos muros urbanos, marcada pela pichação de frases de caráter irônico, tais como “punks, espectadores da desgraça” (p. 321). Estas inscrições, além de serem uma forma de comunicação não convencional, eram interpretadas por diversos setores da sociedade jovem, incluindo os anarcopunks, como uma representação do niilismo, e ao mesmo tempo uma justificativa para a postura anti-social e apática adotada pelos próprios punks responsáveis pela grafite. A presença destas mensagens nos espaços urbanos, na visão do autor,

tornou-se um aspecto significativo da paisagem cultural da cidade, provocando reflexões e debates entre os diferentes segmentos da sociedade, e contribuindo para a construção da identidade e da subcultura punk na região.

Podemos levantar uma crítica ao texto de Bastos no sentido de ressaltar uma questão pertinente no campo dos estudos acadêmicos punk: a tendência à simplificação e à idealização do movimento, frequentemente à custa de uma análise mais aprofundada das suas complexidades internas. Concordamos que, embora a abordagem cautelosa de Bastos em evitar detalhamentos dos conflitos entre anarcopunks e punks niilistas possa ter sido motivada pela escassez de fontes e pela busca de imparcialidade, ela também pode ter contribuído para uma representação insuficientemente crítica do movimento punk na Paraíba, especificamente em João Pessoa durante os anos 1990.

Ao optar por não explorar em profundidade os desacordos e tensões internas, a investigação de Bastos talvez não faça justiça à complexidade das relações e das ideologias em jogo dentro do movimento punk. Esta escolha metodológica pode inadvertidamente suavizar as divergências ideológicas significativas que não só caracterizavam, mas também energizavam e definiam a cultura punk. A prática de expressão visual através de pichações nos muros urbanos por punks niilistas, mencionada por Bastos, é um exemplo da manifestação dessas tensões. As frases pichadas, interpretadas como representações do niilismo e justificativas para uma postura anti-social e apática, revelam uma camada de complexidade que merece um exame mais detalhado. A decisão de focalizar os impactos desses embates na sociabilidade juvenil, embora válida, não deve excluir a análise rigorosa das dinâmicas de poder, das estratégias de resistência e das contradições internas que moldavam essas interações.

Adicionalmente, a representação do movimento punk como um agente de mudança social pode ser problematizada. Embora os punks desempenhem um papel indiscutível na contestação das normas sociais e na articulação de discursos alternativos, a glorificação desse papel corre o risco de ofuscar as limitações, contradições e falhas internas do movimento. As pichações niilistas, por exemplo, podem ser vistas não apenas como formas de resistência, mas também como manifestações de desilusão e desengajamento que questionam a eficácia do próprio movimento punk como força contestatória.

Devemos reconhecer a importância de abordar os aspectos mais desafiadores e controversos do movimento punk com o mesmo rigor com que se celebra suas conquistas. Isso implica em uma investigação meticulosa das fontes disponíveis e, quando necessário, a busca por novas metodologias para acessar e interpretar as vozes e experiências menos documentadas ou marginalizadas dentro do movimento. A história do punk na Paraíba, e em qualquer outro lugar, é formada tanto por suas discordâncias e desafios quanto por seus momentos de união e impacto social. Portanto, uma compreensão integral do movimento exige um compromisso com a análise crítica de todas as suas dimensões, incluindo aquelas que podem desafiar as percepções previamente estabelecidas sobre sua natureza e legado.

A partir de 1994, Bastos relata ter testemunhado o surgimento das primeiras fissuras ideológicas e de postura entre os anarcopunks do Centro Cultural Social (CCS) e os punks não-anarquistas, que posteriormente se autodenominariam niilistas, incluindo alguns membros que antes pertenciam ao próprio CCS. Esta divisão dentro da comunidade punk em João Pessoa foi uma consequência direta do que Bastos denomina como “guerra de posturas” (p. 356), que se propagou dos movimentos punk no Sudeste do país para outros centros do movimento punk brasileiro. É interessante notar que o momento de efervescência dos conflitos entre os anarcopunks e os punks niilistas de João Pessoa especificamente nessa época coincidiu com o retorno de viagens realizadas por punks que integrariam o Núcleo de Ação Libertária (NAL), um grupo formado por ex-integrantes do CCS e outros punks, às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Especialmente nesta última, eles foram influenciados e estabeleceram contatos, através de correspondências, com uma gangue de punks niilistas conhecida como *Ekatomb*, do Rio de Janeiro (p. 356).

No contexto geral do movimento punk no Brasil, Bastos ainda discorre que essas disputas internas tendem a emergir devido a diferenças político-ideológicas e identitárias sobre a postura que deve ser adotada pelo movimento punk e por cada grupo e militante individualmente. Em João Pessoa, a “guerra de posturas” não se distinguiu muito daquela que ocorreu em São Paulo, entre os grupos do ABC Paulista, ou no Rio de Janeiro, mais ou menos na mesma época em que ocorreu em João Pessoa. Lá, os anarcopunks associados ao Círculo de Estudos Libertários (CEL), uma organização

anarquista local, enfrentaram um embate semelhante contra os punks da *Ekatomb*. Esses conflitos internos, embora tumultuosos e muitas vezes marcados por tensões, serviram como um momento crucial de definição e redefinição de identidades e ideologias dentro do movimento punk paraibano, influenciando significativamente seu desenvolvimento e trajetória.

Bastos continua relatando que, após um extenso debate entre os membros de dois grupos distintos dentro do Centro Cultural Social (CCS) – o Círculo de Ação Punk (CAP) e a Reação Anarquista (RA) –, foi estabelecido que, em meados de 1993, uma reunião seria realizada para deliberar sobre a questão do retorno dos punks niilistas ao CCS. Posteriormente, a data da reunião foi agendada e o encontro foi concretizado, dando lugar a uma votação decisiva sobre o tema em discussão. Durante esse processo, observou-se uma variedade de posições entre os participantes: enquanto um rapaz e uma garota do CAP, ambos com laços próximos com os punks niilistas e com histórico na banda de hardcore Carcará Core, votaram favoravelmente ao retorno, outro rapaz e outra moça optaram por se posicionar contrariamente, e uma pessoa decidiu se abster. Por sua vez, no grupo Reação Anarquista, um membro não compareceu à votação, enquanto os outros três votaram unanimemente contra o retorno dos punks niilistas ao CCS. O desfecho da votação demonstrou que os punks niilistas contaram com apenas dois votos a favor, contrastando com os cinco votos contrários, além de uma abstenção e uma ausência, resultando na rejeição de seu retorno ao CCS. Nesse contexto, é imprescindível ressaltar a relevância da participação do grupo Reação Anarquista no desenrolar desse processo.

Apesar de terem inicialmente apoiado e contribuído para a realização da reunião e da subsequente votação, uma vez que não possuíam objeções prévias e tinham um conhecimento limitado sobre os punks niilistas, os membros da Reação Anarquista optaram por votar contra o retorno desses punks ao CCS após descobrirem, poucos dias antes da votação, que os niilistas estavam agindo, de acordo com Bastos, de maneira desonesta com eles (p. 358). Os anarquistas interpretaram que ficou evidente que, apesar de elogiarem um fanzine anarquista intitulado “E o cu?” na presença dos membros do RA, os niilistas criticavam e ridicularizavam o mesmo fanzine pelas costas de seus organizadores. Esse episódio, marcado por tensões e conflitos

internos, revela as complexidades e nuances das relações dentro do movimento punk em João Pessoa naquela época, destacando a importância da transparência e da confiança mútua na construção de uma comunidade coesa e solidária; porém, revela que a construção da coesão se dava por meio do conflito e da tensão.

O relato de Bastos sobre a reunião deliberativa, que culminou na decisão contra a reintegração dos punks niilistas ao espaço do Centro Cultural Social, desvela momentos de tensão e discordância dentro da comunidade punk de João Pessoa. Este episódio, marcado pela divisão de opiniões entre dois grupos distintos, revela as complexas dinâmicas de poder e ideologia que permeiam o movimento. A divergência de votos, com alguns indivíduos apoiando o retorno dos niilistas enquanto outros se posicionavam firmemente contra, reflete a heterogeneidade de pensamento dentro da comunidade. A revelação posterior sobre a desonestidade dos niilistas em relação ao fanzine anarquista evidencia uma quebra de confiança que influenciou diretamente o resultado da votação.

Ao focar nesse episódio específico, Bastos lança luz sobre um aspecto da cultura punk, porém, a abordagem carece de uma exploração mais profunda das causas subjacentes e das ramificações dessas tensões internas. A decisão de limitar a análise aos eventos circunscritos da reunião e votação pode ser vista como uma oportunidade perdida de investigar as dinâmicas mais amplas de inclusão, exclusão e conflito ideológico que moldam a experiência coletiva dentro do movimento punk.

Crucialmente, a escolha de não aprofundar o exame das relações interpessoais e das divergências ideológicas entre os membros da comunidade punk pode resultar numa compreensão parcial dos desafios enfrentados por esses coletivos. A falta de um olhar crítico para além dos eventos imediatos da votação ignora as complexidades das interações humanas e das convicções que sustentam a identidade punk. Uma análise mais rigorosa desses aspectos poderia fornecer um entendimento mais completo das dinâmicas internas do movimento e das formas como essas dinâmicas influenciam a coesão e a resistência do grupo.

Ademais, a abordagem de Bastos, ao evitar uma crítica mais incisiva dos conflitos e contradições dentro do movimento punk, pode ser interpretada

como uma forma de romantização. Ao minimizar as disputas internas e suas implicações, a pesquisa corre o risco de idealizar a unidade e a solidariedade punk, sem reconhecer adequadamente as lutas e as negociações que definem a realidade do movimento. Uma investigação mais aprofundada e crítica desses elementos poderia enriquecer nossa compreensão da cultura punk, destacando a importância de enfrentar e refletir sobre as tensões internas como parte integral da experiência e evolução do movimento.

Enquanto reconhecemos o valor do trabalho de Bastos para iluminar aspectos da história punk em João Pessoa, sugerimos que uma abordagem mais crítica e abrangente, que delibere sobre as complexas relações de poder, conflito e ideologia, seria mais eficaz para capturar a essência e as contradições do movimento punk. Essa análise aprofundada permitiria uma apreciação mais rica da diversidade e das dificuldades que caracterizam a cultura punk, contribuindo para um entendimento mais matizado e completo das suas dinâmicas sociais e culturais.

Sobre esse tema, Durier (2016) busca enfatizar algumas das características do teor discursivo das expressões contraculturais do punk, as quais o autor analisa como manifestações políticas e culturais, especificamente as associadas à tendência anarcopunk e ao punk niilista. Assim, ilustra-se o diálogo desses protagonistas com as correntes ideológicas/filosóficas anarquista e niilista (o que também leva o leitor a considerar as questões de identidade e pertencimento) para se compreenda a diversidade política e cultural presente no cenário punk envolvendo a expressão hardcore na cidade de João Pessoa. Contrariando o discurso e as práticas políticas dos anarcopunks em João Pessoa desde os anos 1990 (período em que as movimentações contraculturais nessas cidades se intensificaram), Durier menciona um fenômeno peculiar que envolveu as bandas/indivíduos punks com postura punk ou de vertente cultural niilista: esses grupos passaram a rejeitar explicitamente em sua produção cultural e em seu cotidiano perspectivas de caráter político, expressando dessa forma uma diferença substancial na forma de representar a realidade. Essa diferença se refletiu na prática de um estilo de vida frequentemente caracterizado como “vazio”, “autodestrutivo”, “sem futuro”, evidenciado no conteúdo estético de suas vestimentas, zines, capas de álbuns e letras de músicas (pp. 79-80).

Durier aponta que essas características são qualitativamente reveladoras do discurso niilista, que aponta para uma irreducibilidade da condição existencial e social dos seres humanos, concebendo a civilização como um equívoco e um problema sem solução. Para os niilistas, a sociedade estaria em um caminho sem volta. Além disso, Durier ressalta que essa análise não se limita apenas ao campo discursivo, mas também se estende às práticas culturais e comportamentais desses grupos. As vestimentas, o estilo de vida e até mesmo as interações sociais refletem os valores e as crenças subjacentes ao discurso niilista. Por exemplo, a estética sombria e a adesão a símbolos de rebeldia e desesperança, como o uso predominante da cor preta e acessórios de aparência agressiva, são expressões visíveis desse ethos pessimista. Esses elementos não apenas comunicam uma posição filosófica e política, mas também contribuem para a construção de uma identidade coletiva dentro do movimento punk, onde a adesão a essas práticas e símbolos cria um senso de pertencimento e camaradagem entre os membros do grupo. Portanto, ao examinarmos essas manifestações culturais, podemos entender melhor não apenas as ideias e ideais que informam o punk niilista, mas também as formas pelas quais essas ideias se materializam na vida cotidiana dos punks e influenciam suas interações sociais e culturais (p. 80).

Os anarcopunks, por outro lado, frequentemente abordam em suas letras temas que podem ser considerados mais politizados, alinhados com as ideias e práticas libertárias, conforme aponta Durier (p. 83). Em contrapartida ao viés cultural niilista, que nega qualquer pretensão política do movimento, o anarcopunk assume um caráter propositivo, fundamentado nas experiências do próprio movimento e nas propostas revolucionárias anarquistas. Enquanto os punks com postura niilista direcionam suas propostas exclusivamente para o interior da contracultura punk, desinteressando-se por questões políticas e de organização social, os anarcopunks estão mais engajados em oferecer contribuições para o movimento como um todo. Geralmente, entre os anarcopunks, as bases do punk e do anarquismo se desenvolvem a partir de processos de sociabilidade que promovem um conjunto de ideias e ações, contribuindo para a formação informal da identidade desse grupo. O Movimento AnarcoPunk, por sua orientação mais propositiva e positiva, adotou claramente os princípios anarquistas e promoveu de maneira espontânea e informal

práticas pedagógicas para a formação de seus integrantes, que se tornaram militantes anarquistas:

“A gente fazia grupos de estudo também. A gente se encontrava nos coretos do centro da cidade e, depois de 1991, a gente se encontrava aqui em casa. Tinham dois grupos aqui em Campina Grande, cada grupo com cerca de 20 pessoas. O meu era do MAP e o outro, que não era anarcopunk, era o Carcaracore. A gente, que era do MAP, por um bom tempo fazia as reuniões na minha casa no bairro Centenário, em Campina Grande”. (Joaquim, 2023)

Essa análise , segundo o autor, permite que melhor compreendamos a complexidade e a diversidade presente no movimento punk na cidade paraibano, destacando as diferentes formas de engajamento político e cultural dos grupos envolvidos. Através da música, das letras e das práticas do dia-a-dia, os punks e anarcopunks contribuem para a construção de uma identidade coletiva e para a disseminação de ideias libertárias, promovendo um espaço de resistência e contestação dentro da sociedade (p. 85).

No entanto, cabe aqui uma ressalva. A exposição acima apresentada sobre o movimento punk em João Pessoa, ao enfatizar a construção de uma identidade coletiva e a promoção de ideias libertárias por meio da música, das letras e das práticas cotidianas, demanda um exame mais crítico à luz das distinções ideológicas entre os grupos que compõem essa comunidade. Enquanto os anarcopunks são identificados por sua crença na liberdade como um projeto coletivo, os punks niilistas, por sua vez, manifestam uma perspectiva cética quanto à viabilidade e ao valor da liberdade nesse mesmo contexto. Essa divergência fundamental merece ser analisada com maior profundidade, considerando suas implicações para a coesão e a dinâmica interna do movimento.

A adoção de uma postura niilista, que se caracteriza por uma descrença nas narrativas convencionais de progresso e emancipação, desafia a noção de uma identidade coletiva uniforme dentro do movimento punk. Essa descrença não apenas questiona a eficácia do engajamento político e cultural como também coloca em xeque a possibilidade de uma resistência coletiva unificada. Ao focar predominantemente nas contribuições dos punks e anarcopunks

para a construção de uma identidade coletiva sem considerar adequadamente as perspectivas niilistas, corre-se o risco de simplificar a complexidade das interações e dos conflitos ideológicos que permeiam o movimento.

Por conseguinte, é importante reconhecer que a diversidade ideológica dentro do movimento punk não se traduz meramente em diferentes formas de engajamento político e cultural, mas reflete, de maneira mais profunda, divergências sobre a própria concepção de liberdade e de resistência. A perspectiva niilista, ao expressar ceticismo em relação aos ideais libertários, contribui para um debate mais amplo sobre os limites e as possibilidades da ação coletiva em contextos de marginalização e resistência.

Além disso, a ênfase na promoção de um espaço de resistência e contestação, enquanto elemento central da identidade punk, necessita de uma reflexão sobre como as diferentes posturas ideológicas influenciam a forma como esse espaço é concebido e habitado. Os niilistas, com sua abordagem crítica em relação à ideia de liberdade como projeto coletivo, introduzem uma dimensão de questionamento que pode tanto enriquecer quanto desafiar os esforços de construção de uma comunidade baseada em princípios libertários.

Portanto, uma análise que se propõe a compreender a complexidade e a diversidade do movimento punk em João Pessoa deve incorporar uma consideração cuidadosa das tensões e dos diálogos entre anarcopunks e punks niilistas. Isso implica em reconhecer que a identidade coletiva do movimento é formada tanto pelas aspirações compartilhadas quanto pelas discrepâncias ideológicas, e que a resistência e a contestação assumem formas variadas, refletindo as múltiplas perspectivas presentes dentro da comunidade. Uma compreensão abrangente da dinâmica punk requer, portanto, uma apreciação das suas complexidades internas, incluindo as contribuições e os desafios impostos pelos diversos grupos que compõem o movimento.

Trazendo novamente o que os autores citados acima falaram anteriormente em seus trabalhos, Canavieiras (2020) analisa a cena punk paraibana e observa que sua dinâmica não se distingue significativamente da observada nacionalmente. Embora a maioria das bandas locais não adotem objetivos explicitamente comerciais, algumas acabam sendo ocasionalmente rotuladas como comerciais devido à sua associação com o gênero *hardcore* e,

por consequência, com o movimento punk. No entanto, essa questão não se limita apenas às bandas externas ao movimento punk, pois dentro do próprio movimento surgem vertentes que questionam a própria lógica cultural, resultando em um paradoxo interno (p. 60).

Canavieiras afirma que as divergências de postura e pensamento sobre o que significa ser punk entraram em conflito por volta de 1994 e nos anos subsequentes, possivelmente influenciados por fatores externos à Paraíba, resultando em desavenças e desarticulações entre os adeptos da ideologia punk. Tal tensão não era exclusiva da Paraíba, mas sim um fenômeno vivenciado por punks em todo o Nordeste e Brasil. O rompimento das relações amistosas entre essas duas vertentes culminou na formação de rixas ideológicas e movimentos de boicotes, ambos buscando legitimidade na cultura punk e acusando uns aos outros de serem “pseudo” punks ou traidores (p. 62).

O exame realizado por Canavieiras sobre a cena punk paraibana lança luz sobre a complexidade das relações internas e a dinâmica de contestação que caracteriza o movimento, tanto em âmbito local quanto nacional. Ao apontar para as tensões e desarticulações surgidas por volta de 1994, decorrentes de divergências ideológicas e de postura sobre o que significa ser punk, o autor toca em uma questão fundamental: as causas subjacentes a essas desavenças. No entanto, a ausência de uma exploração detalhada sobre os fatores desencadeadores desses conflitos constitui uma fenda significativa na compreensão das dinâmicas internas que moldaram o movimento punk na Paraíba e, por extensão, no Nordeste e no Brasil como um todo.

A identificação desses fatores é chave para uma análise aprofundada do movimento, pois sem entender o que exatamente provocou tais rupturas, nossa compreensão das disputas ideológicas e dos movimentos de boicote fica incompleta. A menção de Canavieiras às rixas e à acusação de serem “pseudo” punks ou traidores entre os membros do movimento sugere a existência de uma profunda crise de identidade e legitimidade dentro da comunidade punk. Essa crise, no entanto, não pode ser plenamente compreendida sem um exame detalhado dos elementos catalisadores.

Ademais, a observação de que algumas bandas locais são ocasionalmente rotuladas como comerciais, apesar de não adotarem objetivos explicitamente comerciais, aponta para um paradoxo interno que merece uma

investigação mais cuidadosa. Esse paradoxo não apenas reflete as tensões entre autenticidade e comercialização dentro do movimento, mas também levanta questões sobre os critérios utilizados pelos punks para julgar a integridade e o compromisso uns dos outros com os ideais punk.

Consequentemente, argumentamos que uma abordagem mais crítica e detalhada em relação às causas das desavenças e desarticulações é necessária para uma compreensão mais rica das complexidades que definem o movimento punk. Isso envolveria não apenas identificar os fatores externos que podem ter influenciado essas tensões, mas também explorar as dinâmicas internas, incluindo as diferenças ideológicas, as práticas culturais e as disputas por legitimidade, que contribuíram para o surgimento desses conflitos.

Além disso, uma análise crítica deve considerar como essas tensões se manifestaram em práticas concretas, como os movimentos de boicote, e qual foi o impacto dessas práticas na coesão do movimento punk como um todo. Ao abordar essas questões, seria possível não apenas mapear as fissuras dentro da comunidade punk, mas também entender como os punks negociaram suas identidades e diferenças em um contexto de constante embate por autenticidade e legitimidade.

Por outro lado, Araújo Júnior (2021) afirma que o advento e a interação dos coletivos anarquistas e do Movimento AnarcoPunk no panorama punk paraibano desencadearam uma transformação de vasta abrangência no arcabouço ideológico dos punks locais, consolidando uma adesão progressiva e abrangente aos princípios e práticas do anarquismo. A presença e o engajamento do anarquista paulistano Ideal Perez⁵³ na comunidade de João Pessoa através de palestras e debates exerceram uma influência inestimável na disseminação e sedimentação dos ideais libertários entre membros do movimento punk e além dele. A participação ativa nos coletivos anarquistas locais não apenas proporcionou um espaço vital para a expressão e o intercâmbio de ideias, mas também instigou muitos punks a abandonarem

⁵³ Ideal Perez foi um militante anarquista brasileiro, nascido em São Paulo em 1925, filho de Juan Pérez Bouzas, um imigrante galego e anarquista, e de Carolina Bassi, de origem italiana e também anarquista. Cresceu em um ambiente familiar libertário, onde desde cedo conviveu com as ideias anarquistas e a cultura de classe operária. Peres tornou-se um ativo participante do movimento anarquista no Brasil, contribuindo significativamente para as lutas sociais e sindicais, além de manter vivo o legado e as ideias anarquistas ao longo de sua vida, até seu falecimento em 1995. Rocha, B. L., & Ramos, R. (2020). A história de (um) Ideal. Canoas/RS e Petrópolis/RJ. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

posturas previamente marcadas pelo niilismo e pela visão derrotista, que anteriormente se refletiam no lema “*no future*”.. Essa transição em direção a uma consciência política mais aguçada inevitavelmente gerou atritos e confrontos com aqueles que ainda se apegavam a uma visão apolítica, niilista ou pessimista do movimento punk. Os coletivos, em contrapartida, assumiram um papel vital na promoção de debates e reflexões acerca de questões sociais contribuindo, assim, para uma conscientização mais ampla e um engajamento político mais robusto dentro da comunidade punk e em suas intersecções com a sociedade em geral (p. 29).

Após a análise das contribuições de Bastos (2005), Durier (2016), Canavieiras (2020) e Araújo Júnior (2021) sobre as intrincadas relações entre os punks niilistas e anarcopunks, é possível perceber uma trama densa de interações e confrontos ideológicos que moldaram a cena punk, especialmente no contexto da Paraíba. Os estudos desses autores lançaram luz sobre uma dualidade profunda entre esses dois grupos dentro do movimento punk, destacando suas diferentes visões sobre política, sociedade e identidade. A análise desses trabalhos revelou as origens e as ramificações dos conflitos internos que marcaram a história do movimento punk na região, especialmente durante os turbulentos anos 1990. Nesse período, as divergências ideológicas entre anarcopunks, que abraçavam os princípios do anarquismo como base de sua ação política, e os punks niilistas, que adotavam uma postura mais cética e desiludida em relação a qualquer projeto político ou social, tornaram-se cada vez mais evidentes e acirradas.

Podemos analisar brevemente e comparar o que os autores destacados acima nos forneceram: uma perspectiva abrangente sobre o movimento punk na Paraíba, destacando as interações complexas e as divergências ideológicas entre os segmentos niilista e anarcopunk. Cada autor, ao abordar o tema, não apenas focaliza as distinções e tensões entre essas duas correntes, mas também procura entender como cada uma contribui para a conformação e a expressão do movimento punk na região. No entanto, ao revisar essas análises, torna-se evidente que, embora enriquecedoras, elas também apresentam certas omissões e limitações que podem ser observadas.

Bastos (2005) nos introduz ao cenário de divisões ideológicas que marcam a cena punk paraibana, ressaltando um período de conflitos

significativos entre anarcopunks e punks niilistas. Essa abordagem é crucial para compreender as dinâmicas internas do movimento; todavia, ao se concentrar primordialmente nos embates, pode-se perder de vista as potenciais áreas de intersecção e diálogo entre esses grupos. Além disso, ao tratar das influências externas sobre o movimento na Paraíba, a análise poderia beneficiar-se de uma exploração mais detalhada sobre como essas influências foram reinterpretadas e adaptadas às condições e contextos locais.

Durier (2016), ao explorar as práticas culturais e discursivas tanto dos niilistas quanto dos anarcopunks, oferece uma visão detalhada das manifestações dessas correntes dentro do movimento. Porém, a tendência de categorizar os grupos de maneira rígida pode não refletir adequadamente a fluidez e a complexidade das identidades punk. Uma abordagem que reconheça mais explicitamente as zonas de sobreposição e as trocas ideológicas entre niilistas e anarcopunks poderia proporcionar uma compreensão mais matizada da cena punk paraibana.

Canavieiras (2020) contextualiza a cena punk paraibana dentro de um quadro nacional, destacando as complexidades enfrentadas pelo movimento em relação à autenticidade e comercialização. Esta análise revela como as tensões entre objetivos comerciais e integridade cultural afetam ambos os grupos, niilistas e anarcopunks. Contudo, seria produtivo explorar mais a fundo como essas tensões são negociadas internamente e como contribuem para a evolução das práticas e ideologias punk na Paraíba.

Araújo Júnior (2021) foca na influência transformadora dos coletivos anarquistas sobre o movimento, sublinhando a transição ideológica em direção ao anarquismo. Essa perspectiva é valiosa por ilustrar o engajamento político e a evolução ideológica dentro do punk; no entanto, ela poderia ser enriquecida ao abordar como os niilistas respondem ou contribuem para essa transformação, e como as interações entre niilistas e anarcopunks moldam a dinâmica do movimento.

Enquanto as contribuições dos autores fornecem percepções importantes sobre o movimento punk na Paraíba, elas também indicam a necessidade de uma abordagem mais integrada que considere as interações, as negociações e os pontos de convergência entre niilistas e anarcopunks. Uma análise mais ampla requer atenção às formas colaborativas, às

estratégias de resistência contra a comercialização, e à influência de contextos locais e globais na formação das identidades e práticas punk. Ao expandir a discussão para incluir esses aspectos, podemos alcançar uma compreensão mais rica e diversificada do movimento punk na Paraíba, reconhecendo a complexidade e a dinâmica de suas múltiplas correntes.

As investigações acadêmicas realizadas por esses estudiosos elucidam o papel exercido pelo movimento e por indivíduos influentes, como Ideal Perez, na alteração da percepção política entre os punks na Paraíba. A intervenção dessas figuras significativas serviu como catalisador para que um número considerável de punks reavaliasse e, em muitos casos, rejeitasse as perspectivas niilistas anteriormente adotadas, movendo-se em direção a uma postura mais ativa e conscientemente política. Esse deslocamento ideológico implicou numa reconfiguração das identidades e dos objetivos associados ao movimento punk na área. Contudo, essa transição ideológica foi marcada por resistências e desacordos, especialmente de punks alinhados com uma visão niilista, que contestavam as noções de politização e ativismo promovidas pelos anarcopunks e pelos agrupamentos anarquistas. Essas controvérsias internas espelharam discussões mais abrangentes sobre as direções futuras do movimento punk, bem como sobre as variadas interpretações de autenticidade e legitimidade dentro da esfera punk. Adicionalmente, as análises ressaltaram o papel dos fóruns de debate estabelecidos pelos coletivos anarquistas na promoção de um entendimento aprofundado sobre temáticas sociais e políticas na comunidade punk.

Através desses espaços de discussão e reflexão, muitos punks foram expostos a ideias e conceitos relacionados ao feminismo, direitos LGBT e combate ao racismo, o que contribuiu para uma expansão de seu entendimento acerca das questões sociais e políticas entrelaçadas ao movimento punk. Em síntese, as pesquisas desses acadêmicos fornecem um panorama diversificado das interações internas na cena punk paraibana, iluminando a intersecção entre ideologia, prática cultural e identidade dentro do movimento. Além disso, sublinham a evolução contínua do movimento punk e sua habilidade em se remodelar frente às transformações sociais e políticas, apresentando análises relevantes para a compreensão não somente do histórico do punk na área, mas também de seus obstáculos e potenciais no cenário atual e futuro.

CAPÍTULO 3 – HISTÓRIA, MEMÓRIA E CULTURA PUNK NA PARAÍBA

O caminho acadêmico pelo universo punk na Paraíba é pautado por uma revisão de suas expressões, sejam elas musicais, visuais ou escritas. Enfatizamos a importância de reconhecer a multiplicidade de vozes e experiências que compõem a cena punk, buscando compreender os mecanismos pelos quais este movimento não apenas resistiu às adversidades, mas também floresceu sob elas. Assim, este capítulo não somente narra a evolução musical, mas também se aprofunda nas estratégias de sobrevivência e afirmação cultural adotadas pelos punks paraibanos.

Ao explorar a estética e prática da violência no punk, não buscamos glorificar tais manifestações, mas sim entender seu papel enquanto linguagem de resistência. A violência, interpretada aqui em seu sentido mais amplo, incluindo a violência simbólica e estética, emerge como uma resposta complexa às pressões sociais, econômicas e políticas. Este enfoque nos permite desvendar camadas de significado previamente inexploradas, revelando como a agressividade punk se articula como um mecanismo de crítica social e autocriação.

Essa abordagem pretende ser uma contribuição significativa ao campo de estudos culturais, ao proporcionar um retrato detalhado e lançado da cena punk na Paraíba. Buscamos, através desta análise, não apenas documentar um capítulo da história cultural do estado, mas também refletir sobre as dinâmicas de poder, identidade e resistência que continuam a influenciar a produção cultural contemporânea.

A resiliência e a adaptação das bandas punk e anarcopunk na Paraíba, evidenciadas por práticas de autogestão e turnês incansáveis, ressoam com o que foi descrito pelo professor de música Paul Friedlander em seu livro “Rock and Roll: A Social History” (2006) sobre a influência de bandas como *Black Flag* na cena *hardcore* punk americana. Esse movimento destaca a criação de uma infraestrutura alternativa de distribuição cultural que engloba música, zines e artes, refletindo um espírito de comunidade e resistência (p. 256). Esse paralelo entre a cena punk paraibana e americana sugere uma adaptação dos ideais punk globais às realidades locais, promovendo um diálogo contínuo entre o local e o global, e demonstrando a capacidade do movimento de se

reinventar e manter sua relevância frente a desafios socioeconômicos e culturais.

A cena punk na Paraíba, inspirada pela rede solidária de distribuição e compartilhamento cultural observada nos Estados Unidos, conforme Friedlander descreve, estabeleceu um ecossistema vibrante de expressão artística e musical que transcende as convenções *mainstream*. Esta cena, alimentada pela tenacidade de suas bandas e pela colaboração entre seus membros, ilustra a importância da solidariedade e da autossuficiência na sustentação de movimentos culturais subterrâneos. A dedicação à distribuição independente de produções não apenas musicais, mas também de zines, literatura e artes, reflete um compromisso com a autenticidade e a resistência cultural que caracteriza a essência do punk.

A evolução temática e musical da cena punk paraibana, em sintonia com as mudanças observadas na cena punk americana de meados dos anos 1980, aponta para uma reflexão sobre a identidade e a resistência dentro do contexto punk. A incorporação de influências musicais diversificadas e o abraço a temáticas mais introspectivas, como documentado por Friedlander (2006), ressaltam uma maturidade artística que desafia as narrativas convencionais sobre o punk. Essa capacidade de adaptação e evolução sustenta a relevância contínua do punk na Paraíba, demonstrando como movimentos culturais podem se transformar e prosperar em resposta a seu contexto social e cultural.

De fato, no momento que o movimento punk começava a demonstrar sinais de exaustão nas regiões centrais do norte global, em contrapartida, encontrava-se em pleno vigor de novidade e expansão em localidades como João Pessoa e Campina Grande. O sociólogo Yuriallis Bastos (2004) nos oferece uma perspectiva dupla sobre o surgimento do punk na Paraíba: uma visão que contempla suas origens na contracultura e outra que reconhece a consolidação do movimento com a formação do Movimento AnarcoPunk (MAP) em fins dos anos 1980. Esta dualidade reflete a rica tapeçaria cultural do punk paraibano, marcada tanto pela sua dimensão artística quanto pelo seu compromisso social e político.

José Carlos Araújo Júnior (2011) acrescenta profundidade a essa narrativa ao descrever a fundação da primeira banda anarcopunk de Campina Grande, o *C.U.S.P.E.*, que não só adotou o anarquismo como filosofia, mas

também esteve ativamente envolvida em coletivos anarquistas locais (o MAP e o Carcaracore) e regionais. A experiência internacional de um dos membros da banda, que podemos chamar de “Pedro”, que morou com sua família na Inglaterra na década de 1970, um período marcado pelo início do punk e pela revitalização dos movimentos *skinhead* e *mod*, sendo nesses anos que ele teve sua iniciação no mundo punk (p. 33). e o intercâmbio cultural proporcionado por zines e gravações de fitas cassetes evidenciam a natureza interconectada do punk, superando barreiras geográficas e fomentando um diálogo contínuo entre diferentes cenas punk.

Tanto em João Pessoa quanto em Campina Grande, o punk e o anarcopunk não se limitaram à música: eles criaram uma rede de apoio que incluía a distribuição de zines, artes e literatura, consolidando uma comunidade baseada na solidariedade e no apoio mútuo. Essa rede não apenas facilitou a disseminação da cultura punk e anarquista, mas também estabeleceu um espaço para a expressão de ideias revolucionárias e a formação de uma consciência coletiva voltada para a mudança social.

No primeiro capítulo de “Subcultures: Cultural Histories and Social Practice” (2007), intitulado “Uma história vagabunda”, Ken Gelder examina a percepção de grupos marginalizados nas cidades do século XIX, destacando como estes foram vistos tanto como desafios para a ordem pública quanto como sujeitos de estudo científico. Ele ressalta a transição de simplesmente policiar essas comunidades para tentar compreendê-las através de classificações sociais e estudos. Ele destaca, ainda, a evolução no modo de interação com essas subculturas, enfatizando a importância de dar voz a esses grupos dentro de um sistema mais amplo de controle social (pp. 12-13). A partir da citação de Gelder, podemos entender que a emergência de subculturas, como o punk e o anarcopunk em João Pessoa e Campina Grande, reflete uma complexidade de identidades sociais que se posicionam à margem das normativas mainstream. Gelder descreve o lumpenproletariado⁵⁴ e os vagabundos, historicamente marginalizados e frequentemente excluídos dos

⁵⁴ Categoria social, de acordo com Karl Marx, que se refere à classe marginalizada e despossuída, incluindo desempregados, trabalhadores informais e outros grupos excluídos da estrutura socioeconômica dominante.

discursos revolucionários tradicionais, como precursores das subculturas modernas. (p. 22).

A análise de Gelder sobre a problemática de classificar e lidar com populações itinerantes nas metrópoles europeias e americanas do século XIX ecoa na forma como as subculturas punk desafiam categorizações simples. A prática punk de autoidentificação, especialmente nas cidades de João Pessoa e Campina Grande, reflete uma resistência contínua à classificação simplista, promovendo uma forma de autoexpressão que desafia normas sociais e políticas estabelecidas.

De acordo com o capítulo 12 do livro "Punk rock: an oral history" (2012) de John Robb (intitulado "Protest and Survive"), o contexto punk e pós-punk no Reino Unido durante os anos 1980 foi marcado por uma variedade de subgêneros e por uma resistência política intrínseca ao movimento. Esta dinâmica pode ser equiparada ao cenário do punk e do anarcopunk em João Pessoa e Campina Grande, cidades da Paraíba, Brasil, considerando as particularidades locais desses locais.

Assim como no Reino Unido, onde o *Crass* emergiu como uma influente banda anarcopunk, em João Pessoa, o *Disunidos*, e em Campina Grande, o *C.U.S.P.E.*, podem ter desempenhado papéis semelhantes na disseminação de ideias políticas radicais e na promoção da resistência contra o *status quo*. O *Crass*, reconhecido por sua música intensamente política e letras provocativas, foi fundamental na popularização do anarcopunk, assim como o *Disunidos* e o *C.U.S.P.E.* podem ter adotado abordagens semelhantes, desafiando normas sociais e políticas locais.

Por mais tentadora que seja a ideia de traçar um paralelo entre as cenas punk de Londres e as de Campina Grande/João Pessoa, a análise crítica nos leva a reconhecer limitações significativas nessa comparação. As diferenças em cronologia, contexto espacial, classes sociais representadas e figuras proeminentes do movimento estabelecem distinções fundamentais que complicam tal correlação. Em vez de insistir nessa analogia, optamos por concentrar-nos na diversificação estilística observada no movimento punk durante as décadas de 1980 e 1990, uma subdivisão em gêneros que reflete a evolução interna do movimento.

A revisão das fontes bibliográficas e, mais expressivamente, das entrevistas realizadas no segundo capítulo deste estudo, mostrou-se determinante para esclarecer essa evolução. Os próprios participantes do movimento punk que nos cederam entrevistas foram essenciais ao identificar as várias correntes, as cisões ideológicas e os marcos significativos dentro da cena punk local. Essa auto análise por parte dos sujeitos envolvidos fornece uma base sólida para compreender a complexidade e a dinâmica interna do movimento em questão.

As entrevistas revelaram como essas distinções não se baseiam apenas em preferências musicais, mas também em posicionamentos políticos, práticas culturais e formas de engajamento com a comunidade e com questões mais amplas da sociedade. Este estudo, portanto, desloca o foco da tentativa de equiparar as experiências punk de Londres com as da Paraíba para uma investigação mais aprofundada sobre como o punk se manifestou especificamente nessas cidades brasileiras, considerando suas peculiaridades sociais, econômicas e culturais.

Ademais, ao abordar a subdivisão em gêneros dentro do movimento punk, destacamos a capacidade de adaptação e a diversidade de expressões que caracterizam o punk em Campina Grande e João Pessoa. Essa análise permite reconhecer o movimento não como um bloco homogêneo, mas como um campo de forças variadas, onde diferentes grupos e indivíduos negociam suas identidades, suas práticas e suas visões de mundo. A complexidade do movimento punk, tanto em termos de suas manifestações culturais quanto de suas articulações políticas, exige um exame que vá além das comparações simplistas com cenas de outros contextos geográficos e históricos. Ao focar nas vozes dos próprios punks e em suas experiências vividas, este estudo busca contribuir para uma compreensão mais rica e matizada do punk na Paraíba, evidenciando as especificidades locais e a dinâmica evolutiva do movimento.

Na subsequente seção dessa dissertação, nos propomos a adentrar na expressão musical punk no estado da Paraíba, realizando analisando a consolidação do movimento no espectro cultural paraibano, com ênfase nas bandas e nas suas letras de música. Este exame será cautelosamente

estruturado em torno de uma abordagem que engloba tanto a análise estética quanto histórica, delineando um panorama onde a música se encontra intrinsecamente entrelaçada com o tecido social, político e histórico que a rodeia

Antes de prosseguirmos com nossas observações, é imperativo estabelecer um sólido entendimento do contexto músico-histórico que prenunciou a eclosão do movimento punk na região. Este alicerce simultaneamente musical e histórico será cuidadosamente construído, recorrendo a uma vasta gama de fontes e referências que iluminam as condições culturais, históricas e sociais prevalentes na Paraíba durante o período em questão. Tal retrospectiva é muito importante, pois fornece o pano de fundo necessário para compreender os diversos fatores que contribuíram para o surgimento e a forma como o punk se manifestou neste contexto específico.

Prosseguindo, o foco se voltará para a dimensão musical propriamente dita, onde será realizada uma análise aprofundada das bandas punk paraibanas. Esta seção se dedicará a explorar as características sonoras, líricas e estéticas que definem o punk na Paraíba, destacando as peculiaridades que distinguem o repertório local das demais manifestações do gênero tanto no Brasil quanto no cenário internacional. A investigação abordará aspectos como a instrumentalização, composição, temáticas líricas e posturas performativas, visando desvendar as camadas que compõem a identidade musical destas bandas.

Ademais, este capítulo também enfatizará as interações entre a música punk e o contexto sociopolítico da Paraíba. Analisaremos como as bandas punk refletem e respondem às dinâmicas sociais, econômicas e políticas de seu tempo e espaço, utilizando a música como veículo para comentário social, crítica e resistência. Esta análise será enriquecida por uma discussão sobre o papel da cultura punk na articulação de identidades coletivas e individuais, bem como sua contribuição para o debate público e a mobilização social.

Este subtópico da dissertação se propõe a ser uma exploração abrangente e detalhada da cena punk na Paraíba, oferecendo uma contribuição significativa ao entendimento de como a música e a cultura punk se entrelaçam com questões mais amplas de identidade, resistência e

expressão no contexto paraibano. Através de uma abordagem que combina análise musical com investigação histórica e sociocultural, este capítulo visa não apenas mapear a estética punk local mas também situá-la dentro de um quadro mais amplo de referências culturais e sociais, ilustrando como esta expressão musical é ao mesmo tempo produto e produtora do seu contexto.

3.1 Análise das bandas paraibanas

Ainda que o punk possa ser entendido como um movimento específico da juventude, sua principal expressão é, sem dúvida, a música. Por conta desta questão, neste subcapítulo nos dedicaremos à análise musical e histórica de algumas bandas anarcopunk paraibanas, procurando compreender as complexas camadas que constituem a expressão punk na Paraíba. Esta análise se propõe a ser um exame em que aspectos musicais, líricos, performáticos e históricos são entrelaçados para oferecer visões ligeiramente circunscritas – dadas as limitações que são inerentes a quaisquer trabalhos acadêmicos – da cena anarcopunk paraibana, situando-a dentro do contexto da música punk brasileira e internacional, bem como dentro das especificidades culturais, sociais e políticas do estado da Paraíba.

Para a análise da música anarcopunk produzida na Paraíba, concentraremos nosso escopo nas letras das músicas, embora reconheçamos a riqueza dos demais elementos musicais e performáticos. Nosso foco se aterá ao exame das temáticas expressas e ao modo como estas refletem e dialogam com as dinâmicas sociais, políticas e culturais concernentes ao contexto paraibano. Ao delinear este percurso analítico, não subestimamos a importância da sonoridade, das estruturas harmônicas, melódicas, rítmicas, da instrumentação ou da performance visual e comportamental; contudo, optamos por destacar as letras pelo seu potencial de vocalizar de maneira direta as perspectivas críticas, as contestações e as representações culturais do movimento punk. Este enfoque visa elucidar a profundidade semântica e a capacidade das letras em comunicar, de forma incisiva, reflexões acerca da realidade vivenciada pela comunidade punk na Paraíba, enriquecendo a compreensão das suas interações com o contexto sociocultural em que estão inseridas.

Essa seção aborda, ainda, a relação simbiótica entre as bandas punk da Paraíba e o contexto sociocultural e político em que se inserem. Investigaremos como esses grupos musicais funcionam como espelhos da sociedade paraibana, refletindo suas tensões, desafios e dinâmicas através de sua arte. A análise explora a forma como o anarcopunk paraibano se posiciona como uma forma de resistência cultural e política, oferecendo um canal para a

expressão de descontentamento, crítica social e aspirações por mudanças. Este subtítulo busca situar as bandas punk paraibanas dentro do movimento punk mais amplo, considerando suas contribuições únicas e o modo como elas dialogam com e divergem de outras cenas punk.

Através desta análise, pretendemos destacar a importância da cena anarcopunk paraibana não apenas como um fenômeno local ou regional mas como parte integrante de uma amostra cultural do punk global, com suas próprias nuances, desafios e inovações. A proposta é fornecer uma análise das bandas anarcopunkpunk paraibanas, utilizando uma abordagem multidisciplinar para explorar as intersecções entre música, história, cultura e política. Este exame visa contribuir para uma compreensão mais rica e matizada do fenômeno punk na Paraíba, destacando sua relevância e impacto tanto dentro quanto fora do contexto musical estrito.

Primeiramente, é pertinente elucidar a razão pela qual os movimentos punk e anarcopunk frequentemente direcionam suas agendas, estudos, discursos e, de forma especialmente marcante, suas expressões musicais, para a temática da igreja, especificamente em uma perspectiva contestatória. Este interesse em desafiar e criticar instituições religiosas, predominantemente as cristãs, pode ser contextualizado dentro do amplo espectro ideológico desses movimentos contraculturais. A crítica à igreja, percebida como uma instituição poderosa e muitas vezes opressora, é inextricavelmente ligada à essência contestatória e antiautoritária do punk e do anarcopunk. A abordagem desses temas é uma manifestação da insatisfação com o *status quo* social e cultural, bem como uma tentativa de desafiar normas e valores tradicionais impostos pela religião institucionalizada. Além disso, a igreja como símbolo de autoridade e dogmatismo tem sido alvo de críticas por seu papel na perpetuação de hierarquias injustas e na limitação da liberdade individual. Assim, a temática da igreja permeia os domínios de interesse desses movimentos como um reflexo das preocupações sociais, políticas e filosóficas que os impulsionam, além de representar uma manifestação cultural de resistência e subversão.

A crítica ao obscurantismo religioso, central para o discurso anarquista, tem suas raízes firmemente plantadas no século XIX. Durante este período, o anarquismo emergiu como uma resposta ideológica e filosófica contra as

estruturas de poder estabelecidas, entre as quais a igreja era percebida como um pilar fundamental. Os anarquistas viam na religião institucionalizada não apenas uma ferramenta de controle social, mas também um mecanismo de manutenção das desigualdades e da submissão da população. Através de uma crítica contundente ao papel da igreja na sociedade, os anarquistas buscavam dismantlar o véu de autoridade divina que legitimava as hierarquias terrenas, argumentando que a liberdade verdadeira exigia a emancipação de todo dogmatismo religioso. Essa postura não apenas desafiava a influência clerical sobre os aspectos morais e éticos da vida cotidiana, mas também propunha uma reimaginação radical da sociedade, livre de opressão tanto secular quanto espiritual. A firme posição anti-religiosa articulada pelos anarquistas no século XIX prefigura e inspira a abordagem crítica adotada pelos movimentos punk e anarcopunk em tempos mais recentes, perpetuando uma tradição de contestação que transcende gerações:

“Deus é entendido como uma pessoa que pode sentir emoções, tem uma vontade e suas próprias intenções, é apenas outro líder todo-poderoso que nos domina. Bakunin (2014) argumenta que “a ideia de um Deus pessoal, mente pura, eterna, absoluta, criadora e mestra suprema” deixa os homens na posição de escravidão e falsidade. Isso é inaceitável para os anarquistas, pois oprimiria a livre vontade. Esse Deus também está associado ao gênero; essa associação, seja masculina, feminina ou transexual, permanece como uma categoria limitadora, pois prioriza um grupo de pessoas em relação a todos os outros”. (Mazura, 2017, p. 37)

O artigo “Trânsito religioso: uma revisão exploratória do fenômeno brasileiro” (2009), de Lázara Divina Coelho, explora as transformações no cenário religioso brasileiro, focando nas últimas décadas do século XX, um período marcante para o movimento punk no Brasil e na Paraíba. Coelho destaca a diversificação religiosa, com o declínio dos católicos, aumento dos evangélicos, especialmente pentecostais, e o crescimento dos sem religião, o que denota para o nosso estudo um pano de fundo para a resistência punk ao estabelecimento religioso. O artigo de Ricardo Mariano, “Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal” (2004), complementa essa visão ao detalhar o crescimento pentecostal e neopentecostal, vinculado a crises

socioeconômicas e o aproveitamento destas igrejas das circunstâncias para expandir seu proselitismo. Ambos os textos nos ajudam a elaborar uma compreensão da postura crítica dos punks e anarcopunks em relação às igrejas, que são vistas como entidades opressoras, em contraste com os ideais punk de liberdade e resistência a estruturas de poder. Este cenário se alinha com a citação do teólogo tcheco Ondřej Mazura (2017) sobre a visão anarquista de Deus como uma figura opressiva que perpetua a escravidão e a falsidade, reforçando o antagonismo anarcopunk às instituições religiosas por representarem uma ameaça à autonomia individual e à livre expressão.

Antes de dar início às análises deste segmento, é importante destacar a contribuição significativa do sociólogo Yuriallis Fernandes Bastos para este estudo. Através da sua monografia “Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk” (2005) obtivemos acesso a um conjunto de letras de músicas que servem como base para as análises que se seguem. A pesquisa de Bastos, focada na relação entre anarquismo e a cultura anarcopunk, proporcionou uma fonte de dados essencial para o desenvolvimento desta seção. Portanto, reconhecemos e agradecemos a sua contribuição ao indiretamente fornecer esse material, que desempenha um papel fundamental na condução de nosso estudo.

Iniciaremos nossas análises pela banda *Disunidos*, reconhecida como uma das precursoras do anarcopunk na Paraíba, com sua formação datando de 1987. A música “Real Salvação”, emblemática no repertório dos *Disunidos*, transcendeu a sua origem ao ser celebrada, conforme relatam estudiosos do tema como um verdadeiro hino no decorrer das décadas de 1980 e 1990. Tal composição não apenas capturou o espírito e as aspirações do movimento punk da época mas também alcançou uma ressonância significativa além das fronteiras estaduais, sendo conhecida e reinterpretada por diversas bandas punk por outras capitais nordestinas (Canavieiras, 2020, p. 32). Este fenômeno ilustra não somente a influência e o impacto da banda *Disunidos* no cenário punk nacional, mas também evidencia a capacidade do punk paraibano de dialogar e influenciar a cena punk mais ampla, consolidando “Real Salvação” como um marco cultural e um elo de união dentro da comunidade punk regional.

A música “Real Salvação” apresenta uma crítica contundente e direta às instituições religiosas, apontando para a discrepância entre a riqueza e o luxo vivenciados por líderes religiosos em contraste com a pobreza e o sofrimento dos fiéis. A letra é estruturada em versos que contrastam as condições de vida dos padres e pastores com as dos seguidores, usando essa discrepância para questionar a autenticidade e a moralidade das promessas de salvação feitas por tais instituições:

“Igreja que rouba e que aliena
Pregando salvação em troca de milhões
Não existe um padre pobre
Não existe um pastor pobre
Só existe o seguidor
O único que é pobre
Salvo está o padre, que tem casa pra morar (terra
pra plantar)
Salvo está o pastor, que tem grana pra comer
(viver)
Enquanto o seguidor, seu destino é sofrer
E morrer
De fome
De fome”. (Disunidos, s.d.)

A abertura da música estabelece imediatamente o tom crítico com a descrição de uma “igreja que rouba e que aliena” insinuando que as instituições religiosas se envolvem em práticas corruptas e de manipulação, oferecendo salvação em troca de contribuições financeiras substanciais. Este início aponta para uma profunda desilusão com o papel das igrejas na sociedade, sugerindo que, longe de serem espaços de refúgio espiritual, tornaram-se entidades mercantilistas.

A repetição da inexistência de um “padre pobre” ou “pastor pobre” enfatiza a hipocrisia dentro dessas instituições. Ao destacar a ausência de pobreza entre os líderes religiosos, a letra critica a acumulação de riqueza e a distância social e econômica entre esses líderes e seus seguidores. Essa distinção estabelece um cenário de injustiça, onde a liderança religiosa beneficia-se materialmente às custas de seus fiéis. O anticlericalismo manifestado nas letras das bandas anarcopunk reflete uma crítica ácida à estrutura e à prática das instituições religiosas, focalizando na acumulação de riquezas e na disparidade socioeconômica entre líderes religiosos e seus seguidores. Esta crítica é articulada através da observação da inexistência de

figuras de liderança religiosa em condições de pobreza, apontando para uma percepção de hipocrisia inerente a tais instituições. Tal posicionamento não apenas denuncia a distância material e social entre o clero e a base de fiéis, mas também questiona a legitimidade moral dessas instituições que, enquanto pregam valores de humildade e serviço, simultaneamente se beneficiam de uma estrutura que perpetua desigualdades. A ênfase dada à contradição entre o discurso religioso e a prática material dessas figuras de poder reflete um dos pilares do pensamento anarcopunk, que rejeita qualquer forma de autoridade e poder que se sustente por meio da exploração e da opressão. Este cenário de crítica é um reflexo da postura anarcopunk contra a autoridade institucionalizada, sustentando um diálogo direto com o desejo de autonomia e liberdade individual, princípios centrais para o movimento.

O refrão, ao proclamar que tanto o padre quanto o pastor estão “salvos” por suas posses terrenas – um com “casa pra morar” e o outro com “grana pra comer” –, utiliza uma ironia amarga para contrastar com a situação dos seguidores, cujo “destino é sofrer e morrer de fome”. Essa escolha de palavras não só critica a desigualdade material promovida pelas práticas dessas instituições, mas também subverte a noção de salvação, sugerindo que, nesse contexto, ela é reservada aos que detêm poder e riqueza.

Através de sua estrutura lírica e temática, “Real Salvação” supera a mera crítica social, posicionando-se como um manifesto contra a exploração e a hipocrisia no seio das instituições religiosas. A banda *Disunidos*, por meio desta canção, expressa uma rejeição veemente à manipulação da fé para fins de enriquecimento e poder, ecoando sentimentos de descontentamento e demanda por justiça social que ressoam com muitos dentro e fora da comunidade punk. A música não só se firma como um hino dentro do movimento punk pela sua mensagem poderosa e relevância temática, mas também como uma peça de resistência cultural, questionando as estruturas de poder e oferecendo uma voz aos marginalizados e explorados pela dinâmica religiosa.

Já a música “Pura Enganação”, executada pela banda de origem pessoense *Coito Interrompido*, ativa brevemente na primeira metade da década de 1990, serve como um veículo potente para a transmissão de críticas incisivas às instituições religiosas cristãs. Esta composição, surgida em um

contexto de expressiva agitação cultural e tumulto social, destila, de forma crua e direta, uma mensagem que ultrapassa o tempo, articulando uma profunda desilusão e um ceticismo agudo em relação às promessas e às práticas destas organizações religiosas. Uma análise aprofundada da letra permite não apenas desvendar as múltiplas camadas de significado contidas na obra, mas também compreender o panorama sociocultural que ela busca refletir e criticar.

A letra de “Pura Enganação” apresenta-se como uma explícita declaração de descontentamento e desconfiança que se fazia presente em segmentos significativos da juventude paraibana, sobretudo no seio da cena punk. Por intermédio de suas letras provocativas, a banda *Coito Interrompido* estabelece-se como uma voz de contestação social, empregando a música como um instrumento para desnudar a hipocrisia e o materialismo percebidos nas ações de líderes religiosos:

“Padres e pastores sem vergonha
Que roubam seu dinheiro
Dizendo que é pra deus
Não venha com esse papo
Porque eu não sou otário
Quer saquear meu bolso
Só para encher o seu
Igreja, é pura enganação!
Não mata a sua fome, nem lhe dá nenhum tostão!”
(Coito Interrompido, s.d.)

O refrão, “Igreja, é pura enganação! Não mata a sua fome, nem lhe dá nenhum tostão!”, ecoa como um manifesto impactante contra a mercantilização da fé. Esta passagem vocaliza uma crítica acerba à forma como, segundo percebido pela banda, as instituições religiosas exploram financeiramente seus seguidores, utilizando a promessa de salvação e bênçãos divinas como meio. A banda articula uma perspectiva cética em relação à religião organizada, apontando para a discrepância entre as riquezas amealhadas pelos líderes religiosos e a condição econômica frequentemente precária dos fiéis.

Este tipo de crítica social, manifestada pela *Coito Interrompido*, é representativo da conduta punk, um movimento cultural que se caracteriza, desde suas origens, pela postura de confronto com as instituições estabelecidas, quer no espectro político, social ou religioso. “Pura Enganação” inscreve-se nessa linhagem, ressaltando a capacidade do punk paraibano de canalizar descontentamentos locais através de uma forma de expressão

reconhecida globalmente. Analisando “Pura Enganação”, é possível perceber a importância da música como reflexo das tensões sociais e como um veículo para a crítica e a resistência. Através desta composição, o grupo *Coito Interrompido* não somente se insere na tradição do punk como veículo de contestação, mas também procura refletir sobre as particularidades do contexto social e cultural da Paraíba durante a década de 1990. Assim, a obra estende seu diálogo além dos limites da cena anarcopunk, buscando identificar e comunicar aspectos distintivos do punk paraibano, os quais se voltam para a articulação de críticas agudas e relevantes ao seu contexto direto. Contudo, é pertinente considerar que o anticlericalismo presente nas letras, enquanto remete ao anarquismo e suas principais reivindicações, não demonstra, por si só, características exclusivas do contexto paraibano, alinhando-se mais estreitamente às temáticas tradicionalmente abordadas pelo movimento punk em um espectro mais amplo.

Em última análise, a música examinada é um documento de relevância significativa, não apenas na esfera do punk paraibano, mas também como manifestação da capacidade da música em refletir tensões sociais e atuar como instrumento de crítica e contestação. Ao explorar as camadas dessa composição, obtemos um entendimento ampliado do contexto cultural e social da Paraíba durante a década de 1990, assim como da funcionalidade e do papel do punk como forma de expressão artística e engajamento político.

A música “Deus Não Existe”, da banda *Inexistência Divina*, surge como uma expressão intensa do pensamento anarcopunk, particularmente no que tange à rejeição de conceitos espirituais e à negação de uma entidade (supostamente) criadora suprema. Essa composição reflete uma perspectiva profundamente enraizada na mentalidade materialista e individualista característica da modernidade, a qual coloca o ser humano no centro do universo, desconsiderando a existência de um plano espiritual ou de uma divindade.

“Céu não há!
Inferno não existe!
O castigo do vício é o próprio vício!
O dom da virtude é a própria virtude!
Deus não existe!” (Inexistência Divina, s.d.)

A letra da música “Deus Não Existe” é uma articulação clara e direta da visão de mundo anarquista, que rejeita não apenas as estruturas de poder terrenas, mas também as autoridades espirituais. A negação categórica da existência do céu e do inferno desafia diretamente as narrativas religiosas tradicionais que buscam moldar o comportamento humano através da promessa de recompensa ou do medo de punição no além.

A afirmação de que “O castigo do vício é o próprio vício! O dom da virtude é a própria virtude!” ressalta a crença na responsabilidade e na autonomia individuais. Esta perspectiva sugere que as consequências de nossas ações residem nas próprias ações, independentemente de qualquer julgamento divino. Este é um princípio fundamental do pensamento anarquista, que valoriza a liberdade individual e a capacidade de autogestão, livre das amarras de doutrinas espirituais ou religiosas. A declaração final, “Deus não existe”, serve como uma rejeição explícita da ideia de qualquer divindade, uma postura que é emblemática do secularismo e do materialismo filosófico. Esta afirmação não apenas encapsula a essência da mensagem da música, mas também reflete uma postura desafiadora frente às concepções teístas.

A banda Inexistência Divina, ao compor “Deus Não Existe”, insere-se em um contexto mais amplo de questionamento e crítica às instituições e às ideologias dominantes. A música punk, especialmente a vertente anarcopunk, tem sido historicamente um canal para a expressão de ideias contraculturais e *anti-establishment*, incluindo a crítica às religiões organizadas e à ideia de Deus.

A escolha por abordar tais temas reflete não apenas uma posição filosófica mas também uma crítica às formas pelas quais as religiões têm sido utilizadas para justificar opressões, controlar populações e limitar a liberdade individual. Ao desafiar a existência de um criador supremo e rejeitar a noção de um plano espiritual, a banda ecoa o sentimento de muitos anarquistas e pensadores materialistas, que veem na emancipação da crença em divindades um passo essencial para a libertação humana.

“Deus Não Existe” é mais do que uma simples música; é uma contribuição ao diálogo filosófico sobre a natureza da existência, a autonomia do ser humano e a rejeição de narrativas transcendentais que buscam definir a moralidade e o propósito humanos. Através dessa música, a banda

Inexistência Divina não apenas se posiciona dentro do espectro ideológico anarquista, mas também participa de uma conversa mais ampla sobre o papel da religião e da espiritualidade na sociedade contemporânea. A música traz, também, a complexidade das interações entre música, filosofia e crítica social. A faixa serve como um lembrete do poder da música punk como um meio de expressão de ideias radicais e desafiantes, capazes de provocar reflexão e questionamento sobre conceitos amplamente aceitos. A banda *Inexistência Divina* contribui para a tradição punk de explorar e questionar as estruturas de poder, tanto terrenas quanto espirituais, incentivando uma postura crítica e reflexiva perante o mundo.

A banda *C.U.S.P.E.*, originária da cidade de Campina Grande, em atividade desde aproximadamente 1987, é um pilar fundamental do movimento anarcopunk na região. Esta análise se debruça sobre três músicas do repertório da banda – “Escarre seu Medo”, “Separação Radical”, e “Autogestão” – buscando desentranhar as camadas de significado e o impacto incutidos em suas letras. Cada composição, à sua maneira, articula uma crítica feroz às estruturas de poder e autoridade, refletindo sobre os ideais de liberdade, autonomia e resistência característicos do anarcopunk.

“Escarre seu Medo” destila uma mensagem de enfrentamento e superação dos medos que aprisionam o ser, explorando desde temores espirituais até inseguranças materiais e existenciais:

“Você tem medo de Deus?
 Você tem medo do Diabo?
 Você tem medo de morrer?
 Você tem medo de viver?
 Escarre seu medo, e vá se libertar!
 Você tem medo do patrão?
 Você tem medo do ladrão?
 Você tem medo do escuro?
 Você tem medo do futuro?
 Escarre seu medo, e vá se libertar! (C.U.S.P.E.,
 s.d.)

A recorrência do ato de “escarrar” o medo simboliza um gesto de repulsa e libertação, incentivando o ouvinte a rejeitar as amarras que o confinam, sejam elas impostas por figuras de autoridade ou internalizadas através da cultura e da socialização.

“Separação Radical” oferece uma perspectiva crítica sobre as instituições religiosas, expondo a dicotomia entre a aparência de benevolência e a realidade de controle e opressão subjacentes a essas estruturas.

“Não quero salvação
Odeio, detesto, abomino igreja
Por trás de seus ares de bondade
Esconde, mascara a crueldade
Sacramenta as tiranias
Em suas práticas e liturgias
Em nome de dogmas e crenças absurdas
Espezinha sentimentos e paixões” (C.U.S.P.E., s.d.)

Através dessa composição, a *C.U.S.P.E.* desmascara a hipocrisia das instituições religiosas, que, sob o véu da santidade, perpetuam a dominação e a exclusão, alienando os fiéis de sua capacidade de autodeterminação e pensamento crítico.

“Autogestão” por sua vez, encapsula a visão anarquista de uma sociedade organizada horizontalmente, sem hierarquias opressoras ou autoridades centralizadas.

“Usando sua própria consciência
Se auto-organizando
Sem estado nem patrão
Onde nada é de ninguém
Mas tudo é de todos
Autogestão!!!” (C.U.S.P.E., s.d.)

Esta faixa ressoa como um hino à autogestão e à cooperação coletiva, promovendo uma alternativa ao modelo socioeconômico dominante baseado na propriedade privada, na competição e no controle estatal.

As músicas da *C.U.S.P.E.* são imbuídas de um profundo sentido de urgência e descontentamento com as estruturas de poder estabelecidas, desde as instituições religiosas até o Estado e o capitalismo. Através de suas letras, a banda não apenas vocaliza uma crítica feroz a estas entidades mas também propõe alternativas baseadas nos princípios de liberdade, igualdade e autogestão. Este discurso se alinha com os ideais anarquistas, promovendo uma visão de mundo que valoriza a autonomia individual e a organização coletiva como fundamentos para uma sociedade justa e livre.

Ao tecer uma análise dessas três composições, torna-se evidente o papel da música punk, especialmente na vertente anarcopunk representada pela *C.U.S.P.E.*, como uma plataforma vital para a expressão de descontentamento social, crítica institucional e exploração de alternativas sociopolíticas. As letras da banda não somente desafiam o *status quo* mas também inspiram uma reflexão sobre a possibilidade de mundos diferentes, onde as relações humanas são pautadas pela solidariedade, pelo respeito mútuo e pela liberdade.

A contribuição da *C.U.S.P.E.* para o movimento punk e para a cultura política anarquista na Paraíba é imensurável, deixando um legado de resistência, questionamento e busca por uma sociedade mais equitativa. Suas músicas transcendem a esfera do entretenimento, posicionando-se como verdadeiros chamados à ação, motivando os ouvintes a reavaliar as estruturas de poder em suas vidas e na sociedade, e a explorar caminhos para a liberdade e a autogestão. Ao fazê-lo, a banda solidifica seu lugar na história do punk anarquista, não apenas como uma voz de contestação mas como um farol de inspiração.

Yuriallis Bastos Bastos (2005, pp. 384-388) traz uma explicação da expressão cultural anarcopunk, destacando-a como uma síntese de três elementos fundamentais: a sonoridade distinta do *hardcore*, a profundidade poética das letras imbuídas de anarquismo, e a estética visual marcada pela rebeldia. Este exame revela a sonoridade do *hardcore* como um elemento chave, surgido em resposta às crises de identidade e às pressões externas que assolavam o movimento punk no final dos anos 1970. A escolha por uma expressão sonora mais agressiva e menos acessível comercialmente reflete um repúdio à comercialização da música e uma renúncia explícita aos caminhos trilhados pela indústria cultural e pelo movimento *new wave*. Essa dimensão sonora não se resume a uma mera radicalização da postura punk; ela é deliberadamente concebida para alienar a música punk dos mecanismos de consumo massificados, em um esforço para salvaguardar a autenticidade e a integridade anti-comercial do movimento.

O segundo pilar, a poética anarquista presente nas letras, é essencial para compreender o alcance ideológico do anarcopunk. Estas letras articulam uma crítica incisiva às estruturas de poder, entrelaçando-a com a advocacia por

uma sociedade mais justa, liberta das amarras do autoritarismo. Por meio de uma linguagem carregada de simbolismo e metáforas, as letras não só desconstróem as normativas sociais e políticas vigentes, mas também esboçam utopias anarquistas, nas quais a liberdade e a igualdade não são meras abstrações, mas realidades tangíveis. Esta interseção entre a música e o pensamento anarquista oferece uma plataforma para a expressão de descontentamentos e aspirações, funcionando como um veículo para a disseminação de conceitos anarquistas e para o fomento de um diálogo crítico sobre possíveis rearranjos sociais.

A estética visual rebelde do anarcopunk, o terceiro eixo analítico, serve como um distintivo visual e simbólico do movimento, superando o que seria uma simples função de auto expressão para se tornar um ato de resistência. O uso intencional de símbolos anarquistas, vestimentas disruptivas e outras manifestações visuais não apenas diferencia o movimento dentro do espectro punk mais amplo, mas também critica as convenções estéticas predominantes e reafirma uma identidade coletiva fundamentada na autonomia e oposição ao *status quo*. Esta convergência de sonoridade, lírica e visual não somente define a identidade única do anarcopunk, mas também destaca seu compromisso com o questionamento e a subversão das normas culturais e sociais estabelecidas.

A análise proposta por Bastos permite uma apreciação mais abrangente da complexidade da expressão cultural anarcopunk, iluminando a sinergia entre seus componentes sonoros, líricos e visuais. A integração desses elementos não apenas forja uma estética singular e uma narrativa ideológica coesa, mas também inscreve o anarcopunk como uma entidade cultural que transcende a sua manifestação musical, influenciando o discurso e a ação social e política. Ao detalhar esses pilares, o estudo realça a importância do anarcopunk não apenas como subgênero musical, mas como um movimento cultural e político relevante, cujas repercussões vão além do âmbito da música, desafiando e reimaginando as estruturas sociais e culturais contemporâneas.

Ainda de acordo com Bastos, desde os primórdios da década de 1980, impulsionada pelo fenômeno conhecido como “revival punk”⁵⁵, a esfera punk

⁵⁵ O “revival punk”, reagindo ao declínio comercial do punk no final dos anos 1970 e início dos 1980, quando o movimento parecia perder espaço na indústria musical, manteve o movimento vivo como uma cultura underground. Na Paraíba, esse ressurgimento fortaleceu a cena punk local, inspirando novas bandas, eventos e *zines*.

global, notadamente a cena de João Pessoa, inaugurou uma era de introspecção crítica e desenvolvimento de estratégias visando salvaguardar sua essência e proteger-se das distorções veiculadas pela mídia e pelo mercado. Neste panorama, o *hardcore* surge como uma declaração sonora fundamental para a resistência punk; uma estratégia deliberada para manter a pureza do movimento por meio de uma expressão sonora mais severa e confrontadora, propositalmente alienada dos padrões dominantes de comercialização. Esta insurgência contra a apropriação cultural superou a criação do *hardcore*, manifestando-se na elaboração e na explicitação de uma gama de “antiprincípios” que encapsulam uma contracultura profunda. Tais antiprincípios, abarcando desde a rejeição da música convencional até uma antiestética e uma contra-informação, constituem pilares para a compreensão da cultura anarcopunk como uma entidade de militância autônoma que confronta e resiste às imposições sistêmicas.

Esses conceitos, embora já presentes nas práticas iniciais do punk, foram reforçados e ganharam visibilidade como táticas de defesa cultural e ideológica em resposta às pressões externas. Este movimento de fortalecimento identitário e resistência não apenas reitera a busca por uma autonomia cultural, mas também sinaliza uma postura de vigilância constante contra as tentativas de diluição de suas ideologias fundadoras. Por meio da adoção do *hardcore* e da articulação dos antiprincípios, a cultura anarcopunk reafirma seu compromisso com a contestação e a subversão, repudiando qualquer forma de domesticação ou de conformidade imposta pelo mainstream cultural e pelo capitalismo.

Bastos, ao expor este percurso analítico, sublinha a complexidade da resposta punk às dinâmicas de cooptação cultural, evidenciando um panorama no qual a música, a estética e a informação se convergem em instrumentos de luta e expressão. A estratégia de reclusão do *hardcore*, aliada à ênfase nos antiprincípios, demonstra uma sofisticação na maneira como o punk encara e se posiciona frente às adversidades, reconfigurando-se constantemente para preservar sua integridade e seu ethos rebelde. Neste sentido, a cena punk, especialmente em contextos como o de João Pessoa, ilustra não apenas um microcosmo de resistência cultural, mas também um espelho das tensões mais

amplas entre subculturas e as forças homogeneizadoras do mercado e da mídia.

Portanto, ao analisar a trajetória do punk sob a ótica proposta por Bastos, percebe-se uma tapeçaria complexa de práticas, ideologias e expressões que coalescem na formação de uma cultura resistente, que transcende a mera contestação musical para se estabelecer como uma forma vibrante de resistência política e social. A investigação deste fenômeno oferece insights valiosos sobre as dinâmicas de resistência cultural e a capacidade de subculturas como o punk de articular uma crítica contundente às estruturas dominantes, ao mesmo tempo em que propõe alternativas de existência e expressão fundamentadas em princípios de autonomia, liberdade e contestação.

Ao adentrarmos no estudo dedicado à análise musical das bandas anarcopunk paraibanas, nos propomos a desvelar as intrincadas camadas que definem a expressão punk dentro do estado da Paraíba. Este exame, embora inicialmente concebido como uma investigação de contornos relativamente simples, se desdobra em uma análise que se demonstra rica. Tal análise não somente aspira a esboçar um retrato da cena punk paraibana em relação ao movimento punk brasileiro e internacional mas também se esforça para situá-la dentro das peculiaridades culturais, sociais e políticas que caracterizam a Paraíba.

Ao examinar a música punk da Paraíba, as letras revelam uma profunda reflexão sobre as questões sociais, políticas e culturais específicas ao estado, atuando como um reflexo das tensões e desafios enfrentados pela sociedade local. Bandas como *Disunidos*, com a música “Real Salvação”, *Coito Interrompido* com “Pura Enganação”, *Inexistência Divina* com “Deus Não Existe” e *C.U.S.P.E.* com “Escarre seu medo” expõem um engajamento crítico com o contexto em que estão inseridas, utilizando suas músicas como ferramentas de crítica e oposição às estruturas religiosas cristãs, evidenciando uma rejeição ao dogmatismo e ao autoritarismo dessas instituições. Este compilado não apenas reafirma o papel do punk como veículo de resistência cultural e política, mas também ilumina as bandas como cronistas de sua época, que respondem e refletem sobre as dinâmicas de sua sociedade através da arte. O estudo dessas bandas e suas músicas busca posicionar a

cena punk da Paraíba não somente como um fenômeno de relevância local ou regional, mas como um componente vital do movimento punk global, destacando-se por sua capacidade de dialogar e divergir de outras cenas punk em termos de conteúdo temático e engajamento social. Portanto, ao integrar análises de música, cultura e crítica religiosa, o estudo desdobra-se em uma avaliação abrangente do impacto e do significado do punk na Paraíba, onde essas bandas surgem como vozes potentes de contestação e veículos para a proposição de mudanças sociais significativas, superando a sua importância musical e afirmando-se como um movimento cultural que continua a inspirar novas gerações a questionar, resistir e conceber um mundo diferentemente justo e equitativo.

3.2 Difusão da cultura punk na Paraíba

Se a ênfase na música parece uma consequência lógica na análise do movimento punk, os meios de distribuição e a cultura escrita do movimento merecem um destaque em particular. As práticas de disseminação adotadas pela comunidade punk na Paraíba nos permitem uma análise que vai além da catalogação de métodos para investigar os pormenores da interação social, da colaboração artística e do engajamento político que tais práticas engendravam.

Os *zines*, em particular, destacam-se como vestígios culturais de significado ímpar nesse contexto. Confeccionados com recursos limitados e uma estética que valoriza a expressividade em detrimento da polidez técnica, essas publicações independentes constituíam fóruns abertos de debate, arenas de exposição artística e canais de comunicação direta entre membros da cena punk. Mais do que simples veículos de informação, os *zines* representavam uma manifestação palpável do compromisso punk com a autonomia, o questionamento autoritário e a experimentação criativa. Eram, portanto, instrumentos de autodeterminação comunitária, permitindo que vozes marginalizadas fossem ouvidas e que saberes e experiências fossem compartilhados de maneira horizontal e inclusiva.

Os *zines*, particularmente destacados neste contexto, servem como registros culturais de significância ímpar. Produzidos com meios limitados e adotando uma estética que prioriza a expressividade em lugar da precisão técnica, estas publicações independentes funcionavam como espaços abertos para debate, exposições artísticas e canais de comunicação direta entre os participantes da cena punk. Estas publicações superavam o papel de simples transmissores de informação, manifestando-se como uma expressão concreta do compromisso punk com autonomia, crítica ao autoritarismo e exploração criativa. Assim, eles operavam como ferramentas de autodeterminação para a comunidade, facilitando que vozes marginalizadas fossem amplificadas e que conhecimentos e experiências fossem disseminados de forma inclusiva e horizontal. Adicionalmente, considerando a função dos *zines* como a principal forma de expressão escrita dentro da cultura punk, poderia-se arguir a existência de uma literatura punk cuja manifestação institucionalizada se dá através destas publicações. Esta característica não é trivial, especialmente se

levado em conta que outras expressões do rock não produziram uma forma de engajamento intelectual comparável, o que, por um lado, destaca a singularidade do punk, mas por outro, revela limitações dessa manifestação cultural, particularmente ao se confrontar com os alarmantes índices de analfabetismo na Paraíba na década de 1990, como reportado por Cynara Menezes e Mônica Izaguirre na Folha de São Paulo (1994), indicando uma taxa de analfabetismo que alcançava aproximadamente 20% da população brasileira, com índices ainda mais elevados em estados como a Paraíba⁵⁶.

Paralelamente, a gravação e distribuição de cassetes e, mais tarde, de CD's, funcionavam como estratégias vitais para a propagação da música punk, ultrapassando as barreiras impostas pela indústria musical convencional e pelos meios de comunicação de massa. Essas gravações, muitas vezes realizadas em condições precárias e com recursos escassos, sem apoio de gravadoras, carregavam consigo uma autenticidade e uma urgência que emanavam com a crueza e a sinceridade intrínsecas ao punk. A circulação dessas mídias criava uma rede enérgica de trocas culturais, não apenas entre diferentes localidades dentro da Paraíba, mas também estabelecendo pontes com outras regiões do Brasil e, em alguns casos, com o exterior. Esse fluxo constante de material musical e cultural fortalecia os laços dentro da comunidade punk, fomentando um sentimento de pertencimento e uma identidade coletiva robusta.

Essas práticas de difusão cultural, embora focadas na cena paraibana, inserem-se em um quadro mais amplo de resistência e inovação que caracteriza o punk globalmente. Ao privilegiar meios alternativos de produção e compartilhamento, os punks paraibanos não apenas subvertiam as lógicas comerciais dominantes, mas também reafirmavam a essência subversiva e emancipatória do movimento. Este processo coletivo de criação e distribuição destacava a capacidade do punk de gerar espaços de liberdade e experimentação, onde a arte e a política se entrelaçavam de maneira indissociável.

⁵⁶ MENEZES, C.; IZAGUIRRE, M. **Taxa de analfabetismo diminui para 20%**. Folha de São Paulo, São Paulo, 4 ago. 1994. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/04/cotidiano/30.html>. Acesso em: 2 mar. 2024.

Ao abordar a disseminação da cultura punk na Paraíba, é oportuno recorrer a Pierre Bourdieu e sua abrangente teoria sobre o *espaço social* e o *habitus*, conceitos centrais em obras como “A Distinção: Crítica Social do Julgamento” (2008) e “O Poder Simbólico” (1989). Bourdieu apresenta um quadro teórico para entender como as práticas culturais são distribuídas em um campo social, um espaço estruturado de posições onde as relações de poder se manifestam e se perpetuam através das distinções culturais.

Neste enquadramento, a cena punk da Paraíba pode ser analisada como um campo social distinto, onde a produção cultural – seja através de zines, eventos musicais independentes ou gravações de cassetes e CD’s – não é apenas uma forma de expressão, mas um meio de negociação de capital simbólico dentro desse espaço. As práticas culturais aqui servem como marcadores de distinção que definem e redefinem as fronteiras do grupo, ao mesmo tempo que contestam as hierarquias sociais e culturais dominantes.

O *habitus*, um conceito que Bourdieu define como um sistema de disposições duradouras e transferíveis que forma a percepção e a ação dos indivíduos, oferece uma lente através da qual podemos entender a naturalização dessas práticas culturais punk. As disposições geradas no contexto punk paraibano são resultantes de um processo contínuo de inculcação cultural, moldado por condições locais específicas e pela luta constante contra as imposições de um campo cultural dominante.

Dentro dessa estrutura teórica, a cena punk em questão não se confina a uma simples reprodução de uma subcultura global. Ao contrário, ela se reinventa e se adapta às especificidades locais, criando um espaço de resistência que é ao mesmo tempo um espaço de produção de identidade e de significado. Este campo social é caracterizado por relações dinâmicas de poder, onde o capital cultural punk – adquirido, por exemplo, através do conhecimento de bandas *underground*, da habilidade em produzir música ou material gráfico, ou da organização de eventos – torna-se uma ferramenta tanto de resistência quanto de afirmação dentro e fora da comunidade.

Assim, ao invés de considerar a cultura punk na Paraíba como um conjunto isolado de práticas ou como uma mera reação às circunstâncias sociopolíticas, ela deve ser vista através da ótica bourdieusiana como um espaço de lutas simbólicas e de negociação de capital. Este enfoque permite

uma compreensão mais profunda de como os punks paraibanos não apenas adaptam elementos de uma subcultura global a seu contexto local, mas também como essas adaptações contribuem para a dinâmica do campo cultural maior, desafiando continuamente as estruturas de poder existentes e redefinindo os significados e práticas associados à identidade punk.

Além disso, utilizando a perspectiva bourdieusiana sobre o espaço social e o habitus, é possível discernir na cultura punk da Paraíba um processo onde a criação e manutenção de práticas, rituais e símbolos funcionam como estratégias de resistência e afirmação cultural. Este conjunto de práticas, ao serem incorporadas e reproduzidas, não apenas se opõe ao domínio cultural e social predominante, mas também estabelece um domínio autônomo para a manifestação de valores alternativos e contestação das ordens estabelecidas. Tal dinâmica destaca-se em um cenário de marginalização e repressão, em que a articulação de uma identidade coletiva distinta serve simultaneamente como refúgio e como palco para o ativismo social e político. Dessa forma, a cena punk paraibana evidencia uma constante negociação de capital cultural e simbólico que transcende a necessidade de validação por meio de estruturas formais.

Interpretar a cultura punk na Paraíba sob a perspectiva de Bourdieu permite um entendimento refinado da formação e manifestação dessa subcultura como um conjunto de práticas culturais inseridas num contexto específico de lutas simbólicas e de poder. Segundo a teoria do espaço social e do habitus, as ações e preferências culturais dos indivíduos são condicionadas pelas suas posições nesse espaço, determinadas por variáveis como capital cultural, social e econômico.

Dentro desse quadro teórico, a cena punk surge como um campo onde agentes buscam não só negociar sua posição social por meio de distintas formas de capital, mas também como um lugar de resistência e reivindicação de autonomia em relação às imposições do campo cultural dominante. As práticas culturais dos punks paraibanos, incluindo a produção de *zines*, a organização de eventos autônomos e a criação musical, são expressões do habitus punk; um sistema de disposições adquiridas que orientam suas ações e escolhas culturais.

Essas práticas não representam a perpetuação de um legado imemorial, mas são respostas ativas e contextualizadas às condições locais, demonstrando como os participantes dessa cena adaptam e reinterpretam elementos globais da cultura punk para articular suas próprias experiências e perspectivas. Longe de serem vistas como mera reprodução, essas atividades são entendidas como estratégias de afirmação e diferenciação dentro do espaço social, marcando posições e contestando hierarquias.

Este enfoque na dinâmica do espaço social e na operação do *habitus* enfatiza a natureza ativa da participação cultural, onde os indivíduos estão constantemente engajados na produção de seu mundo social. Assim, a cena punk na Paraíba pode ser vista como um microcosmo de resistência e criatividade, onde os atores sociais utilizam os recursos disponíveis para forjar um sentido de pertencimento e identidade coletiva, ao mesmo tempo em que desafiam as estruturas de dominação e busca por reconhecimento e legitimação em um campo cultural permeado por relações de poder.

A análise da cultura punk na Paraíba, sob a perspectiva de Pierre Bourdieu, revela, portanto, um conjunto complexo de práticas culturais que vão além da simples adoção de uma subcultura global, servindo como estratégias de resistência e expressão dentro de um contexto social específico. Os participantes desta cena, por meio da produção de zines, organização de eventos musicais independentes e criação musical, engajam-se em um processo de negociação de capital cultural, desafiando as normas dominantes e reafirmando suas posições em um espaço marcado por lutas de poder. O *habitus* punk, desenvolvido através da experiência e interação social, não apenas orienta estas práticas, mas também é moldado por elas, refletindo uma interação dinâmica entre as estruturas sociais e a agência individual. Essas atividades não são simples reproduções de identidade, mas atos de criação e recriação que respondem ao espaço social paraibano, demonstrando como cultura e identidade são constantemente produzidas e redefinidas. A cena punk na Paraíba, portanto, exemplifica a importância do poder simbólico na formação de sociabilidades alternativas e na negociação de espaço dentro do campo cultural mais amplo, destacando a adaptabilidade e a capacidade de reinvenção do movimento punk frente às especificidades locais.

Alex Ogg, em sua obra “Independence Days: The Story of UK Independent Record Labels” (2016) do jornalista cultural Alex Ogg nos permite refletir sobre as complexidades e os dilemas que permeiam o movimento punk, especialmente em relação à sua interação com a indústria musical convencional. A decisão controversa do *The Clash* de firmar um contrato com a CBS⁵⁷ em 1977 marca um ponto de inflexão ideológico e prático dentro deste movimento, trazendo à tona debates acerca da autenticidade, do controle criativo e das possibilidades de manter uma postura verdadeiramente independente em um ambiente capitalista que busca incorporar, lucrar e, até mesmo, podar expressões culturais subversivas.

Esse relato destaca as escolhas enfrentadas por bandas punk e sua influência no desenvolvimento do cenário da música independente no Reino Unido. Ela explora o dilema central vivido por artistas e grupos punk: a tensão entre a expansão de seu alcance e o reconhecimento, e a manutenção dos princípios de independência e oposição à comercialização. A escolha do *Clash* de se associar à CBS, apesar das críticas recebidas, é apresentada como uma tentativa de navegar entre essas duas aspirações, buscando alcançar um público mais vasto sem ceder completamente o controle sobre sua expressão artística. Contudo, as realidades dos contratos discográficos e as pressões exercidas pela indústria musical evidenciam os desafios enfrentados ao adotar tal estratégia.

O texto também discute a variedade de reações dentro da comunidade punk a essas escolhas, que variam desde uma aceitação pragmática até uma rejeição fundamentada em princípios ideológicos. A mudança de controle da revista “Sniffin’ Glue” para Danny Baker, que adotou uma abordagem editorial menos crítica, simboliza uma evolução no discurso punk, acolhendo a complexidade de operar dentro de um sistema dominado por interesses comerciais. Em contraste, figuras como Mark Perry mantiveram uma posição crítica em relação à absorção do punk pela indústria musical, defendendo a

⁵⁷ CBS (mais tarde, Sony Records) é uma das maiores gravadoras da indústria musical e representa um símbolo do sistema convencional contra o qual o movimento punk frequentemente se posicionava. A decisão de uma banda punk de assinar com uma gravadora desse porte implicava uma série de concessões e negociações em relação à sua autonomia artística e ideológica.

viabilidade de um caminho independente, exemplificado tanto pelos *Buzzcocks* quanto pela própria existência do “Sniffin’ Glue”.

Essa discussão mostra o embate entre os ideais punk e o pragmatismo, um embate que, embora não seja exclusivo ao punk, é particularmente destacado devido à ênfase do movimento na autenticidade e na resistência à cultura dominante. A decisão do *Clash* de assinar com a CBS pode ser interpretada tanto como uma renúncia aos princípios punk quanto como um reconhecimento das limitações de operar completamente à margem da indústria musical. Com o tempo, essas tensões desempenharam um papel significativo na evolução da música independente, moldando a maneira como artistas e selos abordam questões de controle criativo, distribuição e sua relação com a indústria musical em um sentido mais amplo.

A influência do *Crass* na cena punk e, principalmente, anarcopunk, enquadrada dentro de um contexto que desafia as estruturas comerciais da música e advoga por uma abordagem autogerida à produção e distribuição musical, destaca-se como um movimento que não apenas questionou as práticas da indústria musical mas também promoveu uma filosofia política e social abrangente. Esse movimento, encabeçado pelo *Crass*, foi além da música para influenciar a cultura punk com ideais profundamente anarquistas, refletindo um esforço coletivo para estabelecer uma alternativa cultural e social que resistisse às convenções tanto na música quanto na sociedade de modo geral.

A iniciativa do *Crass* de estabelecer uma gravadora e as relações subsequentes com outras bandas e projetos ilustram um esforço para consolidar um espaço onde a música pudesse servir como forma de resistência política e social. Isso incluiu o apoio a bandas com visões semelhantes e a construção de uma rede que facilitasse a disseminação desses ideais. A complexidade dessas relações e o desafio de equilibrar a integridade artística e política enquanto se navega pelas realidades práticas da produção musical destacam a dificuldade de conciliar ideais com a necessidade de alcançar uma audiência ampliada.

Ao correlacionar essa análise com a difusão da cultura punk na Paraíba, especialmente no que tange à influência do *Crass*, é possível observar paralelos significativos. Na Paraíba, a cultura punk se valia de zines, cassetes

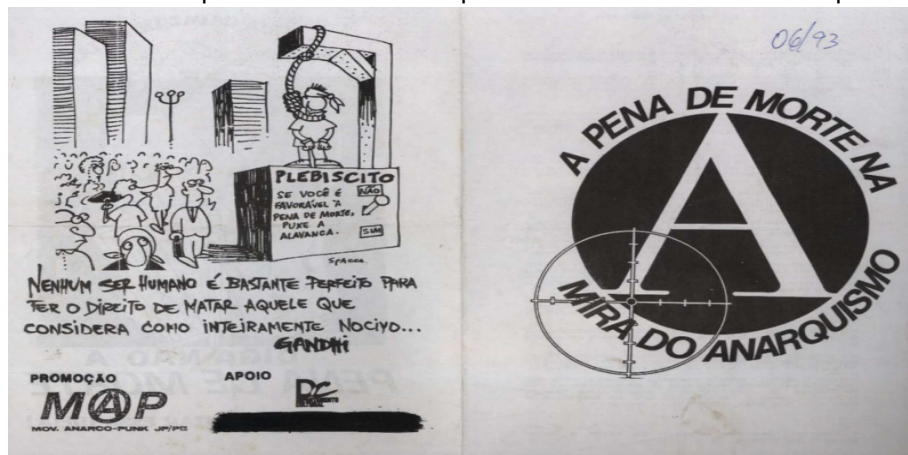
e CDs para compartilhar sua música e ideias, refletindo um compromisso com os princípios de autogestão e independência característicos do *Crass*. Essas práticas de compartilhamento e distribuição não apenas facilitavam a circulação de conteúdo dentro da cena punk local, mas também fortaleciam a identidade coletiva e promoviam um engajamento crítico com questões sociais e políticas. O legado do *Crass*, evidenciado por sua influência na música, arte e política, sublinha o impacto duradouro de suas práticas autônomas e de sua ética anarquista na cultura punk e além. A história do *Crass* e de seus contemporâneos serve como um poderoso lembrete do potencial da música como ferramenta para a mudança social, desafiando participantes e ouvintes a reconsiderar as estruturas de poder em suas vidas e comunidades.

Segundo Bastos (2005), ao adentrarmos no universo dos anarcopunks paraibanos, emergimos em uma subcultura que não somente se distingue pela sua enérgica expressividade dentro do amplo espectro do movimento punk, mas também pela sua profunda conexão e reinterpretação do anarquismo. Essa reinterpretação é moldada e adaptada à realidade da militância juvenil engajada na contracultura, direcionando-se para uma análise meticulosa e crítica do estilo de vida promulgado pela sociedade capitalista de consumo. Esta crítica, articulada com fervor pelos adolescentes e jovens que compõem o movimento anarcopunk, se manifesta por meio de uma expressão cultural bastante rica.

Bastos destaca que, em João Pessoa, a interação estabelecida entre os punks e o Coletivo Anarquista de João Pessoa desempenhou um papel significativo no amadurecimento da cena anarcopunk na região. Essa interação possibilitou aos punks o acesso a um vasto leque de literaturas e concepções anarquistas, contribuindo para a ampliação do substrato teórico do movimento e reforçando suas ligações com outras células anarquistas, não só no âmbito nacional mas também no panorama global. Tal influxo de ideais anarquistas manifesta-se de maneira palpável na expressão cultural dos anarcopunks de João Pessoa, que incorporam uma estética visual intensamente marcada por ícones e simbologia anarquista. Além disso, impregnam as letras de suas músicas e os conteúdos de seus fanzines com uma série de críticas ao tecido social vigente e avançam propostas de mudança embasadas nos princípios do anarquismo. Esta fusão de arte e ideologia não apenas delineia a identidade

única do anarcopunk pessoense, mas também evidencia um comprometimento com a disseminação de um discurso crítico que desafia as normativas sociais e políticas estabelecidas, promovendo um questionamento contínuo das estruturas de poder e incentivando a reflexão sobre alternativas de organização social mais equitativas e libertárias.

FIGURA 15 - Capa e verso do zine “A pena de morte na mira do anarquismo”



Fonte: Acervo Punk, junho de 1993.

O zine “A pena de morte na mira do anarquismo”, publicado em junho de 1993 pelo Movimento Anarcopunk (MAP) de João Pessoa revela um ponto de intersecção significativo entre a estética visual anarcopunk e a crítica social profunda que caracteriza este segmento da cultura punk. A escolha do título, acompanhada pelo símbolo do anarquismo intersectado por uma mira, não somente capta a atenção pela sua imediata conotação de resistência e confronto, mas também sintetiza a abordagem crítica e a postura ideológica do movimento frente a temas controversos como a pena de morte.

A inclusão da charge do quadrinista paulistano Spacca na contracapa, retratando um homem pronto para a execução por enforcamento enquanto um público urbano assiste assustado, observando angustiado a ironia do “palco” e da alavanca, é uma representação gráfica pungente que ilustra a banalização da violência e a desumanização inerente ao ato de condenar alguém à morte. A imagem serve como uma provocação visual, induzindo o observador a um exame de consciência sobre a penalidade capital. A charge torna-se um veículo para questionar não apenas a legitimidade, mas também a moralidade de tal punição, enfatizando a responsabilidade individual no contexto de políticas de justiça punitiva.

O texto atribuído a Gandhi, localizado abaixo da charge, “Nenhum ser humano é bastante perfeito para ter o direito de matar aquele que considera como inteiramente nocivo...”, amplia a dimensão ética da discussão proposta pelo *zine*. Esta citação ressoa com os princípios fundamentais do anarquismo e do anarcopunk, que promovem a autonomia, a liberdade individual e coletiva, e uma crítica ao autoritarismo e às formas de violência institucionalizada, como a pena de morte. Ao evocar Gandhi, o *zine* não apenas reforça sua mensagem contra a violência e a favor da justiça social, mas também situa o debate dentro de um contexto mais amplo de resistência não violenta e desobediência civil.

Através da análise desse documento, podemos compreender a complexidade com que o movimento anarcopunk de João Pessoa aborda questões de extrema relevância social e política. A imagem é pungente da forma como essa comunidade utilizava materiais impressos independentes como *zines* para disseminar ideias, fomentar o debate e incentivar a reflexão crítica entre seus membros e o público mais amplo. Essas publicações atuavam como importantes ferramentas de engajamento político e social, refletindo e ao mesmo tempo moldando o discurso e a prática anarcopunk na região. Esse material não é meramente ilustrativo, mas um componente essencial de uma estratégia comunicativa que visa despertar consciência, promover a reflexão crítica e mobilizar ação. A interação entre texto e imagem, contexto local e referências globais, demonstra a sofisticação e a profundidade com que o movimento anarcopunk de João Pessoa engajava-se em questões contemporâneas, utilizando o formato do *zine* como um meio de expressão artística, intervenção política e solidariedade ideológica.

Fonte: Acervo Punk, novembro de 1993.

O segmento do *zine* intitulado “INFORMAÇÃO”, que registra um espectro de atividades promovidas pelo Movimento AnarcoPunk e pelo Centro de Cultura Social de João Pessoa, ilustra a ativa contribuição do movimento a sensibilização e mobilização em torno de questões críticas de relevância sociopolítica. O leque de eventos documentados, englobando desde manifestações e diálogos sobre o racismo até debates críticos acerca da pena de morte, evidencia o comprometimento do movimento com o fomento da consciência crítica e a educação política através da organização de eventos que cruzam as fronteiras entre o cultural e o educacional. Estas iniciativas não somente enfatizam o papel do anarcopunk como um vetor de engajamento na transformação social, mas também destacam a propensão do movimento para a colaboração interorganizacional, operando em consonância com outros

O segmento do *zine* intitulado “INFORMAÇÃO”, que registra um espectro de atividades promovidas pelo Movimento AnarcoPunk e pelo Centro de Cultura Social de João Pessoa, ilustra a ativa contribuição do movimento a sensibilização e mobilização em torno de questões críticas de relevância sociopolítica. O leque de eventos documentados, englobando desde manifestações e diálogos sobre o racismo até debates críticos acerca da pena de morte, evidencia o comprometimento do movimento com o fomento da consciência crítica e a educação política através da organização de eventos que cruzam as fronteiras entre o cultural e o educacional. Estas iniciativas não somente enfatizam o papel do anarcopunk como um vetor de engajamento na transformação social, mas também destacam a propensão do movimento para a colaboração interorganizacional, operando em consonância com outros

grupos e movimentos, como o Movimento de Ação Negra (Movane)⁵⁸, na luta contra as injustiças sociais, tais como o racismo e a discriminação.

A representação visual de um protesto contra o racismo, caracterizado pela figura de um homem negro ostentando um moicano e acompanhado pela inscrição: “A cor da pele é banal. A caveira que somos é sinal de igual!”, ressalta a denúncia do anarcopunk contra a discriminação racial, harmonizando com a premissa anarquista da igualdade inerente entre todos os seres humanos. Esta proclamação enfatiza a irrelevância das diferenças fenotípicas diante da igualdade fundamental de todos os indivíduos, ecoando os princípios anarquistas de igualdade e solidariedade.

Este *zine* é mais uma amostra de como registros – sejam eles escritos, datilografados ou feitos em colagens – no estilo “faça você mesmo” são uma plataforma para a articulação de uma crítica ponderada ao estado, à sociedade e às suas instituições. A documentação de eventos significativos e a aliança com movimentos sociais afins sublinham uma abordagem de resistência e ação direta diversificada, refletindo a riqueza e a complexidade da prática anarcopunk no engajamento com a militância. Dessa maneira, este excerto do *zine* torna-se uma evidência significativa do papel do anarcopunk como um agente de discurso e prática contra as diversas manifestações de opressão e autoritarismo, reafirmando-se como uma voz crítica importante dentro do panorama mais amplo de lutas por justiça social e emancipação.

Bandas anarcopunks de João Pessoa, tais como *Inexistência Divina* e *C.U.S.P.E.*, ilustram vividamente a cultura anarcopunk por meio de suas composições musicais dentro do gênero, letras impregnadas de crítica social e um compromisso com o ativismo. Segundo Bastos (2005, p. 387), estes grupos, em conjunto com outros coletivos semelhantes localizados tanto na região quanto em outras partes do Nordeste brasileiro, desempenham um papel crucial na organização de eventos que vão além da simples função de vitrines para performances musicais, transformando-se em epicentros de solidariedade e engajamento com diversas causas sociais. A estrutura desses encontros, caracterizada pela gratuidade ou por um custo de entrada meramente simbólico, espelha comprometimento desses grupos com o impulso

⁵⁸ A busca por informações sobre o Movimento de Ação Negra (Movane) resultou em dados escassos.

para a transformação social. Tais iniciativas, ao promoverem um ambiente inclusivo e de apoio mútuo, não somente fortalecem a rede de conexões dentro da cena anarcopunk, mas também fomentam um espaço para o debate, a conscientização e a ação direta contra as injustiças sociais, alinhando-se, portanto, com a *ethos* anarquista de resistência ao autoritarismo, à hierarquização e à exploração, buscando, assim, não apenas a contestação através da música, mas também a prática da mudança social tangível e a reconfiguração das relações comunitárias em moldes mais equitativos e libertários:

“Aqui em João Pessoa, a produção e a movimentação hardcore anarco-punk se manifesta através da atuação de bandas como a “Inexistência Divina” e a “C.U.S.P.E.” (Condenados Unidos São Potência Extrema), que, juntamente com outras bandas punks e anarco-punks da Paraíba e de outros estados nordestinos (principalmente Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará), organizam gigs gratuitas ou cobrando pequenas taxas de contribuição. Essas contribuições são revertidas, principalmente, na sua própria produção cultural, auxiliando na manutenção dos instrumentos das bandas e na gravação de “Fitas Demo”, EP’s e LP’s, sendo ainda destinadas às contas de manutenção do prédio do Teatro Cilaio Ribeiro (como água, luz e pequenos consertos), as quais dividem com outras entidades que, juntamente com eles, ocupam este espaço. Em certas oportunidades, quando as gigs são de caráter beneficente, o preço da entrada cai ainda mais e é cobrado, juntamente com a entrada reduzida, um quilo de alimento não perecível. Esse alimento serve para ajudar alguma entidade social necessitada, como por exemplo ONG’s que se dedicam a trabalhos filantrópicos em benefício de excluídos e marginalizados sociais, como pessoas soropositivas do H.I.V. e AIDS”. (Bastos, 2005, pp. 387-388)

A exposição de Yuriallis Bastos sobre as bandas anarcopunks de João Pessoa demonstra a integração entre música e ativismo social. A organização de eventos gratuitos ou de custo simbólico reflete o engajamento desses grupos com a mudança social. Estas ações vão além da expressão musical, criando espaços para debate e ação em questões sociais, alinhadas com a filosofia anarquista que busca a transformação social e a redefinição de relações comunitárias sob a premissas da liberdade.

De acordo com Carlos Ferreira Araújo Júnior, a influência anarquista sobre o movimento punk na região nordestina do Brasil, especialmente notável nas interações entre as cenas punk de cidades como Campina Grande, Natal, Fortaleza, Recife e João Pessoa, gerou uma dinâmica de colaboração e troca cultural significativa. Esta proximidade geográfica não apenas facilitou, mas também incentivou um intercâmbio cultural constante entre essas comunidades, estabelecendo uma rede de solidariedade e apoio mútuo que transcende as fronteiras locais. Dentro deste contexto, a emergência da postura anarcopunk não se limita a uma simples adoção de uma estética musical ou de um conjunto de ideais políticos; ela representa uma fusão profunda de ideais anarquistas com a expressão cultural e social punk, manifestando-se em uma série de práticas, éticas e posturas libertárias que se renovam continuamente. Através da música e da cultura punk, a influência anarcopunk se propaga, abraçando uma dimensão política, social e ética ampla. Esta ética, profundamente enraizada na solidariedade e na autonomia, tanto do indivíduo em relação à sociedade quanto da sociedade em relação a grupos de privilégio específicos, representa uma força motriz para a desconstrução de concepções arraigadas, herdadas do ambiente familiar, das ruas e da tradição. A filosofia anarcopunk não é apenas uma postura de resistência, mas também uma proposta de reconfiguração das relações sociais, baseada em valores de igualdade, liberdade e autogestão:

“Essa articulação solidária entre as cenas punks dos estados nordestinos proporcionou a realização de uma série de produções e eventos tais como: protestos, gigs, manifestações, coletâneas, distros, coletivos, informativos etc. Nos anos 80 e início dos anos 90, as “fitas-demo” eram a forma mais barata e acessível de fazer circular o som das bandas, sendo gravadas geralmente em casa ou em estúdios baratos através da captação crua do som ambiente enquanto as bandas ensaiavam. Após a gravação, iniciava-se o processo de produção artesanal da capa e encarte, que geralmente continham um logo da banda, uma ilustração temática e um release explicando a proposta musical e ideológica da banda. Então, eram feitas cópias para distribuição entre os punks da cidade e de outros lugares, via cartas. Sem acesso a gravadoras, mas também como recusa à indústria cultural, os grupos se organizavam de maneira solidária. Por meio de demos caseiras, foram produzidas compilações de bandas punks,

muitas das quais circulam até os dias de hoje. Estas coletâneas geralmente reuniam bandas punks da mesma cidade, de outros estados, regiões e até de outros países. Compilações pioneiras produzidas de forma quase artesanal foram as coletâneas: “Fúria E Ódio” (1988) e “Norte e Nordeste Core” (1990), reunindo bandas do Norte e Nordeste do país”. (Araújo Júnior, 2021, pp. 13-14)

Nesse panorama demonstrado por Araújo Júnior, a cultura punk na Paraíba e em outras regiões do Nordeste se beneficia enormemente desta interação, tornando-se um espaço efervescente para o intercâmbio de ideias, a realização de eventos conjuntos e o fortalecimento de uma identidade coletiva que transcende as especificidades locais. Os eventos e festivais organizados conjuntamente pelas cenas de diferentes cidades não são apenas momentos de celebração da música e da cultura punk; eles são também instâncias de articulação política, de debate sobre questões sociais prementes e de prática da solidariedade ativa. Este modelo de organização baseado na colaboração e na ajuda mútua reflete os princípios anarcopunks de autonomia e resistência ao autoritarismo e à hierarquização social.

Além disso, a ética anarcopunk promove uma constante reflexão crítica sobre os valores e práticas sociais dominantes, incentivando a crítica à passividade e ao conformismo, descreve Araújo Júnior (p. 11). Ao desafiar as normas e os valores impostos pela sociedade de consumo capitalista, os anarcopunks não só questionam a legitimidade de estruturas de poder estabelecidas, mas também propõem alternativas baseadas na cooperação, no respeito mútuo e na liberdade individual e coletiva. Essa postura crítica se estende à própria dinâmica interna das comunidades punk, promovendo uma cultura de questionamento e renovação constante que se opõe à cristalização de hierarquias e à reprodução acrítica de valores tradicionais.

Os fanzines, no Nordeste, assumiram um papel importantíssimo na comunicação e na propagação do movimento punk, atuando como plataformas para a expressão de ideias, poesias, críticas sociais e políticas, bem como para a divulgação de bandas e eventos. Araújo Júnior ainda relata que festivais organizados pelas cenas locais evidenciam a capacidade do movimento de reunir indivíduos em torno de ideais comuns, transcendendo as fronteiras estilísticas e promovendo um ambiente de resistência, debate e solidariedade.

Esses encontros, caracterizados pela diversidade musical e pelo compromisso com questões sociais, refletem o engajamento dos punks com a transformação social e a construção de alternativas ao *mainstream*:

“Muitos zines dos anos 80 dedicavam partes de suas páginas para tentar limpar a imagem do punk, bastante massacrada pelas mídias da época: jornais, emissoras de rádio e televisão. Por isso, os zines punks atuavam como armas de contrainformação, carregadas das experiências dos próprios punks. Além disso, havia nos zines espaço para a divulgação de poesias, release de bandas, cenas locais, a propaganda de outros zines e os endereços dos seus editores. (...) Um exemplo desses periódicos é o Info CG (1989), publicado em Campina Grande-PB e editado por Thelma, Josilene, Charles Curcio e a banda C.U.S.P.E. Os punks e anarcopunks, como sujeitos ordinários, “reciclavam” mensagens e imagens impostas à massa, apropriando-se delas, subvertendo-as e recolocando-as em circulação, mas agora com suas intenções originais subvertidas. (...) Muitas cenas locais organizavam seus próprios festivais punks: Festcore (SE), Buraco Suburbano (PB), Encontro Anti-Nuclear (PE), Sub Consciente (RN), Nordeste em Caos (CE), e Atitude Punk (MA). Estes festivais contavam com a participação de bandas do Nordeste e de outras regiões, como a Delinquentes (PA). Além de bandas punk, grupos de metal, rap e outros estilos também participavam dos festivais punks dos anos 80 e 90. O Nordeste em Caos, um dos primeiros festivais punk do Nordeste, teve sete edições, com a primeira ocorrendo em Fortaleza em 1987 e a última em 1995. O Encontro Anti-Nuclear, organizado por Luiz Nino do grupo Cambio Negro na cidade do Recife, teve suas duas primeiras edições em 1987 e a última em 1988. O Buraco Suburbano, um festival punk de João Pessoa, realizou pelo menos duas edições, em 1989 e 1990”. (Araújo Júnior, 2021, p. 18)

Concluindo esta seção, devemos reconhecer a versátil contribuição da cena punk paraibana ao substrato e social, tanto local quanto regional. Através da análise dos meios de comunicação e disseminação adotados pelo movimento, temos uma compreensão de como esses elementos serviram não apenas como canais de expressão artística, mas como ferramentas para a articulação de uma crítica social para a promoção de uma rede interconectada de solidariedade e resistência contra as normas dominantes.

Dentro do movimento punk paraibano, os zines representam uma prática cultural distintiva, incorporando tanto a resistência quanto a identidade do grupo. Essas publicações independentes, ao mesmo tempo que refletem as preferências e ideologias de seus criadores, também servem como ferramentas fundamentais para a comunicação e fortalecimento da comunidade punk na região. Através dos zines, temas críticos à sociedade e ao poder estabelecido são explorados, evidenciando um compromisso com a mudança social e a solidariedade dentro do espaço punk. Eles não apenas funcionam como um espaço de expressão para a cena punk local, mas também como um meio de conectar essa comunidade com movimentos semelhantes em outras partes do Nordeste, promovendo uma rede de apoio mútuo e intercâmbio de ideias. Nesse contexto, os zines são cruciais para a manutenção da ética punk de autonomia, liberdade e resistência, permitindo que o movimento punk paraibano não só critique as normas sociais dominantes, mas também proponha e pratique alternativas à estrutura social vigente. Portanto, ao equilibrar a teoria de Bourdieu com a realidade específica da Paraíba, torna-se evidente que os zines desempenham um papel significativo na articulação das dinâmicas culturais e sociais do movimento punk na região, refletindo sua capacidade de gerar diálogo, construir comunidade e fomentar uma cultura de resistência.

As gravações demo em fitas cassete, conforme discutido por Araújo Júnior (2011), representam uma manifestação tangível do espírito “faça você mesmo” que permeia a cultura punk. Este método de distribuição de música não só permitiu a circulação de obras musicais independentes fora dos canais comerciais tradicionais, mas também facilitou um intercâmbio cultural vibrante entre as cenas punk de diferentes cidades e estados. A produção artesanal de capas e encartes, rica em conteúdo ideológico e estético, não apenas complementa a música, mas também serve como um veículo para a expressão da identidade e da mensagem das bandas. No contexto da Paraíba, a colaboração entre as cenas punk das várias capitais e cidades nordestinas, realçada pela influência anarcopunk, gerou um rico cenário de produção coletiva e eventos conjuntos. Esta dinâmica de cooperação, ilustrada nas coletâneas como “Fúria e Ódio” e “Norte e Nordeste Core”, ressalta a

capacidade do movimento de transcender barreiras geográficas e ideológicas, criando uma rede expansiva de apoio mútuo e compartilhamento de recursos.

Os festivais e eventos punk, cruciais para a dinâmica cultural e social da cena, funcionam como espaços de encontro, debate e celebração da diversidade e da resistência punk. Estes encontros, que muitas vezes contam com a participação de bandas e indivíduos de diversas regiões, não apenas fortalecem a coesão interna do movimento, mas também afirmam seu compromisso com a mudança social e a crítica às estruturas de poder.

A difusão da cultura punk na Paraíba, mediada por zines e cassetes destaca-se como um exemplo de como a cultura punk não se limita à produção musical, mas engloba uma ampla gama de práticas que articulam uma profunda crítica social. Inspirado por teóricos como Bourdieu, e documentado por pesquisadores como Bastos e Araújo Júnior, o movimento punk na Paraíba exemplifica a capacidade da cultura punk de desafiar o poderio dominante e fomentar uma comunidade baseada em princípios de solidariedade, autonomia e resistência. Assim, a cena punk paraibana contribui significativamente para o diálogo mais amplo sobre a potência do punk como uma força de transformação cultural e social, reafirmando a relevância duradoura e a dinâmica evolutiva do movimento.

3.3 A violência enquanto estética, prática e resistência

Ao aprofundarmos nossas observações no último subtópico desta dissertação, mergulhamos na complexidade da relação entre o movimento punk paraibano e as manifestações de violência. Este fenômeno, longe de ser um mero epifenômeno da cultura punk, revela-se como um componente fundamental que interage de maneira intrínseca com os aspectos socioculturais, políticos e estéticos que definem o movimento. A violência, dentro desse contexto, assume múltiplas dimensões que vão além da agressividade física, abrangendo a violência simbólica, a resistência contra as estruturas opressivas e a afirmação de identidades marginais.

O punk emergiu como uma resposta visceral às condições de alienação, desemprego e desilusão que caracterizavam o final dos anos 1970 e início dos 1980, especialmente nas cidades industriais em declínio da Inglaterra e dos Estados Unidos. A violência estética e prática do punk, portanto, não pode ser desvinculada desse contexto sócio-histórico de descontentamento e luta. A estética punk, com sua predileção por símbolos de rebeldia, desordem e caos, como alfinetes de segurança, roupas rasgadas e o uso provocativo de símbolos nazistas (em determinadas épocas) ou de anarquia, constitui uma forma de violência simbólica que busca subverter as normas estéticas convencionais e questionar as bases da sociedade de consumo. Segundo o historiador Tom Taylor:

“O punk, como uma subcultura, foi uma rebelião contra as condições sociais dos anos 1970 por meio de seu estilo e estética abertamente confrontadores e agressivos. A vulgaridade das roupas punk e das obras de arte obscenas foi uma tentativa proposital de chocar e ofender a cultura mainstream e as figuras de autoridade. Ele se rebelou contra o que os punks viam como uma Europa estagnada e cansada, injetando energia e excitação na vida dos jovens. No entanto, é mais preciso ver o punk como um todo como uma reação às condições sociais do que uma rebelião contra elas. O senso de declínio e mal-estar trazido pelo desemprego, alta inflação e pânico midiático refletia-se no som desesperançado e desafetado do punk. Nesse sentido, os jovens não estavam se engajando em uma resistência organizada e determinada contra as condições sociais na Europa dos anos 1970. Em vez disso,

eles ecoavam a crise através de letras ásperas, cruas e performances agressivas”. (Taylor, 2019)⁵⁹

Na Inglaterra, não se sabe bem o que os visualmente e sonoramente violentos *Sex Pistols* quiserem expressar na música “God Save The Queen” (e *seu regime fascista*, diz um dos versos da canção); se era um basta ao país ou um hino de amor ao país, uma proclamação anti-monárquica. Como não nos cabe analisar o que já residiu para além do Atlântico, atenhamos-nos aos símbolos que nos importam. No pós Segunda Guerra Mundial, não só os *Sex Pistols*, mas outros punks também evocavam o “no future” (sem futuro). A apatia se revela como uma “perseverança” em meio ao declínio de valores. Ainda sobre os conflitos morais dos punks, a pesquisadora de indústrias culturais Ruth Adams afirma:

“Naquela época, a Segunda Guerra Mundial ainda exercia uma influência extremamente significativa na sociedade britânica supostamente pós-guerra. Essa preponderância da história (e uma vitória histórica) representava, para muitos punks, um obstáculo, tanto por ser empregada para sustentar um patriotismo exagerado e complacente quanto como uma ferramenta para criticar as gerações mais jovens; por isso, a adoção da suástica como o símbolo ofensivo por excelência. Contudo, conforme Patrick Wright⁶⁰ aponta: Por mais questionável e manipuladora que seja, a celebração pública da guerra pode revelar o contraste verdadeiro que a experiência de guerra ofereceu em relação à experiência rotineira, restrita e desprovida de sentido da vida cotidiana moderna. Em contexto de guerra (...) as ações individuais podem assumir uma importância distinta, a rotina pode adquirir um maior senso de significado e necessidade, e pode surgir a experiência não apenas de extremidade (prazer avant-garde), mas também de propósito. Neste aspecto, decididamente limitado, a guerra pode, de fato, ser recordada tanto como mais significativa que a vida cotidiana usual, quanto também como uma forma de purificação”. (Adams, 2019, p. 91)

Ainda de acordo com Adams, apesar da conexão com o reggae, as dinâmicas raciais nos primórdios do movimento punk eram muitas vezes

⁵⁹ TAYLOR, Tom. **In what ways was punk a rebellion against the social conditions of the 1970s?** 2019. The Bristorian. Disponível em: <https://www.thebristorian.co.uk/essays/1970s-rebellion-punk>. Acesso em: 02 mar. 2024.

⁶⁰ Patrick Wright é um historiador britânico que atua em estudos culturais.

nebulosas, repletas de ambiguidades e contradições, que geravam equívocos e fomentavam comportamentos reprováveis e perigosos entre alguns indivíduos. A cena punk encontrava-se em um ponto crítico, podendo ter evoluído de maneira bastante distinta. Uma parcela significativa dos pioneiros do punk exibia abertamente preconceitos raciais. Tal postura pode ser atribuída à negligência de Malcolm McLaren e à peculiar situação de um comerciante de tecidos judeu que comercializava suásticas na King's Road. Para quem não conseguia decifrar o complexo conjunto de símbolos associados ao punk, com cabelo moicano, simbologia carregada e sonoridade áspera e intensa que parecia ignorar as raízes negras da música pop, a mensagem parecia ser unidirecional. *The Clash*, por exemplo, precisou afirmar reiteradamente que a música "White Riot" não tinha um teor racista (p. 91).

A adoção inicial de suásticas por parte de alguns elementos dentro da cena punk, especialmente na Inglaterra, representa um fenômeno complexo e frequentemente mal interpretado. Este gesto, deliberadamente provocativo e carregado de conotações históricas adversas, servia primordialmente como uma forma de provocação e contestação. No contexto de uma sociedade marcada por intensas tensões sociais, políticas e econômicas durante os anos 1970 e 1980, a escolha deste símbolo específico por punks refletia um anseio por chocar o público, questionar convenções estabelecidas e desafiar as normas sociais vigentes. É imperativo reconhecer que, embora tal escolha simbólica fosse indubitavelmente repreensível, ela não necessariamente indicava uma adesão aos ideais ou práticas do nazismo por parte desses indivíduos. De fato, para muitos envolvidos nesse movimento, a utilização da suástica estava mais alinhada com uma tentativa de subversão e desestabilização das percepções públicas do que com qualquer alinhamento ideológico preciso. Contudo, essa estratégia era ambígua e corria o risco de ser mal interpretada, podendo inadvertidamente perpetuar os símbolos e valores que pretendia criticar. Essa ambiguidade inerente revela a complexidade da cultura punk em seus estágios iniciais, destacando a tensão entre o desejo de provocar e a responsabilidade de comunicar uma oposição clara a ideologias opressivas. A reflexão sobre esse aspecto da história punk permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e culturais que

moldaram não apenas esse movimento, mas também as reações da sociedade a formas de expressão consideradas extremas ou controversas.

Por outro lado, e, paralelamente, a prática punk de ocupar espaços urbanos degradados para a realização de gigs, a criação de *squats*⁶¹ e centros sociais, bem como o engajamento em protestos e manifestações, reflete uma forma de violência prática que desafia as normas sociais e as expectativas de ordem e conformidade. Essas ações, ao transgredirem os limites do espaço público e privado, da legalidade e da propriedade, reivindicam uma autonomia e uma liberdade em oposição direta às estruturas de poder e controle social.

A resistência no contexto punk, vista através da lente da violência, manifesta-se não apenas em uma dimensão de antagonismo frente às forças de repressão estatais e à violência institucionalizada, mas igualmente na oposição a desigualdades econômicas, racismo, sexismo, e outras formas de opressão. Este movimento, assim, proporciona um espaço de expressão e ação para grupos marginalizados, recorrendo à violência como estratégia de autoafirmação e engajamento em uma luta por reconhecimento e justiça social. Tal resistência, permeada por contradições e desafios, reflete o comprometimento do movimento com ideais de igualdade e solidariedade, almejando superar as negações para oferecer alternativas de organização social e cultural.

Confrontamos aqui um paradoxo significativo: a dificuldade em reconciliar a noção de violência como um meio de resistência à opressão. Esta ambiguidade requer uma análise criteriosa, questionando se a violência em questão é de natureza estética ou física. Caso seja física, questiona-se a sua manifestação e as razões pelas quais não é explicitamente criminalizada. Se estética, então busca-se delinear os contornos e potencialidades dessa estética. Esta problemática impõe a necessidade de uma reflexão aprofundada sobre como a violência se constitui como uma forma de resistência.

Ao investigarmos as práticas consideradas violentas dentro deste movimento, questionamos quais dentre elas podem ser entendidas como manifestações de resistência. Requer-se, portanto, uma abordagem que

⁶¹ *Squats* são propriedades abandonadas ocupadas ilegalmente para moradia ou como centros culturais e sociais. Esses espaços, comuns em movimentos como o punk, desafiam as normas de propriedade ao promover autogestão e solidariedade.

desemboca numa rearticulação do conceito de violência no âmbito punk, reconhecendo-a não apenas como um elemento de confronto, mas também como um ato de expressão contra estruturas opressivas.

Neste processo, abordamos a violência punk não como um fim em si mesmo, mas como um meio através do qual se busca contestar e desafiar as diversas formas de opressão, propondo, assim, uma reconfiguração das relações de poder. Ao fazermos isso, engajamo-nos numa análise crítica que esquadrinha a complexidade das dinâmicas sociais e culturais que moldam o movimento punk, evidenciando sua relevância enquanto espaço de luta por direitos e reconhecimento.

Analizando a questão da violência a partir do prisma do ethos punk, conforme delineado pelo sociólogo David Beer em “Punk Sociology” (2014), notamos a complexidade intrínseca e a riqueza histórica que envolve o termo “punk”. Originalmente associado a figuras marginais e *outsiders* sociais, o punk evoluiu significativamente ao longo do século XX, adquirindo conotações de rebelião juvenil e resistência contracultural. Essa transformação semântica do termo reflete uma profunda desilusão com as estruturas estabelecidas de poder e uma busca ardente por autenticidade e expressão individual.

O ethos punk, de acordo com Beer, caracterizado por sua aversão a etiquetas e categorizações rígidas, surge como um desafio direto às normativas sociais e culturais dominantes. Esse desconforto com a classificação não apenas define o movimento como difícil de ser categorizado de maneira precisa, mas também sublinha um dos seus traços definidores: a rejeição à normatização e ao conformismo. Punk, como movimento, articula essa resistência não apenas em sua música e estética, mas em uma vasta gama de práticas sociais e políticas que buscam questionar e subverter as expectativas tradicionais (p. 22).

O desconforto do punk com as categorias e sua tendência à iconoclastia interna são exemplificados na rejeição de John Lydon (ex-vocalista dos *Sex Pistols*, primeiramente conhecido como Johnny Rotten), figura emblemática do movimento, ao termo “punk” como uma identidade coletiva. Beer acrescenta que esse repúdio a rótulos reflete uma filosofia central do punk de valorizar o individualismo e a resistência à assimilação dentro de sistemas e estruturas preexistentes. Lydon expressa uma preocupação profunda de que, ao aceitar

um rótulo, mesmo um de rebelião, o indivíduo inadvertidamente se submete ao sistema que procura desafiar (p. 21) – colocação da qual discordamos⁶². Determinados rótulos são importantes para a forma que nos colocamos enquanto sujeitos na sociedade.

Na Paraíba, a manifestação do ethos punk se entrelaça com o contexto sociocultural local, onde as práticas de resistência e as expressões de descontentamento encontram ressonância nas lutas cotidianas e nas realidades socioeconômicas enfrentadas pela juventude. A transposição da sensibilidade punk para a malha social da Paraíba revela uma capacidade de adaptar e recontextualizar as práticas punk de resistência para abordar questões locais específicas, desde a desigualdade social até a repressão política.

A produção e circulação de zines, a organização de eventos e a prática do “faça você mesmo” são exemplos tangíveis de como o ethos punk se materializa em ações que não apenas criticam as estruturas de poder existentes, mas também procuram construir espaços de liberdade e expressão alternativos. Na Paraíba, essa essência do punk se traduz em um enérgico movimento de resistência que continua a desafiar, inspirar e transformar. Essas práticas refletem um compromisso com a transformação social e cultural, ancorado na crença de que a mudança é possível através da ação coletiva e da criatividade. Ao examinarmos o ethos punk através da lente da sociologia punk de Beer, percebemos que o punk representa mais do que uma simples subcultura ou estilo musical; é uma postura crítica perante a vida:

“Um punk não tem medo de suas próprias limitações e vulnerabilidades. Nem as noções de legitimidade ou autenticidade os inibem. O punk procura quebrar e superar barreiras e obstáculos e desgastar as linhas entre o artista e o público. Por fim, podemos ver essa forma de comunicação operando em um terreno no qual a expressão cultural é relativamente irrestrita”. (Beer, 2014, p. 29)

O sociólogo Dick Hebdige em seu livro “Subculture: The Meaning of Style” (1991), ao descrever os punks dos anos 1979, ilustra uma manifestação cultural que transborda uma resistência visceral contra as amarras da

⁶² Caro leitor: não é difícil discordar de John Lydon.

“sacralidade” e do conformismo estabelecido. Essa cultura, forjada nas fornalhas da negação absoluta, posiciona-se de maneira crítica frente a ideologias e movimentos consolidados, como a religiosidade, o comunismo e o anarquismo, não por discordâncias programáticas específicas, mas como uma rejeição ao próprio conceito de “agenda”. Essa postura culmina em um niilismo às vezes abrangente, onde a violência – tanto simbólica quanto física – surge como expressão estética e prática desse desdém universal. (p. 65-66) No contexto específico da Paraíba, o espírito punk revela-se não apenas na música e na estética, mas também nas práticas cotidianas de resistência e subversão. No entanto, como foi debatido acima, apesar de a Paraíba ter tido sua marca niilista, a característica maior da região foi a robusta presença e atuação do MAP que, ao contrário do que é descrito por Hebdige, tem, sim, muitas crenças e valores.

A estética punk, conforme articulada por Hebdige, é marcada por uma subversão provocativa, onde objetos e símbolos são deslocados de seus contextos originais para questionar e desafiar as normativas sociais e culturais vigentes:

“O punk reproduziu a inteira história do vestuário das culturas juvenis da classe trabalhadora do pós-guerra em forma de “colagem”, combinando elementos que originalmente pertenciam a épocas completamente distintas. Havia um caos de topetes e jaquetas de couro, sapatos de suêde e sapatos pontudos, tênis e capas de chuva, cortes de cabelo mod e passos de skinhead, calças justas e meias coloridas, jaquetas curtas e botas pesadas – todos mantidos “no lugar” e “fora do tempo” pelos adesivos espetaculares: os alfinetes de segurança e pregadores de roupa de plástico, as correias de bondage e pedaços de corda que atraíram tanta atenção horrorizada e fascinada.”. (Hebdige, 1991, p. 26)

Na Paraíba, essa dinâmica de recontextualização transforma itens ordinários em emblemas de contestação, tecendo uma crítica aguda às convenções estabelecidas de moda, beleza e comportamento. Esta redefinição do cotidiano em chave de resistência punk desvela uma alternativa que é, simultaneamente, crítica e rejeição das normas dominantes.

FIGURA 17 - Jovens punks em João Pessoa na década de 1990



Fonte: Acervo pessoal de Jael Bandeira.

A postura celebra a autenticidade e a iniciativa individual através da filosofia faça você mesmo, incentivando uma participação ativa e expressão autêntica contra a passividade e o consumo não crítico. Essa filosofia encontra terreno fértil na cena punk paraibana, que se caracteriza por uma produção cultural vibrante de fanzines, música independente e eventos que desafiam as hierarquias e exclusividades do mainstream cultural, promovendo uma cultura inclusiva e democrática. A dança punk, o pogo, com seu estilo aparentemente desengajado e violento, representa uma ruptura com as normativas tradicionais de dança, oferecendo um espaço para a expressão individual dentro do coletivo:

“Para o observador não iniciado, o pogo pode parecer à primeira vista uma briga brutal. O princípio é simples: durante uma música, os corpos dos dançarinos entram brevemente em transe para uma dança espontânea. Assim que os primeiros acordes de guitarra são tocados, grupos de dançarinos começam a pular e empurrar seus vizinhos, seguindo o ritmo e a intensidade da música. Eles se chocam sem cerimônia com os ombros, braços, peito ou costas, criando uma verdadeira frenesi corporal que atua como uma válvula de escape convulsiva. Os choques violentos e aleatórios que resultam desses saltos tornam-se parte integral do jogo e da emoção associada ao desenrolar da ação, sob o olhar cauteloso dos não-participantes, que se afastam prudentemente. Pois quando o pogo começa, a multidão se abre e um círculo se forma (geralmente nos primeiros metros à frente do palco), delimitando de maneira bastante flexível e

dinâmica o espaço dessa explosão de energia”.
(Robène; Roux; Serre, 2019, pp. 549-567)⁶³

Essa expressão de desapego das formas convencionais de dança é uma manifestação da rejeição punk às formalidades, refletindo a postura crítica e questionadora da cultura punk.

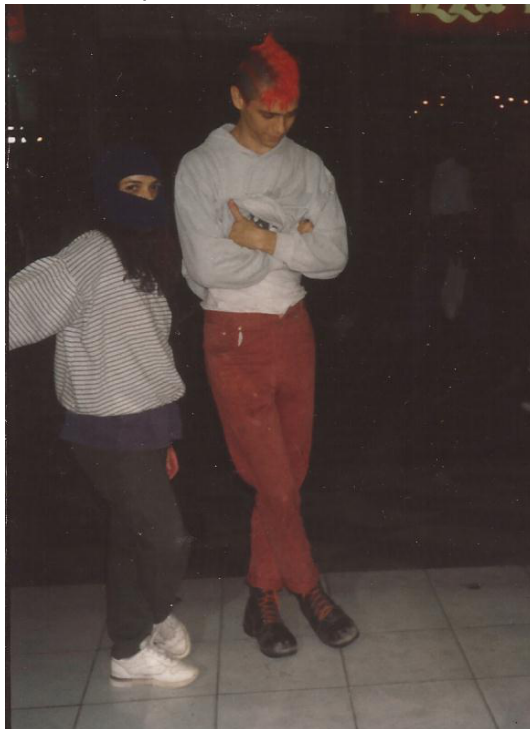
A análise da violência do movimento punk, sob a perspectiva delineada pela antropóloga Janice Caiafa em sua obra “Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub” (1985), revela um complexo arranjo de resistência cultural, social e política que se entrelaça profundamente com as especificidades de contexto locais. Este movimento, surgindo em um cenário de contestação e busca por identidade, utiliza a violência – tanto em sua estética quanto em suas práticas – como um mecanismo de crítica aguda às estruturas de poder e à conformidade social.

A indumentária punk, por sua vez, constitui-se como uma manifestação tangível de contestação e rebeldia frente às normativas sociais, políticas e culturais estabelecidas por instituições dominantes, tais como a Igreja, os escalões militares e o Estado. Observamos que essa expressão de vestuário opera simultaneamente como um símbolo de agressão aos observadores e uma réplica à violência institucional..

O vestuário punk, caracterizado por elementos como jaquetas de couro adornadas com tachas, calças justas rasgadas, botas robustas, e o uso deliberado de símbolos considerados provocativos, como o **A** circunscrito (anarquia), não apenas reflete uma estética distinta, mas também articula um discurso visual confrontador. Essa estética não somente desafia concepções convencionais de moda e beleza, mas também se posiciona como uma forma de linguagem visual que contesta, de maneira intrínseca, às normas e expectativas impostas pelas instituições citadas.

⁶³ ROBÈNE, L.; ROUX, M.; SERRE, Solveig. Pogoter n'est pas jouer ? Punk, pogo et combats figurés. *Ethnologie Française*, v. 49, n. 3, p. 549-567, 7 jun. 2019.

FIGURA 18 - Jovens punks em João Pessoa na década de 1990



Fonte: Acervo pessoal de Jael Bandeira.

Para espectadores desacostumados ou alheios à filosofia punk, a indumentária pode ser percebida como uma ameaça implícita, uma vez que desestabiliza as normas visuais e comportamentais aceitas. Essa percepção de violência visual, contudo, não é unidimensional. A violência percebida na estética punk é uma réplica calculada à violência estrutural e simbólica exercida por instituições que perpetuam desigualdades, suprimem individualidades e impõem um modo de vida homogêneo através de mecanismos de controle social e cultural: é um símbolo de resistência através do “faça você mesmo”, como nos diz a pesquisa literária Valentina Dimitrova em seu trabalho “El punk como resistencia” (2015):

“O valor mais significativo do modelo DIY está na ideia de que cada pessoa tem o poder de criar um mundo e uma proposta para uma realidade diferente. Isso representa uma mudança total no modelo político atual e na distribuição do poder. Assim como o jovem punk assume sua liberdade para se levantar contra um mundo repressivo e se expressar de forma mais livre e compreensível para si mesmo, a pessoa politicamente consciente que decide participar na transformação do mundo se torna um agente ativo da história e de sua própria vida. Acreditar que outra realidade é possível leva a pessoa a questionar em que tipo de mundo deseja viver e ajuda a dar o passo

político em direção à autogestão de sua vida. A ação mais poderosa contra o sistema capitalista e a concentração de poder nas mãos de uma minoria é a conscientização de que você pode escolher como viver, se relacionar e se organizar com os outros. A prática do DIY nos oferece a oportunidade de exercer essa liberdade de decisão dentro dos limites do sistema atual". (Dimitrova, 2015, pp. 77-78)

A citação de Dimitrova enfatiza a essência transformadora do princípio do "faça você mesmo" que percorre o cerne da cultura punk, correlacionando-se diretamente com a discussão sobre a indumentária punk como forma de resistência. Essa postura de autossuficiência e recusa em conformar-se com as estruturas de poder pré-existentes reflete a disposição para subverter a ordem estabelecida, tanto em termos estéticos quanto políticos. A adoção de práticas do "faça você mesmo" supera a expressão de uma estética contracultural; ela encarna uma postura política que desafia a centralização do poder e a passividade social diante do capitalismo e suas instituições dominantes. Ao vestir-se de maneira que rejeita as normas impostas e ao escolher viver de forma que questiona as estruturas de poder, os indivíduos punk não apenas demonstram uma liberdade de expressão, mas também participam ativamente na reconfiguração das dinâmicas sociais e políticas. A prática punk do "faça você mesmo" é uma articulação de poder pessoal e coletiva que questiona os fundamentos sobre os quais se estruturam as sociedades contemporâneas, oferecendo uma crítica viva ao modelo atual de distribuição de poder e à passividade cultural imposta pelo sistema.

Neste contexto, a indumentária punk surge como uma ferramenta de resistência, uma forma de autoafirmação e declaração de independência face ao controle e à homogeneização. A escolha de elementos de vestuário, frequentemente associados a subculturas marginalizadas ou a grupos socialmente ostracizados, não é arbitrária. Ela representa uma inversão deliberada dos símbolos de poder e autoridade – por exemplo, a apropriação e subversão de itens militares ou religiosos – como um ato de desafio.

Além disso, a indumentária punk serve como um mecanismo de coesão interna, fortalecendo a identidade coletiva entre seus adeptos. Ao adotar um estilo de vestir que se coloca em oposição direta às normas estabelecidas, os punks não apenas expressam seu descontentamento e sua crítica às

instituições, mas também rejeitam a passividade diante das formas de violência perpetradas por tais entidades. Assim, a violência simbólica encarnada na indumentária punk não deve ser interpretada meramente como uma forma de agressão, mas como uma estratégia de sobrevivência e resistência. As vestimentas punk revelam-se como um fenômeno que encapsula uma tensão dialética entre violência percebida e violência respondida. Longe de ser um mero elemento de moda, a indumentária punk assume um papel fundamental na articulação de um discurso de resistência, evidenciando a indumentária não apenas como um componente central da identidade punk, mas também como um veículo poderoso de contestação política e social.

O movimento punk, em sua essência global, manifesta-se como uma entidade intrinsecamente ligada ao anticapitalismo, utilizando-se da arte como meio de expressão e intervenção social. Através de uma estética deliberadamente contestadora e uma produção artística que desafia convenções, o punk articula um desejo profundo de reformulação das estruturas sociais. Esta articulação se dá tanto por meio de sua música quanto pelo seu visual, ambos carregados de uma crítica ácida às desigualdades fomentadas pelo capitalismo e um anseio por uma realidade alternativa, menos opressiva e mais igualitária. Dimitrova nos diz:

"Quando falamos de punk, podemos distinguir duas formas de expressão anticapitalista. Por um lado, temos o fenômeno que se apresenta como um movimento de moda na cultura pop no meio dos anos 70, cujos representantes mais importantes são os Sex Pistols. A negação do presente, de seus valores e a criação de situações espetaculares que interrompem a vida cotidiana e fazem pensar é como os Sex Pistols exercem seu poder antissistema. Se aprofundarmos um pouco mais na história do punk, encontramos sua vertente mais subversiva e politicamente comprometida, o anarco-punk, que além da música agressiva que nega o mundo, destaca-se por formas de vida alternativas que rejeitam a existência capitalista. (...) A interpretação é o que "mata" a arte, segundo Debord: as criações artísticas que não são políticas são banalizadas pela cultura oficial e, mais cedo ou mais tarde, apropriadas por ela. E é exatamente isso que acontece com a vertente "espetacular" do punk, que rapidamente se torna cultura de massa e perde seu poder subversivo. Nesse sentido, o situacionismo não apenas vê a necessidade de

politização da arte, mas também a luta própria de uma obra por seu potencial transformador. (...) O sonho do jovem Marx de que cada homem seja seu próprio artista é realizado de uma nova maneira no mundo de lazer ilimitado: cada indivíduo poderia construir sua própria vida. Com base nisso, forma-se a ideia do punk como uma cultura espetacular: no cerne do culto ao pop na cultura de massa, cria-se uma liberdade de expressão inesperada e tão provocativa a ponto de poder mudar a música. Por outro lado, isso está relacionado à teoria da pessoa pós-moderna, que, devido à sua capacidade de consumir diferentes itens, escolhe seu modo de vida, que é uma mistura aleatória entre diferentes modelos". (Dimitrova, 2015, pp. 50-53)

A citação de Dimitrova enfatiza a dualidade inerente ao punk em sua relação com o anticapitalismo, distinguindo entre a sua apropriação pela cultura de massa e a resistência autêntica articulada pelo anarcopunk. Essa análise ressoa com a compreensão anteriormente delineada sobre a indumentária punk como uma forma de linguagem visual de confronto, ao mesmo tempo que aponta para a complexidade da subversão punk frente às estratégias de cooptação pelo sistema capitalista. A distinção entre a superficialidade da cultura pop punk, exemplificada pelos *Sex Pistols*, e a profundidade política e social do anarcopunk, reflete a tensão entre a visibilidade e a essência da resistência anticapitalista. Ao considerar o situacionismo e a ideia de arte como um vetor de transformação social, ressalta-se a importância de práticas que transcendam a simples negação para configurar modos de vida que desafiam diretamente a lógica capitalista. Assim, a citação amplia a discussão sobre o papel do punk não apenas como estilo ou estética, mas como prática vivencial que questiona e propõe alternativas ao sistema dominante, destacando a necessidade de uma resistência que se mantenha crítica e inapropriável pelo aparato capitalista.

Na Paraíba, o punk se manifesta como um fenômeno plural, onde a violência se torna um idioma através do qual os jovens expressam seu descontentamento e sua aspiração por um espaço de liberdade e expressão autêntica. Caiafa descreve um movimento que, embora inserido na lógica global do punk, adapta suas manifestações à realidade local, criando um diálogo contínuo entre o global e o local, entre o universal e o particular. A estética da violência punk, rica em simbolismo e provocação, reflete uma

recusa em conformar-se às expectativas da sociedade de consumo. Esta recusa é evidenciada no vestuário, nos comportamentos e nas práticas culturais dos punks, que desafiam as normas estabelecidas e propõem uma alternativa baseada na autenticidade e na contestação. A escolha de elementos visuais e comportamentais transgressores, como descrito por Caiafa, não é arbitrária, mas carregada de significado, atuando como uma forma de resistência simbólica contra a homogeneização cultural e a opressão (p.95) .

A abordagem de Caiafa sobre o movimento punk nos permite correlacionar à realidade do punk paraibano, bem como a multifacetada violência punk não apenas como uma resposta a determinados contextos, mas também como uma expressão de uma luta mais ampla contra a alienação e a opressão. É, portanto, uma manifestação de desafio e de desejo por uma sociedade mais justa, equitativa e autêntica. A violência supera agressão física, tornando-se um meio de expressão e de transformação social, refletindo a complexidade e a profundidade do movimento punk como um todo.

A interação entre as cenas de João Pessoa e Campina Grande é particularmente significativa, pois revela um fluxo contínuo de ideias, práticas e solidariedade que fortalece o movimento como um todo. Araújo Júnior nos oferece uma análise compreensiva e difusa da revolta punk na Paraíba, destacando o papel fundamental desses movimentos na articulação de críticas sociais profundas e na busca incessante por espaços de expressão autêntica e liberdade. A obra não apenas documenta a história do punk e do anarcopunk na região, mas também celebra a potência transformadora dessas culturas de resistência.

FIGURA 19 - Jovens punks em Campina Grande na década de 1990



Fonte: Acervo pessoal de Jael Bandeira.

Em “A Filosofia Do Punk - Mais Do Que Barulho” (2005), o músico Craig O’Hara traz uma análise sobre como a representação do movimento punk por meios de comunicação tradicionais e conservadores contribuiu para uma compreensão distorcida e frequentemente negativa desta cultura. O’Hara argumenta que a mídia tem pintado o punk com pinceladas de violência, nihilismo e autodestruição, o que tem, por sua vez, atraído para a cena indivíduos que personificam esses aspectos negativos, exacerbando problemas internos e distorcendo o verdadeiro espírito do movimento. Este processo de distorção não somente afeta a percepção pública do punk, mas também influencia sua composição interna, potencialmente comprometendo suas capacidades transformadoras e revolucionárias.

Paralelamente, a cena punk e anarcopunk na Paraíba, a banda *Anti-boys*, que contraditoriamente seja talvez a única representante do movimento skinhead na região, reflete uma dinâmica similar de mal-entendidos e estereótipos. A especificidade da cena paraibana, com uma presença skinhead quase inexistente e a banda *Anti-boys* aparecendo como um desvio nesse contexto, ilustra a complexidade dentro do próprio movimento punk, desafiando as simplificações e generalizações frequentemente promovidas pela mídia.

A banda *Anti-boys*, contrariamente ao que poderia ser esperado de uma cena dominada por skinheads, não personifica a violência ou o racismo frequentemente associados a essa subcultura. Em vez disso, sua existência na Paraíba serve para realçar a natureza plural do punk, onde diferentes expressões e ideologias coexistem, muitas vezes em tensão, mas sempre buscando espaços para a articulação de ideias e valores próprios. Este fenômeno sublinha a importância de uma compreensão mais sutil das diversas facetas do punk, além dos clichês e estereótipos.

O'Hara também argumenta que as distorções e simplificações da mídia não apenas prejudicam a percepção externa do punk, mas também atraem para o movimento indivíduos que não compartilham seus princípios fundamentais. A cena punk na Paraíba, assim como em outras regiões, persiste como um espaço de resistência, expressão criativa e contestação, onde questões como classismo, sexismo, racismo e autoritarismo são enfrentadas de forma crítica e proativa.

Ao analisar a interação entre a mídia e o punk, O'Hara evidencia a capacidade do movimento de resistir e redefinir-se diante de narrativas midiáticas estigmatizantes. A experiência do punk e anarcopunk na Paraíba exemplifica essa resistência, reiterando a necessidade de olhar além das representações superficiais para compreender a verdadeira essência e o potencial transformador desses movimentos. A presença quase irrisória de movimentos skinheads, representada pela banda *Anti-boys*, destaca ainda mais a singularidade da cena punk paraibana, desafiando as percepções convencionais e enfatizando sua diversidade intrínseca.

Portanto, a análise de O'Hara sobre a distorção midiática do punk e a situação específica na Paraíba revela não apenas os desafios enfrentados pelo movimento diante de representações externas simplistas, mas também sua persistente vitalidade e relevância como espaço de contestação cultural, social e política. A cena punk, com todas as suas contradições e desafios, continua a ser um terreno fértil para a experimentação, o debate e a transformação, refletindo a constante evolução das lutas sociais e culturais contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mao, o carismático líder dos *Garotos Podres*, quando disse, em entrevista à Carta Capital⁶⁴ que: “Bolsonaro está fazendo ressurgir o punk rock no Brasil”, catalisou minha vontade de investigar sobre o papel deste movimento cultural, mais especificamente na Paraíba. Tracei o recorte que minhas fontes me viabilizaram, entre 1988 e 1998, um período marcado por mudanças sociopolíticas e culturais significativas e, cá estamos. Este estudo teve como objetivo entender como o punk, com sua essência de resistência e autenticidade, se entrelaça e responde a contextos específicos, encontrando na Paraíba um cenário propício ao seu florescimento.

Neste contexto, a pesquisa explorou a interação entre a cultura punk e as dinâmicas de mudança política e social, iluminando como esta subcultura contribuiu para a construção de identidades, articulação de discursos de resistência e criação de espaços alternativos de sociabilidade. A indústria cultural, com sua tendência à assimilação e comercialização de formas de expressão artística divergentes, reflete uma dinâmica de expansão que visa a homogeneização cultural. Contra essa lógica, o movimento punk se ergue como uma força contrária, destacando-se por sua crítica às normativas dominantes e pela criação de espaços de diálogo e resistência.

O estudo evidenciou a complexidade da cena punk na Paraíba, sendo bastante marcada pelo anarcopunk, apontando para um engajamento crítico com o contexto sociopolítico e para a proposição de alternativas às estruturas de poder tradicionais. Foram destacados também os espaços de sociabilidade punk, que funcionaram como arenas de experimentação social, política e cultural, fundamentados em princípios de autonomia, igualdade e solidariedade. Analisando a interação entre a indústria cultural e a produção artística marginal, este trabalho desvelou os desafios enfrentados por expressões culturais autênticas diante da lógica mercadológica dominante, bem como a persistência de áreas culturais que resistem à assimilação total. Essa investigação contribui para uma compreensão mais profunda das

⁶⁴ “Bolsonaro está fazendo ressurgir o punk rock no Brasil”, diz Mao, dos Garotos Podres. Produção: CartaCapital. YouTube, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/KA86Op97DqQ>. Acesso em: 2 mar. 2024.

estratégias através das quais comunidades e movimentos culturais mantêm sua integridade e relevância crítica.

Ao considerar a influência do contexto histórico e social paraibano, fica clara a importância de examinar as especificidades locais da cena punk e anarcopunk. O período estudado, marcado por desafios e oportunidades decorrentes da redemocratização do Brasil, revelou-se um cenário em que o punk emergiu como espaço de resistência, questionamento e proposição de novas formas de vida e organização social. Além disso, a pesquisa destacou o papel do punk na articulação de diálogos críticos com a sociedade mais ampla, por meio de músicas, fanzines e eventos que desafiavam as normas e valores estabelecidos, promovendo a inclusão e a autonomia. Este estudo não apenas documentou a presença do punk na Paraíba, mas também aprofundou a compreensão sobre sua interação com questões de identidade, resistência e mudança social. Por meio dessa análise, o punk e o anarcopunk demonstraram ser espaços vitais para o diálogo crítico e a experimentação de alternativas ao modelo social dominante.

Na elaboração das considerações finais da minha dissertação, reconheço a importância dos trabalhos de Yuriallis Bastos, Dan Durier, Solano Canavieiras e Carlos Ferreira de Araújo Júnior. A interação com esses estudiosos não somente forneceu alicerce teórico para a minha dissertação, mas também estabeleceu um diálogo enriquecedor com a literatura existente, ao mesmo tempo em que sugere ampliações nos debates atuais e nos que virão. De maneira particular, suas contribuições foram essenciais para a construção do segundo capítulo desta dissertação, onde foram tratados os grupos punks, anarcopunks e suas particularidades. Por meio desse diálogo com os autores, este trabalho pretende avançar na compreensão do assunto, introduzindo novas perspectivas e complexidades. Expresso meu agradecimento a esses acadêmicos por proverem as bases que ajudaram a composição desta dissertação..

Ao refletir sobre os desafios pessoais enfrentados durante o processo de pesquisa, fica evidente como eles se entrelaçaram profundamente com o objeto de estudo. As dificuldades encontradas, mesmo sendo por vezes obstáculos, serviram como força para uma compreensão mais rica e uma conexão mais autêntica com o tema. O punk, em sua essência de confronto e

busca por autenticidade, ressoou com minhas próprias experiências, proporcionando não apenas um incessante pano de fundo musical, mas também um espelho para reflexões pessoais e acadêmicas.

Assim, esta dissertação supera a análise acadêmica para se tornar um testemunho do poder transformador do punk, tanto como objeto de estudo quanto como força inspiradora. O trabalho ilumina o papel do punk na articulação de resistências culturais e na proposição de alternativas às práticas sociais vigentes, oferecendo luz para futuras pesquisas sobre sua evolução e impacto. Este estudo não só contribui para o campo acadêmico dos estudos culturais, sociais e, sobretudo, históricos, mas também celebra a obstinação, criatividade e espírito indomável do punk, reafirmando sua relevância contínua como catalisador para o diálogo, a reflexão e a ação social em um mundo em constante mudança.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, H. W. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Ed. Página Aberta LTDA. 1994.

ACERVO Punk. Disponível em: <https://acervopunk.com.br/>. Acesso em: 26 fev. 2024.

ADAMS, R. 'Are you going backwards or are you going forwards?' - England past and England future in 1970s punk. In: COULTER, C. **Working for the Clampdown**: The Clash, the Dawn of Neoliberalism and the Political Promise of Punk. Manchester University Press, 2019.

ADORNO, T.; M. HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO JÚNIOR, C. F. **A hora da vingança**: astúcia e experiência anarcopunk nas cidades de Campina Grande-PB e João Pessoa – PB (1988 – 2006). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade Estadual da Paraíba, Centro de educação, 2010.

_____. **RE-NEGO**: Grito punk nas cenas do litoral e da serra da Borborema (1987-2014). Editora Artesanal Monstro dos Mares, 2021.

AZERRAD, M. **Our Band Could Be Your Life**: Scenes from the American Indie Underground 1981-1991. Boston: Little Brown and Company, 2002.

BACHA, E. **Presença do Brasil na economia mundial**: desafios e oportunidades. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

BAKUNIN, M. **Bůh a stát**. Praha: Herrmann & synové, 2014.

BALTAR, P. Estagnação da economia, abertura e crise do emprego urbano no Brasil. v. 6. **Economia e Sociedade**, Campinas. 1996.

BARNETT, C. **The Collapse of British Power**. Nova Iorque: Prometheus Books, 1986.

BARROS, J.D. **História Política**: da expansão conceitual às novas conexões intradisciplinares. OPSIS, Catalão, v. 12, n. 1, p. 29-55 - jan./jun. 2012.

BASTOS, Y. F. **Cotidianizando a utopia**: um estudo sobre as organização das atividades culturais e político-sociais dos anarco-punks em João Pessoa. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2008.

_____. **Partidários do anarquismo, militantes da contracultura:** um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. CAOS - Revista Eletrônica de Ciências Sociais, vol. 9, 2005, p. 284–433.

BECKER, S. **Outsiders:** Studies in the Sociology of Deviance. Nova Iorque: Free Press, 1963.

BEER, D. **Punk Sociology.** Palgrave Macmillan UK, 2014. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1057/9781137371218>.

BENNET, A. **Popular music and youth culture:** music, identity, and place. Londres: Palgrave, 2000.

BIAFRA, J. **California Uber Alles:** Flipside Interviews Jello Biafra. Flipside, n. 20, Aug. 1979, p. 8.

BIVAR, A. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense. 1982.

BLACK FLAG. **Rise Above.** Taylor: SST Records, 1981. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4kFfFe38CRVnTsakUTL4E4?si=d911c7f84ab94f7d>. Acesso em 20 abr 2023.

BLOOM, H. **The Anxiety of Influence:** A Theory of Poetry. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BOTINADA: **A origem do punk no Brasil.** G. MOREIRA. São Paulo: 2006. 76 min.

BOURDIEU, P. **A distinção:** crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A produção da crença.** Porto Alegre: Zouk, 2006.

_____. **As regras da arte:** Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Réponses:** Pour une anthropologie réflexive. Paris: Seuil, 1992.

BRAVO, G. (apud BOBBIO, N., org.). **Dicionário de Política.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BRESSER-PEREIRA, L. C. **A Construção Política do Brasil:** Sociedade, Economia e Estado Desde a Independência. São Paulo: Editora 34, 2014.

BREWARD, C. **Fashioning London**: clothing and the modern metropolis. Berg, 2004.

BULIMIA. **Punkrock**. Brasília: Protons, 2001, <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2wBWFYtAg7sblQDA6aBsW2?si=46e13e27aa594268>. Acesso em: 06 fev 2024.

BURDY, R. 1974: Watergate causava renúncia de Nixon. **Deutsche Welle** (Sem data). Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/1974-watergate-causava-ren%C3%BAncia-de-nixon/a-895904>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BURROUGHS, W. **Almoço nu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAIAFA, J. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. Zahar, 1985.

CANAVIEIRAS, S. A. **A trajetória da música Punk em João Pessoa na década de 1990**. Monografia (Graduação em História). Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira. 2009.

_____. **Três acordes, algumas ideias e várias bandas**: a musicalidade punk em João Pessoa na década de 1990. João Pessoa: [s.n.], 2020.

CARLO, J. A Cultura Punk e o Mundo Do Trabalho: Possíveis Interfaces Entre o Punk Rock e o Novo Sindicalismo De 1977 a 1988. In: **Leituras do mundo do trabalho**: um olhar sociológico, 2015.

CARR, E. H. **Que é história?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CASTELLS, M. **The Informational City**: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process. Oxford: Blackwell, 1989.

CATANI, A. M., et. al. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CERRI, L. (Org.). **Os Jovens e a História**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

COELHO, L. D. Trânsito religioso: uma revisão exploratória do fenômeno brasileiro. **Vox Faifae**: Revista de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas da Fama, Florianópolis, v. 1, n. 1, 2009.

COELHO, L. M. **“Caras Pintadas”**: a juventude estudantil em 1992 e suas imagens em movimento. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de

Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

COLEGRAVE, S.; SULLIVAN, C. **Punk**. Edição brochura. Boston: Da Capo Press, 2005.

COON, C. **1988: the new wave punk rock explosion**. Londres: Orbach & Chambers, 1977.

COULTER, C. **Working for the Clampdown: The Clash, the Dawn of Neoliberalism and the Political Promise of Punk**. Manchester University Press, 2019.

CRASS. **Do they owe us a living?**. Londres: Southern Studios, 1978.
Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/0nZLIlgqULpgPugyUn2eHW?si=1dd960249ccc4876> . Acesso em 20 abr 2023.

COLACIOS, R. D. O Inverno Nuclear: ciência, medo e guerra fria nos anos 1980. **V Congresso Internacional de História**, Maringá, 2011.

CÔTÉ, J.; ALLAHAR, L. **Generation on Hold: Coming of Age in the Late Twentieth Century**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

DAVIS, M. **Cidade de Quartzo: Escavando o Futuro em Los Angeles**. Editora Boitempo, 2009.

_____. **Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster**. Picador, 1999.

_____. **Planeta Favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DEAD KENNEDYS. **California Über Alles**. Londres: Cherry Red Records, 1980. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/1y5redkkyifDxFKju5VcBD?si=b6045498ba6c421d> . Acesso em: 20 abr 2023.

DI CARLO, J.; SILVÉRIO, R. C. **A cultura punk e o mundo do trabalho: possíveis interfaces entre o punk rock e o novo sindicalismo de 1977 a 1988**. Florianópolis: Editoria Em Debate.

DIAS, M. **Mulheres anarquistas: O resgate de uma história pouco contada**. João Pessoa: Imprensa Marginal, 2002.

DIMITROVA, V. I. **El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado En Estudos Comparatius de Literatura, Art I Pensament, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2015.

DURAND, J. C. Campo da Alta Costura. In: CATANI, A. (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ECKES Jr., A. E.; GILLIGAN, T. W. **Stagflation**: The Economic Roots of the Political Crisis. Washington: The Brookings Institution, 1978.

EGYPTO, D. “**Não é a antimúsica, é a música em movimento!**”: uma história do grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ENSMINGER, D. **Visual Vitriol**: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation. Jackson: University Press of Mississippi, 2011

ESSINGER, S. **Punk**: Anarquia planetária e a cena brasileira. São Paulo: Editora 34, 1999.

ESTÃO sentindo um cheiro de queimado? Bertrand L.; Everaldo P. João Pessoa. 1991. 30 min.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2008.

FEITOSA, R. A. de S. **Jovens em transe**: grupos urbanos juvenis da contemporaneidade, conceitos e o "underground". In: XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Belo Horizonte, 2013.

FONTES, P. **Do discurso à prática**: história oral e memória popular. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2003.

_____. **Memória e história oral**: a arte da palavra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRIEDLANDER, P. **Rock & Roll**: A Social History. 2nd ed, Westview Press, 2006.

FRITH, S. **Performing Rites**: On the Value of Popular Music. Londres: Routledge, 1998.

GAILBRAITH, J. K. **A Era Da Incerteza**. São Paulo: Thompson Pioneira, 1998.

_____. **The affluent society**. Boston: Houghton Mifflin, 1958.

GELDER, K. **Subcultures**: Cultural Histories and Social Practice. Routledge, 2007.

GILBERTO GIL. **Punk da Periferia**. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1983.
Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/2pqPSL5aRAW4cluteEgCIS?si=bf151d585e6c4fb>
8. Acesso em 20 abr 2023.

GALLO, I. Por uma historiografia do Punk. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós Graduated de História**. v. 41. 2010.

GALVÃO, W. **A batalha dos renegados**. João Pessoa: União, 1981.

GINSBURG, A. **Kaddish and other poems**: 1958-1960. São Francisco: City Lights Books.

GODOY SILVEIRA, R. M. **A Cultura Histórica em representações sobre territorialidades**. Sæculum – Revista de História, [S. l.], n. 16, 2007.

_____. **O Regionalismo Nordestino**: Existência e consciência da desigualdade regional. São Paulo: Moderna, 1984.

GOMES, E. P. **O contexto dos festivais de música popular brasileira na Paraíba**. João Pessoa: Ideia, 2014.

GOMES, P. E. S. **Cinema**: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2016.

HAN, B.CI. **O que é poder?** Petrópolis: Vozes, 2019.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

_____. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2004.

HEBDIGE, D. **Subculture**: The Meaning of Style. Routledge, 1991.

HOBBSBAWM, E. J. **A Era dos Extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: 1995.

_____. **A Invenção Das Tradições**. Editora Paz e Terra, 2008.

_____. **Tempos fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOGGART, R. **The Uses of Literacy**. Londres: Routledge, 1998.

HUGHES, R. **Nothing if Not Critical**: Selected Essays on Art and Artists. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1992.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1997.

KEROUAC, J. **Os Vagabundos Iluminados**. São Paulo: L&PM, 2009.

KRUGMAN, P. **A era da incerteza**: política e economia na América. São Paulo: Nobel, 1994.

LAHIRE, B. Campo. In: CATANI, A. (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LARA, S. H. História cultural e história social. **Diálogos**, v. 1, n. 1, p. 25-32, 31 maio 2017.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana num mundo de esperança em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LEITE, A. C. F.; GOMES, E. F. Apocalipse pop: representações do fim do mundo em canções brasileiras da década de 1980. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, 2023.

LEVI, G.; SCHMITT, J. (Orgs.). **História dos Jovens no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LOZANO, J. E. A. Prática e estilos de pesquisa em história oral contemporânea. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV. 2006.

MAIA, A. K. **A cultura underground nas páginas do jornalismo cultural**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

MAIA, S. F. Impactos da abertura econômica sobre o setor exportador da Paraíba. In: **Congresso Brasileiro de Economia e Sociologia Rural**, 2003.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAGNANI, J. C. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec, 2003.

MARCUS, G. **Lipstick traces**: a secret history of the twentieth century. Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

MARIANO, R. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 52, p. 121-138, 2004.

MARQUES, E.; VASCONCELOS, H. **O heavy metal campinense na terra do maior São João do Mundo**. 2022. Disponível em: <https://ouniversodahistoria.wordpress.com/category/heavy-metal/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

MAZURA, Ondřej. **Anarchistické pojetí Boha**. TCC (Graduação) - Curso de Teologia, Universidade Carolina de Praga, Praga, 2017.

McKAY, G. **Circular breathing**: the cultural politics of jazz in Britain. Durham: Duke University Press, 2005.

_____. **DiY Culture**: Party & Protest in Nineties Britain. Londres: Verso, 1998.

_____. **Senseless Acts of Beauty**: Cultures of Resistance Since the Sixties. Londres: Verso, 1996.

McNEIL, L., e G. McCAIN. **Please Kill Me**: The Uncensored Oral History of Punk. Nova Iorque: Grove Press, 2016.

MEDEIROS, F. Q.; NUNES, R. M. **O rock paraibano nos anos 80**. João Pessoa: Marca de Fantasia; Editora Universitária UFPB. 1998.

MELLO, J. M.; NOVAIS, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. **História da vida privada no Brasil**. Contrastes da intimidade contemporânea. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

MELLO, J. O. A. **O Problema do Estado na Paraíba**: Da Formação à Crise. (1930-1996). Campina Grande: EDUEP, 2000.

MELO, L. V. A Guerra Fria e a possibilidade de extermínio nuclear nas canções Destruction Preventer, Paranoia Nuclear, Tom & Jerry, No Nuclear War e Masters of War. **Anais do Evento XII Semana de História da Feclesc**, Quixadá, 2016.

MONTEIRO, F. P. **Reflexões sobre o niilismo contemporâneo**: o pensamento e a cultura anarcopunk. Monografia (Especialização) - Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

MORAES, J. **Caminhos da música brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1983.

_____. **O samba na construção do Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MOREIRA, O.; SANTIGO, I. Movimentos sociais, participação e incidência nas políticas públicas locais. **Revista Debates Insubmissos**, vol. 1, n. 1, 2018, Caruaru.

MOREIRA, O.; ZITKOSKI, J. Educação popular na Paraíba: memória e história do SEDUP. **Reflexão e ação**. vol. 29, n. 2, p. 25-40, 2021.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX**: O Espírito do Tempo. São Paulo: Editora Vozes, 2003.

NAPOLITANO, M. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

_____. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

NASCIMENTO, R. H. Z. **Anarco-punk no nordeste**. Biblioteca Anarquista. 2018. Disponível em:
<<https://bibliotecaanarquista.org/library/rogerio-nascimento-anarco-punk-no-nordeste>> Acesso em: 13 out. 2020.

NASCIMENTO, V. R. M. **Punks, espectadores da desgraça! (?)**: o cenário punk em João Pessoa nos anos 90. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

NUNES, A. O. **Memória do Rock Pessoaense (2008-2012)**: o centro histórico e suas relações com o rock da cidade. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

NUNES, R. **Playboys, transviados e brotinhos**: uma história do rock n' roll na cidade de João Pessoa (1955-1960). João Pessoa: Editora Oxente, 2023.

NUNES, P. G. **O Partido dos Trabalhadores e a política na Paraíba**: construção e trajetória do partido no estado (1980/2000). Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

O FIM DO MUNDO, Enfim. MIRANDA, C. Sesc: São Paulo. 2016. 113 min.

OGG, A. **Independence Days**: The Story of UK Independent Record Labels. Cherry Red Books, 2016.

O'HARA, C. **A filosofia do punk**: muito mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros. 2005.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSERINI, L. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, G.; SCHIMITT, J. **História dos jovens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. v. 2, p. 319-374.

PASSIANI, E.; ARRUDA, M. A. Campo Cultural. In: CATANI, A. (Org.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PUNKS SCHOLARS BR. Facebook. Disponível em:
<https://www.facebook.com/punkscholarsbr/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

PUNK SCHOLARS NETWORK. Punk Scholars Network. Disponível em: <https://www.punkscholarsnetwork.com/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

RAMÍREZ, J. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

RAMOS, S. **Entrevistas de Biu Ramos - A verdade de cada um**. A União, 1997.

REPLICANTES. **Boy do Subterrâneo**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/replicantes/64352/>. Acesso em: 30 setembro 2021.

REYNOLDS, S. **Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984**. Londres: Faber and Faber, 2005.

RIBEIRO, E. **Uma história oral do movimento anarcopunk em São Paulo, 1988-2001**. Rizoma Editorial, 2019.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIESMAN, D. **The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character**. Nova Haven: Yale University Press, 1950.

ROBB, J. **Punk rock: an oral history**. Michigan: PM Press, 2012.

ROCHA, G. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Brasil, 1964.

_____. **Uma Estética da Fome**. In: Revista Civilização Brasileira, n.3, 1965. 120min.

ROSZAK, T. **The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition**. Berkeley: University of California Press, 1995.

SALES, F. Rock no Grande ABC na década de 1980 e a relação com os movimentos sociais. In: **XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2009.

SALIBA, E. T.; MORAES, J. G. V. (Orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

SANTOS, C. **Exportações paraibanas e o perfil das empresas exportadoras entre o período de 2000 e 2013**. Monografia. Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SANTOS, M. **A aceleração contemporânea**. In: SANTOS, Milton et al (Orgs.). *O novo mapa do mundo*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **O espaço do cidadão.** São Paulo: Nobel, 1987.

_____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Editora Record, 2000.

SAVAGE, J. **England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond.** Nova Iorque: St. Martin's Press, 1992.

SILVA, L. S.; COSTA, A. **Cultura como comunidade imaginada: uma crítica à abordagem ontológica da cultura nos estudos geográficos.** Geografias, v.26, n.1, p.27-41. 2018.

SILVA, W. **A linguagem da intolerância e seu fruto mais extremado: um breve histórico dos skinheads no Brasil e no mundo.** Jamaxi, v. 1, n. 1, 2017.

SINGER, P. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973.

SKIDMORE, T. **Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964).** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SMEMO, K. **Guest Post: Kristoffer Smemo on Black Flag and the Political Economy of Hardcore.** Society for US Intellectual History, 2023. Disponível em: <https://s-usih.org/2023/06/guest-post-kristoffer-smemo-on-black-flag-and-the-political-economy-of-hardcore/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SMITH, R. **Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music.** Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

STAPLES, C. L. **Roots of Resistance: A History of Land Tenure in New Mexico.** Norman: University of Oklahoma Press, 2007.

STIGLITZ, J. **O Preço da Desigualdade.** Lisboa: Bertrand, 2013.

THOMPSON, P. **A Voz do Passado: História Oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

THORNTON, S. **Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital.** Cambridge: Polity Press, 1996.

TÔRRES, É.; MOREIRA, E.; DA SILVA, R. Agricultura e desenvolvimento tecnológico na Zona da Mata Paraibana. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, 2005, Universidade de São Paulo.

TOKUNAGA, L. G. **Coquetel Molotov contra o sistema: a construção do arquétipo de um sujeito anarcopunk no documentário Punk Molotov - Rio de**

Janeiro (1983-1984). 2016. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

TURNER, F. **From Counterculture to Cyberculture**: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VENTURA, Z. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VIANA, M. R. **Desapropriando o currículo**: imagem, prática educativa e experiência vivida no movimento Anarcopunk. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Universidade Federal de Goiás: Goiânia. 2012.

VIEIRA, T. J. **O futuro do “sem futuro”**: uma análise da escrita sobre o punk no Brasil e suas construções identitárias (1982 – 2010). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Mato Grosso: Cuiabá. 2017.

_____. Uma outra historiografia do punk. v. 5, n. 10. **História em Reflexão**. Universidade Federal da Grande Dourados. Mato Grosso do Sul. 2011.

WILLIAMS, R. **Palavras-Chave**: Um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOOD, E. M. **A origem do capitalismo global**. São Paulo: Boitempo, 2003.

WOODSIDE WOODS, J., JIMENEZ LOPEZ, C., URTEAGA CASTRO POZO, M. “Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa”. Em: GARCÍA CANCLINI, N. & URTEAGA CASTRO POZO, M. **Cultura y desarrollo**: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación. Madri: Fundación Carolina, 2011.

YOUNG, M. **The Rise of the Meritocracy, 1870-2033**: An Essay on Education and Equality. Londres: Thames and Hudson, 1958.

ZUBOFF, S. **A Era do Capitalismo de Vigilância**. São Paulo: Intrínseca, 2019.