

QUERO UMA FESTA *PUNK!* NOTAS SOBRE EVENTOS ORGANIZADOS POR *PUNKS* NA PERIFERIA DA CIDADE DE SÃO PAULO

I WANT A PUNK PARTY! NOTES ON EVENTS ORGANIZED BY PUNKS IN THE OUTSKIRTS OF THE CITY OF SÃO PAULO

JE VEUX UNE SOIREE *PUNK!* NOTES SUR DES EVENEMENTS ORGANISES PAR DES *PUNKS* DANS LA BANLIEUE DE LA VILLE DE SÃO PAULO

¡QUIERO UNA FIESTA *PUNK!* NOTAS SOBRE EVENTOS ORGANIZADOS POR *PUNK* EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO

Maria Celeste Mira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Antropologia, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, Brasil

Edson Alencar Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Antropologia, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo, Brasil

RESUMO: O objetivo deste artigo assenta na apresentação dos resultados de uma investigação realizada sobre a organização de eventos *punks* na cidade de São Paulo, em particular os realizados na zona norte da capital paulista. Nosso foco recaiu em compreender como estas produções ocorrem ininterruptamente desde o final dos anos 1970. Apontamos que este tipo de empreendimento obtém o seu sucesso a partir do *do it yourself* (DIY), lema absorvido como ética pelo movimento *punk*, ou seja, uma prática cultural que valoriza a autogestão e organização coletiva das mostras de bandas. Por ser adaptável em termos de contextos culturais e temporais distintos, possibilita o fortalecimento de laços de pertença e partilha de modos de ser e estar no mundo entre os *punks* da capital paulista.

Palavras-chave: *punks*, DIY, sociabilidade juvenil, São Paulo.

ABSTRACT: The purpose of this article is to present the results of an investigation carried out on the organization of punk events in the city of São Paulo, specifically in the northern part of the city. Our focus has been on understanding how these productions have been taking place continuously since the late 1970s. We point out that this type of enterprise gains its success from the do it yourself (DIY) absorbed as ethical by the punk movement, that is, a cultural practice that values self-management and collective organization of the parties. Because it is adaptable in terms of different cultural and temporal contexts, it enables the strengthening of ties of belonging and sharing of ways of being and being in the world among the punks of the city of São Paulo.

Keywords: punks, DIY, youthful sociability, São Paulo.

RÉSUMÉ: Le but de cet article est de présenter les résultats d'une enquête menée sur l'organisation d'événements *punk* dans la ville de São Paulo, plus précisément dans le nord de la ville. Notre objectif a été de comprendre comment ces productions se déroulent de manière continue depuis la fin des années 1970. Nous soulignons que ce type d'entreprise tire son succès du *do it yourself* (DIY) absorbé comme éthique par le mouvement *punk*, c'est-à-dire une pratique culturelle qui valorise l'autogestion et l'organisation collective des partis. Parce qu'il s'adapte à différents contextes culturels et temporels, il permet de renforcer les liens d'appartenance et de partager des manières d'être et d'être au monde parmi les *punks* de la ville de São Paulo.

Mots-clés: *punks*, DIY, sociabilité juvénile, São Paulo.

RESUMEN: El propósito de este artículo es presentar los resultados de una investigación llevada a cabo sobre la organización de eventos *punk* en la ciudad de São Paulo, específicamente en la parte norte de la ciudad. Nuestro objetivo ha sido comprender cómo estas producciones han tenido lugar de manera continua desde finales de los años setenta. Señalamos que este tipo de empresa obtiene su éxito del *do it yourself* (DIY) absorbido como ético por el movimiento *punk*, es decir, una práctica cultural que valora la autogestión y la organización colectiva de las partes. Debido a que es adaptable en términos de diferentes contextos culturales y temporales, permite el fortalecimiento de los lazos de pertenencia y el intercambio de formas de ser y estar en el mundo entre los *punks* de la ciudad de São Paulo.

Palabras-clave: *punks*, DIY, sociabilidad juvenil, São Paulo.

Quero uma festa em que eu possa
dançar
Clash, Undertones e GBH
Discharge no banheiro, Exploited na
cozinha
Conflict na escada e Vibrators no sofá
Quero uma festa punk
Quero uma festa punk (...)
(Os Replicantes, 1987).

1. Introdução

O que ansiamos expor neste texto são os resultados de uma pesquisa realizada sobre eventos organizados por *punks* na cidade de São Paulo. Trata-se de parte de um trabalho em andamento que demonstra bem a vitalidade das cenas *punks*, no presente, no Brasil. Nosso recorte recaiu sobre eventos ocorridos na zona norte da cidade de São Paulo. A escolha se deu pelo facto de que a cena *punk* paulistana se desenvolveu em grande medida a partir das ações promovidas nessa região, tendo como um de seus suportes a organização de *shows* que ocorrem desde o final dos anos 1970 até os dias de hoje. Nessa parte da cidade, pudemos levantar 19 bandas que se mantêm ativas - se apresentando ao público ainda que intermitentemente. Diante disto, caberia questionar: como estes eventos são organizados? Quais são as suas peculiaridades? O que esses espaços possibilitam? Nossa hipótese é que esses acontecimentos, apoiados pela ética *do it yourself* – DIY (Santos & Guerra, 2014) vêm possibilitando trocas simbólicas entre os *punks* desde o final dos anos 1970, contribuindo para a longevidade do próprio movimento na cidade de São Paulo. Dito de outra maneira, as festas *punk* são, ao mesmo tempo, espaços de socialização e de sociabilidade dos indivíduos inseridos na cena *punk* na medida em que apresentam aos neófitos toda uma gama de modos de ser e de estar específicos da cena e, concomitantemente, sedimentam posições ocupadas pelos membros mais antigos.

Para testar esta hipótese, coletamos dados por meio de entrevistas com participantes da cena *punk* paulistana, sobretudo membros atuantes (produtores e músicos) e visitamos os espaços de apresentações. Privilegiamos entrevistar agentes que possuíssem experiência na organização de eventos para que, através dos seus relatos, pudéssemos compreender como esse movimento foi se estruturando temporalmente. Constatamos que em razão das festas ocorre um intercâmbio de símbolos e comportamentos, bem como a aquisição e o aprendizado dos modos de circulação de habilidades específicas. Essas trocas são viabilizadas pelo DIY, ou seja, uma prática cultural absorvida pelo movimento *punk* como uma ética de grupo (Guerra, 2013) que se caracteriza por uma série de ações autônomas, autogeridas e organizadas coletivamente. Por ser adaptável, em termos de contextos culturais e temporais distintos, o DIY possibilita o fortalecimento de

laços de pertença e partilha de modos de ser e estar no mundo entre os *punks* da capital paulista.

Abaixo, faremos uma breve explanação sobre estudos que se debruçaram sobre o *punk* a fim de neles buscar, senão uma definição do que venha a ser o *punk*, ao menos algumas características que fazem deste movimento global contemporâneo. Em seguida, abordaremos como foi sua recepção e absorção no Brasil, especificamente na periferia norte da cidade de São Paulo. Posteriormente, trataremos da abrangência do DIY como componente central do *punk*, utilizando para isso outros estudos acadêmicos que trataram diretamente do tema. Feito isso, passaremos a apresentar e analisar os relatos que nos serviram para compreender as partilhas em torno da organização dos eventos e a importância do DIY como um *ethos do punk* (Guerra, 2018).

2. As possibilidades de análise sociológica do punk

O *punk* é um fenômeno cultural urbano amplamente conhecido. Sua origem data do final dos anos 1970, tendo os EUA e a Inglaterra como países que compartilham o seu surgimento. Alguns autores apontam a Inglaterra como sendo o local de nascimento do *punk*, outros defendem que foi nos EUA que a sonoridade característica do *punk* surgiu (Caiafa, 1985; Abramo, 1995; Sousa, 2002; Bivar, 2007; Souza, 2007; McNeil & MacCain, 2014). Contudo, o que nos importa é reter que esse movimento surge e se espalha por todo o mundo tendo como referências iniciais esses dois países (Guerra & Straw, 2017). O movimento *punk* é facilmente reconhecido por sua estética particular, “que privilegia o sujo, o escuro, a violência, visa representar o produto mais puro da civilização moderna enquanto dejetos” (Gallo, 2008: 766; 2010: 288); pela sua atuação política, ou melhor, pela sua ética de grupo, marcadamente anticapitalista e antifascista – não é raro encontrar *punks* entre manifestantes nos protestos de rua das grandes cidades ao redor do mundo, como promotores da tática *black bloc* (Katsiaficas, 2006; Passetti, 2014) – e, claro, pela produção musical que deixou marcas indeléveis no cenário mundial de música popular (Essinger, 1999; Bivar, 2007; Cogan, 2010, 2014; Paiva & Nascimento, 2016).

Dentre os trabalhos que se debruçam sobre o *punk* de maneira mais aprofundada temos uma interessante definição no livro *As palavras do punk: uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo* por Augusto Santos Silva e Paula Guerra (2015). Para os autores, o que define o *punk* é o seguinte tripé: ele é uma forma musical; um movimento cultural; e uma cena. Como forma musical, três traços sobressaltam: a) o *punk* representou uma inovação à época do seu surgimento (segunda metade dos anos 1970), dado que se mostrou como uma dissidência à lógica mercadológica de cooptação, ao passo que retomava com isso traços elementares da contracultura sessentista; b) é uma música que pode ser tocada por qualquer um, ou seja, não é necessária nenhuma perícia ou treinamento aprofundado; c) o que, por sua vez,

possibilitaria a quem se interessasse em tornar-se um músico *punk*, ter vontade e coragem suficientes para montar uma banda e sair tocando por aí. Isto é, pôr em prática o DIY, sendo este componente o que daria o nexo de sentido entre os vários grupamentos de *punks* ao redor do globo. Mais adiante detalharemos essa prática.

Enquanto movimento cultural, ele estaria ligado ao processo de reivindicação de um mundo melhor em que jovens europeus e estadunidenses – e, a nosso ver, precariamente os jovens latino-americanos – a partir do pós-guerra. Os “jovens”, nos anos 1960, se tornaram “sujeitos da história por meio de uma série de movimentos de caráter político, notadamente o estudantil, bem como, por outro lado, se transformam em protagonistas da primeira cultura popular de caráter internacional e midiático, o pop” (Mira, 2009). Contudo, outros autores apontam que “o *punk* distingue-se dos outros – incluindo os rockers – por ser underground, por ser radical na interpretação e por elevar o ‘do it yourself’ ao estatuto de uma ética pessoal e de uma moral de grupo” (Silva & Guerra, 2014: 10).

Por último, o *punk* é uma cena. Isto é, trata-se de uma estrutura de partilha simbólica, unindo assim vários indivíduos em torno de significados em comum. Dito de outra maneira, essa estrutura serviria como plataforma de compartilhamento de um estilo de vida. Enquanto cena, o *punk* congrega uma série de *práticas e hábitos de consumo e lazer*. Esse arcabouço simbólico facilita a identificação e a partilha de códigos, fazendo com que os participantes se sintam integrados e aptos para transformar, elaborar novas composições do mesmo espaço social e até para transgredi-lo.

Dessa maneira, as peculiaridades do *punk* listadas acima, em termos gerais, nos apresentam dados que só podem ser compreendidos se vistos de maneira articulada. E desta maneira não implicam um apagamento do que ocorre localmente. Ao contrário, esses conteúdos por serem “abertos”, possibilitam uma modelagem local, mas sem perder de vista as bases que os distinguem de outras culturas juvenis. Assim, se podemos dizer que o *punk* já nasceu *internacional popular* (Ortiz, 1994), isto não elimina as dinâmicas locais. Ao contrário, significa que emergiu em um cenário de novas relações entre o global e o local, cujo diálogo se intensifica. (Hall, 1992; Mira, 1994).

3.A cena *punk* de São Paulo: sociabilidades e resistências

A cena *punk* de São Paulo nasce imersa numa profunda crise do governo civil-militar. Nesse período de final dos anos 1970, desenhava-se no Brasil um cenário caótico dos pontos de vista econômico, social e político. Na economia, via-se o naufrágio do chamado “milagre econômico”, agravado pela recessão mundial causada pela crise do petróleo iniciada em 1973; vivia-se o complexo processo social denominado “abertura política” decorrente do desgaste da ditadura civil-

militar instalada no poder desde 1964. À época manifestações expressivas de contrariedade ao governo se acumulavam, o que ia minando seu poder.²⁹ Nesse ínterim, surgiram uma série de mobilizações, tais quais as greves promovidas pelos metalúrgicos no ABC paulista e posteriormente a luta por eleições diretas sem a tutela dos militares. O quadro era de crise, desgaste e de exaustão do regime (Ridenti, 2014).

Mesmo com a censura a obras e autores imposta pelos militares, era grande a produção cultural no país. Nesse período, o Brasil já possuía uma indústria cultural consolidada, contando com emissoras de rádio e TV de abrangência nacional, empresas do ramo fonográfico, jornalístico, publicitário, cinematográfico, editorial, etc. Toda essa estrutura tinha sido fomentada pelos próprios militares que, a partir de 1964, puseram em curso toda uma reorientação econômica que trouxe o fortalecimento da indústria de bens materiais, do mercado interno e da produção industrial da cultura. Não obstante fortemente cerceada e controlada, a produção cultural floresceu, prosperando e consolidando um mercado de bens culturais (Ortiz, 1988).

A cidade de São Paulo, sendo a maior da América do Sul, contava com uma considerável fatia da riqueza produzida no país; mas era - da mesma forma - um palco privilegiado onde podia-se verificar todas as mazelas acima descritas: expressando uma desigualdade extrema que unia o cosmopolitismo das grandes metrópoles globais à pobreza dos países subdesenvolvidos. Parafraseando Renato Ortiz (1988), São Paulo era - e em grande medida ainda o é - um conglomerado urbano modernamente tradicional. O centro e alguns bairros nobres desenvolvidos e imersos em um plano cultural moderno, enquanto, nas suas bordas, uma realidade dura, marcada por invisibilidades e pobreza. Duas metades conflitantes separadas pelo rio Tietê, unidas pela desigualdade social. Uma separação geográfica coincidente com a barreira social que caracteriza tão fortemente esse conglomerado urbano, como assevera um de nossos entrevistados, “o rio que separa a parte boa da parte ruim da cidade .” (Ariel, 59, músico, poeta e agitador cultural, São Paulo, 2018).

Esse cenário de ebulição política, social e cultural e de limitações econômicas que se equilibrava ainda entre o velho e o novo de maneira tão explícita e violenta, deu as bases para que surgisse uma cena rocker *pré-punk* na periferia da capital. Primeiro, devido à abertura política da ditadura civil-militar aos veículos de comunicação para que houvesse - mesmo de maneira “lenta, gradual e restrita”, como se dizia na época - certa circulação de informações no campo cultural, o que permitia um mínimo de liberdade de expressão. Segundo, viver em uma grande

²⁹ Esse processo levou à Lei de Anistia, promulgada em 1979, que garantia, por exemplo, a volta ao país de pessoas que foram consideradas inimigas do governo civil-militar e também o encerramento da validade do AI-5, ato institucional que suspendia os direitos civis.

cidade possibilitava tomar contato com o que se produzia no exterior em termos de sonoridade. No campo fonográfico, havia certa facilidade em adquirir discos de rock vindos dos Estados Unidos da América e da Europa, já que parte do catálogo de gravadoras estrangeiras como WEA, Polygram e Ariola era também oferecido no Brasil (Dias, 2008). Contudo, em virtude dos preços altos, os LPs se transformavam em cópias a serem vendidas e consumidas em fitas cassetes, pelos *protopunks* da cidade, pois eram mais baratas e por isso mais acessíveis, como conta Fábio, proprietário da extinta loja *Punk Rock Discos* e vocalista da banda *punk Olho Seco* em entrevista ao *blog Rock Brasileiro* (Oguma, 2005). Assim ficava mais fácil para esses jovens, em geral de baixa renda, consumir música. Havia também aqueles que compravam um LP e gravavam artesanalmente as cópias para os amigos. Foi dessa maneira que a música de bandas como *Ramones* e *The Stooges* circulou. Por último, a dinâmica da sociabilidade juvenil desenvolvida ao redor das gangues, por meio de simetrias e assimetrias, garantia dinamicidade às relações identitárias entre os grupos de jovens.

A novidade *punk* ingressou no Brasil via meios de comunicação (revistas e reportagens de TV), sendo rapidamente assimilada. De maneira quase simultânea que em outros lugares do mundo, o movimento foi visto inicialmente como algo fora do padrão, exótico, sobretudo transgressor. Isso gerou a identificação imediata de parcela de jovens pobres da zona norte da cidade de São Paulo, mas, também de outras partes da cidade e até de outros municípios que orbitam em torno da capital. Esses jovens, como apontamos, já eram *rockers*, isto é, já eram fãs do *rock'n roll* produzido na Inglaterra e nos EUA por bandas *pré-punks*, como *The Stooges*, *New York Dolls*, *Television*, *Slade*, entre outros. Assim, quando surge o “nome” para aquilo que de alguma maneira já vivenciavam foi facilmente absorvido. Desse modo, foi se configurando uma cena *punk* em São Paulo, formada por jovens moradores das regiões periféricas da cidade.

O perfil social compartilhado pela maioria dos *punks* que encontramos nessa época é expresso por Bivar (2007: 97):

A média de idade do *punk* paulistano é a mesma do *punk* em qualquer outro lugar: 18 anos. Existem *punks* de 10, 11 anos. Alguns com 26, 27. Nenhum ainda chegou aos 30, a não ser aficionados ao movimento. A maioria dos *punks* trabalha. Em bancos, escritórios, lojas, indústrias etc. São *office-boys*, auxiliares de escritório, comerciários, balconistas, recepcionistas (as garotas), operários, feirantes, proletários. Os que não trabalham é porque realmente emprego não está fácil. Todos querem trabalhar.

O autor nos mostra que os *punks* da cidade de São Paulo, em sua grande maioria adolescentes, nos seus primórdios, eram oriundos das classes populares, sendo eles filhos de trabalhadores proletários. Nesse sentido, a questão de se sentirem excluídos, explorados e lançados a empregos que exigiam pouca escolaridade e

geravam baixa remuneração é algo carregado nos seus discursos, nas letras das músicas³⁰ e se enrustam em suas vidas ao longo do tempo³¹. Dito de outra maneira, o *habitus* de classe aqui serviria como suporte de uma trajetória calcada na construção de uma identidade *punk*.

Esse caráter de identificação dos jovens paulistanos com o movimento *punk* mundial também é expresso em percepções de artistas expressivos da *música popular brasileira*. Chico Buarque chegou a declarar em certa ocasião que “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.” Já Gilberto Gil passou essa mesma impressão através de uma canção sob o título sugestivo e caro à discussão que aqui fazemos, *Punk da Periferia*, em que ressalta as origens proletárias do *punk* paulistano e a transformação da necessidade em virtude (Bourdieu, 2007):

Das feridas/ Que a pobreza cria/ Sou o pus/ Sou o que de resto/ Restaria
aos urubus [...] Quis trazer assim/ Nossa desgraça à luz”. Já no refrão
vemos a menção ao bairro da Freguesia do Ó, localizado na zona norte da
cidade: “Sou um *punk* da periferia /Sou da Freguesia do Ó [...].

A frase de Chico Buarque e a canção de Gilberto Gil nos remetem diretamente à reflexão sobre a situação vivida por esses garotos e garotas nos bairros periféricos da cidade. Uma vida relegada ao fracasso e à invisibilidade social. Nesse sentido é que poderiam pensar a si mesmos e, ao mesmo tempo, serem postos como vanguarda às avessas. Por outro lado, vemos também que, por reconhecerem relativamente a sua posição de classe via o próprio movimento *punk*, se viram possuidores de atributos que o movimento apresentava, naquela ocasião de sua inserção no Brasil. No trecho abaixo da entrevista concedida a nós, um depoente atesta isso com humor:

Mesmo estético, visualmente, a música agressiva, né, o jeito de se vestir, os cabelos: tudo mudou, né, cara. A música, principalmente, ficou uma música mais debochada, não era mais aquele classic rock. Ficou uma coisa mais de rua e como a gente já era de rua, a identificação foi imediata. Então foi o *punk* que aderiu a gente, e não a gente que aderiu ao *punk*. Costumo brincar, porque que é isso mesmo. Porque a gente já era tudo aquilo e só faltava um nome e uma música (Ariel, 59, músico, poeta e agitador cultural, São Paulo, 2018).

Vale ressaltar que o *punk* desde os seus primeiros passos esteve associado à classe trabalhadora de maneira mais emblemática na Inglaterra, mas também no contexto dos EUA. Isso contribuiu de qualquer forma para a identificação de jovens

³⁰ Na coletânea SUB, de 1983, uma das primeiras compilações realizadas por *punks*, totalmente DIY, das 24 canções, ao menos 12 delas tratam diretamente das questões vinculadas à vida da classe trabalhadora naquele momento histórico.

³¹ A curta-metragem *Punks*, de 1983, dirigido por Alberto Gieco e Sarah Yakhni, traz consigo uma mostra de como era o cotidiano desses primeiros punks paulistanos, da procura por emprego, passando por ensaios improvisados e a dificuldade em comprar instrumentos musicais.

das camadas populares. Um outro fator que contribuiu para que o *punk* fosse assimilado rapidamente no Brasil foi a dinâmica das gangues de rua espalhadas por toda a cidade de São Paulo. Esses grupos formados por jovens, em sua maioria do sexo masculino, disputavam territórios e constantemente entravam em conflito uns com os outros. Com o advento do *punk*, ao mesmo tempo em que passaram a se reconhecer enquanto membros de um movimento global, passaram a disputar o protagonismo dentro da cena. Não são raros os relatos de brigas violentas e até de mortes causadas a partir desses embates desde os primórdios do *punk* (Moreira, 2006). Isso ainda acontece, entretanto, de maneira cada vez mais rara. Ainda assim, a violência é uma das marcas do movimento *punk* paulistano, gerando subdivisões e afastamentos. Essa marca, em virtude da visibilidade gerada logo nos primeiros anos do movimento no Brasil, angariou para si fortes críticas dos grandes meios, sendo o *punk* descrito por programas de TV como o *Fantástico* da Rede Globo, como uma cena juvenil definida pela violência gratuita.

O auge da exposição do *punk* na cidade de São Paulo foi o festival *Começo do fim do mundo*. Festival que uniu, em dois dias, no final do ano de 1982, no SESC Pompeia, localizado na zona oeste da capital – área central do ponto de vista cultural – centenas de *punks* de todos os cantos da cidade e do ABC paulista. Esse encontro, além de ser um marco na história do *punk* no Brasil, como veremos adiante, elevou à categoria de cena reconhecida mundialmente. Teve também como um de seus motes justamente selar a paz entre as gangues da cidade de São Paulo com as do ABC paulista (Bivar, 2007; Paiva & Nascimento, 2016). Contudo, ao final do festival, gangues rivais de São Paulo e do ABC paulista promoveram uma briga generalizada. Esse ocorrido foi noticiado e explorado, gerando comoção geral, devido ao alcance da Rede Globo nos lares brasileiros da época. O resultado é que ficou quase impossível transitar como *punk* pelas ruas de São Paulo.

É importante frisar que praticamente no mesmo momento vivido pela cena *punk* paulistana, o *punk* como novidade musical no eixo Inglaterra–EUA passava por uma desconstrução, promovida pelos meios de comunicação de massa, ressurgindo pouco depois como um movimento com bases mais sólidas (Clark, 2003). Foi o que ocorreu paulatinamente também por aqui. Dessa maneira, o reerguimento da cena paulistana deu-se ao longo dos anos 1980, retomando o seu vigor pleno do final da década em diante. Novos grupos *punks* surgiram nas periferias, novas bandas apareceram, sedimentando de vez a cena de São Paulo. Esses garotos e garotas buscaram criar não apenas o seu visual (roupas, indumentárias, maquiagens), mas também uma identidade de grupos, que mesmo com as subdivisões e conflitos, passaram a interagir, mantendo com isso a coesão da própria cena. Coesão esta calcada em uma atitude coletiva de fazer por eles mesmos os seus espaços de encontro e de trocas simbólicas.

4. Do it yourself como ética e estética punk

Como visto, o *punk* se caracteriza por ser um fenômeno cultural urbano que tem como características ser um movimento social, possuir uma musicalidade própria e se apresentar como uma cena unida fortemente pelo DIY. Nesse sentido, o que faremos abaixo é apresentar como essa prática se transforma em uma ética de grupo, possibilitando adaptação e inserção do *punk* em uma variedade de espaços sociais, como ocorreu no Brasil.

Tratar do termo *DIY*³² é apontar para um fenômeno que engloba uma série de práticas que emergiram a partir do pós-guerra no contexto europeu e se espalharam para outras sociedades (Dunn, 2006). Contudo, o que nos interessa é refletir como essas práticas se tornaram um *ethos* para o *punk* (Silva & Guerra, 2014). Na Inglaterra, suas raízes musicais estão nas bandas de *skiffle*,³³ com toda uma cultura de bandas caseiras de *rock'n roll*, o que deu o tom para a prática de música por indivíduos oriundos das classes populares (McKay, 1998). Há ainda que somar a esse caldo cultural dois “ingredientes”: a Internacional Situacionista, iniciada na década de 1950, e o próprio surgimento do *punk*. O primeiro respondendo a todo um questionamento e contraposição ao capitalismo e o segundo como uma consequência dos desdobramentos da crise econômica e social que marcou esse período histórico (Guerra, 2017).

No livro *A Filosofia do punk: mais do que barulho*, Craig O'Hara (2005) faz um desenho interessante das principais ideias que circulam no movimento. O autor, um *punk* atuante na cena da Pensilvânia, escreveu o livro com o intuito de divulgar aquilo que enxergava como sendo a “filosofia do *punk*”, ou seja, as principais ideias que unem os *punks* nos EUA e ao redor do mundo. Um dos capítulos do livro, inteiramente dedicado ao DIY, aberto com a citação retirada da 11-12.^a edição da *fanzine Profane Existence*, assinada por um *punk* denominado apenas por Joel, nos dá pistas importantes para entender seu significado no interior da cena *punk*:

A ética motriz por trás dos esforços mais sinceros do *punk* é o DIY – *do it yourself* (faça você mesmo). Não precisamos depender dos ricos homens de negócios para organizar nossa diversão e lucrar com ela – podemos fazê-lo nós mesmos, sem visar lucros. Nós, *punks*, podemos organizar

³² Quando remetemos à ideia do “faça você mesmo” temos uma série de iniciativas que vão da jardinagem à formatação de trabalhos acadêmicos. É só dar uma pequena “busca” na web site YouTube para ver a quantidade de vídeos postados sobre como fazer você mesmo coisas que até bem pouco tempo estavam restritas apenas aos especialistas do assunto. Há vários canais brasileiros que tratam de prática DIY em vários assuntos, apenas para ficar em um exemplo, temos “A dica do dia com Flávia Ferrari” – este canal tem mais de 500 mil inscritos e mais de 35 milhões de visualizações. Está na plataforma desde 06/08/2012 <https://www.youtube.com/user/decoracasas/about>

³³ Trata-se de bandas organizadas por jovens que criavam os seus próprios instrumentos musicais, feitos a partir de materiais disponíveis, como caixas de madeira, arame e cabo de vassoura para construir um contrabaixo, instrumentos de lavanderia fazendo as vezes de percussão unidas a uma guitarra barata.

shows e passeatas, lançar discos, publicar livros e *fanzines*, distribuir nossos produtos via mala direta, dirigir lojas de discos, distribuir literatura, estimular boicotes e participar de atividades políticas. Fazemos todas essas coisas e as fazemos bem. Alguma outra contracultura de jovens dos anos 80 e 90 pode afirmar que faz tudo isso? (2005:151).

Quando nos deparamos com a reflexão de Joel podemos vislumbrar, com clareza, o que é central no *punk* como subcultura: o seu caráter empreendedor. O autor da citação nos dá uma visão inicial triunfante, ao mesmo tempo em que revela o que podemos encontrar em quaisquer mostras de bandas organizadas por *punks* ao redor do mundo. Isto é, eventos realizados em lugares de pequeno e médio porte, feitos de maneira colaborativa. De fato, há poucos registros de movimentos contraculturais que realizem de modo tão longo apresentações e agitações culturais quanto os *punks* vêm fazendo em diversos países do mundo sem patrocínio de grandes corporações da indústria cultural (Dunn, 2012).

Esta postura DIY, amplamente disseminada no *punk* é, em acordo com Silva & Guerra (2014: 11), elevada ao “estatuto de uma ética pessoal e de uma moral de grupo”. Isto porque o “faça você mesmo” se mostra como um elemento identitário tanto no plano das escolhas subjetivas, quanto no plano simbólico da ordem da pertença ao movimento. Esse componente, de maneira geral, é o que geraria a coesão em uma cultura, em uma cena e uma forma musical. Um dos nossos entrevistados nos apresenta esta mesma visão. Diz ele que:

O que fortalece o punk é o próprio DIY, o faça você mesmo. E isso é muito doido porque é o seguinte, o punk se fortalece ideologicamente com essa premissa, né, com o DIY. Ao passo que se não for dessa forma o punk também não existe. [...] E aí você tem os mais variados jeitos de promover a cultura punk. Então cada um leva os equipamentos que pode, faz um rateio, negocia com dono de bares. (Alfredo, professor de Geografia e músico punk, 35 anos, São Paulo, 2018).

Soma-se ao relato o facto de que a realidade vivida nas periferias da cidade de São Paulo, pela carência de espaços públicos de sociabilidade, obriga os jovens a usarem a criatividade para inventar seus próprios locais de encontro. Isso, às vezes, pode acabar em conflito com o poder público, representado pela ação da polícia militar, como é caso dos “fluxos”³⁴. De todo modo, também no caso do *punk*, podemos referir - uma vez mais - Pierre Bourdieu (2007), na medida em que o *punk* assinala a necessidade de se transformar em virtude, ampliando, com isso, o espectro de moral de grupo na medida em que une algo que já é da ordem da vivência da juventude das classes populares.

³⁴ Tratam-se de festas *funk* organizadas pelas redes sociais que ocorrem nas ruas das periferias de São Paulo e outras regiões do Brasil, animadas por som mecânico vindo dos potentes alto-falantes de carros de frequentadores da festa.

5. Festas de goma, sons, gigs: as festas e a sua organização

Desde que o *punk* se instalou na cidade de São Paulo, no final da década de 1970, as festas em casa se configuraram como espaços de lazer que serviam, entre outras coisas, para circulação de uma série de conteúdos simbólicos que viabilizavam a sedimentação de uma cena musical pulsante. Esses encontros, de início realizados em residências e, posteriormente, em bares, salões alugados, praças, pistas de skate, carrocerias de caminhão ou quaisquer outros lugares que pudessem ser utilizados para a apresentação musical, em pouco tempo foram se configurando como uma prática cultural, ficando conhecidos pelos participantes como “festas de goma”³⁵, “sons” e, mais tarde, por influência de cenas *punks* de outros países, como *Gig*³⁶. Esta prática possibilita não somente os encontros, mas toda a movimentação em torno da festa, desde o seu planejamento, passando pela organização até a discussão dos resultados obtidos pelos organizadores e frequentadores dos *shows*. Isso equivale a dizer que participar desses encontros vai além da prática recreativa porque os indivíduos se envolvem com o intuito de expressar a sua identificação com a cena, com outros indivíduos, ou seja, encontrar amigos, ouvir os discos de bandas de rock, beber e “pogar”³⁷. A festa também possibilita exercitar, por meio da ética DIY, a habilidade de organização e gestão de *shows*. Provavelmente, essa capacidade de organização de eventos seja a forma mais representativa da longevidade do *punk* na capital paulista.

Voltando um pouco no tempo, no período de final dos anos 1970 e início dos anos 1980, para parcela de jovens moradores da periferia de São Paulo, o *punk* representou a potencialização de uma realidade já conhecida e vivida por garotos e garotas na faixa dos 16 a 20 anos. Para estes jovens, a realidade imediata se mostrava dura e violenta e se extravasava por meio dos encontros festivos organizados em garagens e do embate entre as gangues rivais. O trecho do depoimento abaixo ilustra bem tal realidade.

A partir de 14-15 anos aí eu já comecei a me interessar por música de verdade, né, inclusive organizando aquelas festinhas em casa, né. Sabe, os bailinhos em casa. Punha uma lona, assim, na garagem, né, pra ninguém ver da rua. E, sabe, fazia lá com sons da época, né, que eram aquelas músicas de baladinhas, né, pra se dançar agarradinho; umas mais românticas [...], principalmente pro pessoal interagir assim para namorar, tal. (...)Aí, já com os meus 16-17 anos, aí já apareceu o punk. Aí já tinha o punk rock, estilo de música e de vida, começou ali sabe [...] (Ariel, 59, músico, poeta e agitador cultural, São Paulo, 2018).

³⁵ A palavra “goma” é uma gíria tipicamente paulistana que significa casa, residência, moradia. Ainda hoje é utilizada sobretudo nas periferias.

³⁶ Este termo refere-se à apresentação musical em língua inglesa, inicialmente utilizada para designar mostras musicais de jazz. Com o passar do tempo foi sendo empregada para os concertos de rock até ser utilizada largamente pelos *punks* em vários contextos sociais, entre eles, o Brasil.

³⁷ “Pogo” é como se denomina a dança característica do *punk rock*, *hardcore* e *trash metal*, estilos musicais com sonoridade agressiva.

Essas festas em casa também são citadas no livro de Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento, *Meninos em fúria: o som que mudou a música para sempre* (2016). Os autores ajudam a ilustrar um pouco mais o que foi informado acima pelo entrevistado. Apontam que, no Bairro do Limão, zona norte da capital, havia a rivalidade de gangues que, além de se distinguirem pela vestimenta, organizavam encontros festivos em residências. As protagonistas eram, de um lado, a *ganga dos Ostrogodos* e, de outro, a *da Carolina* (nome da vila em que moravam), “que deram nos primeiros *punks*, que nem sabiam que eram *punks*, pois ainda não tinham inventado o *punk* rock nem identificado esse estilo comum entre jovens nova-iorquinos, londrinos e paulistanos” (Paiva & Nascimento, 2016: 39). O *punk* inseriu-se nessa efervescência juvenil já presente na metrópole paulista, deu significado ao conjunto de práticas culturais partilhadas pelos adolescentes ou jovens moradores dos bairros periféricos. O *punk* aglutinou o que já era conhecido: uma juventude pulsante e carente de espaços de lazer, que buscava ser ouvida e notada. As “festas de goma” constituíram-se em espaços de lazer e sociabilidade, por eles próprios construídos; seu modo de ver, de serem vistos e de trocarem impressões.

A festa *punk* também se constituía enquanto espaço de circulação de informações audiovisuais estrangeiras, como discos e notícias que chegavam através de revistas e do noticiário da TV. Este conteúdo foi sendo adaptado à realidade política e social em que a cena *punk* estava inserida. Não podemos esquecer que nesse momento histórico o Brasil era governado por uma ditadura civil-militar que cerceava direitos e amordaçava qualquer um que lhes parecesse uma ameaça. Esses jovens conviviam e sentiam de maneira contundente a repressão em suas vidas, em seus corpos, mas, de alguma maneira, continuavam com suas posturas contestatórias. Nesse sentido, as festas têm uma natureza transgressiva importante: no caso dos *punks*, possibilitava a realização de reuniões que, aparentemente, estavam na ordem do lazer, mas que, de fato, tinham um caráter contestador; vistas mais de perto, revelavam a capacidade dessa juventude de se contrapor à realidade em que estavam imersos, organizando e criando os seus próprios espaços de interação e de negação da ordem estabelecida.

Desde os primórdios do movimento *punk*, a música tem um papel central e é nela que se apoiam os outros elementos. No momento, não é nossa intenção aprofundar essa questão específica. Contudo, vale notar que há todo um cenário de disputas tendo na sonoridade *punk* o seu objeto principal (McNeil & McCain, Gillian, 2014). Com isso, podemos dizer que, como em outras partes do globo, o *punk* paulistano se estabeleceu em torno de uma cultura viabilizada por uma espécie de identidade sonora: a música aproximava e possibilitava que os outros elementos simbólicos, como o vestuário, pudessem ser partilhados e assim foi se configurando uma cena.

A linguagem expressa pela explosão do *punk* mundialmente foi se consolidando e as festas que eram animadas pelo som mecânico das vitrolas, passaram a receber paulatinamente as bandas recém-criadas. A audição de discos nos encontros residenciais foi sendo deixada de lado enquanto prática hegemônica, sendo substituída à medida em que um cast de bandas se formava, garantindo, com isso, a possibilidade de se organizar eventos somente com som ao vivo. A partir de então, o *punk* se transformou aos poucos em uma cultura juvenil que deixou marcas indeléveis na música popular brasileira contemporânea, seja pela forma de execução das canções, seja pela atitude de desprezo ao *mainstream*. Tudo feito de maneira simples, rápida e o mais barato possível, junto com performances provocativas e até violentas, tanto por parte dos artistas, quanto do público (Dunn, 2012; O'Hara, 2005). Com essas particularidades, é importante destacar que a organização de eventos pelos *punks* paulistanos, com o tempo, tornou-se um *modus operandi*. Das festas em “gomos” (residências), os encontros passaram a se realizar, majoritariamente, nos salões de bairro, bares, estúdios ou qualquer espaço que se pudesse montar um palco improvisado, com um mapa de palco rudimentar, contendo poucos equipamentos de som. *Shows* DIY, autogeridos, organizados horizontalmente, tendo, na maioria dos casos, um caráter coletivo na divisão do trabalho.

Cada banda levava uma parte da aparelhagem [...] cada um levava um pedaço do equipamento para juntar e formar o som de todas, e claro tinha bandas que não tem [sic] nada. Como a gente já foi tocar em alguns lugares em que não levamos nada. [...] Então a gente ia na camaradagem, tocava no equipamento dos caras e tinha o retorno, eles vinham para São Paulo e também tocavam no nosso equipamento. (Luiz, professor de história no Ensino Básico I e II da rede pública do Estado de São Paulo, músico *punk*, 41 anos, São Paulo, 2018).

Na fala do entrevistado está marcado o caráter de cooperação. Entretanto denota igualmente a precariedade com que se dão essas ações. Isto é, se, por um lado, demonstra uma postura de DIY, identificada pelo o esforço em empreenderem os seus próprios espaços de interação e circulação de ideias, por outro, evidencia que a realidade vivenciada por esses agentes é perpassada pela carência, seja de locais para ver e ser vistos, seja por meios financeiros que facilitem e viabilizem a compra de instrumentos e equipamentos musicais.

Esse duplo caráter atravessa toda a rede de relações e se instala também nos aspectos de gerência e dinâmica dos *shows*, tendo uma quebra na hierarquia como proposta pelo *mainstream* em que as bandas com maior expressividade são precedidas por grupos menos conhecidos. Por exemplo: a ordem de apresentação segue a lógica de sorteio realizado com representantes de cada banda. Quando todas as bandas estão presentes, ou com pelo menos um membro de cada uma delas no recinto, inicia-se o sorteio. Geralmente isso é feito de maneira rudimentar e improvisada, mas sempre na presença dos representantes dos grupos musicais.

Essa ação também pode ser observada em relação ao palco de apresentações. Em todos os espaços visitados, o que se percebeu foi uma disposição dos equipamentos utilizados para a apresentação sempre no mesmo nível do público ou, quando muito, com uma pequena elevação, separando o público dos músicos, o que contribui para maior aproximação entre os participantes. Não raro, os membros de outras bandas compõem a plateia, numa troca de papéis que favorece ainda mais a sociabilidade entre os integrantes da cena.

Sobre a busca por espaços para apresentações encontramos uma série de estratégias, que vão desde o contato com donos de bares, passando pelo aluguel de um determinado local até apresentações feitas em espaços públicos, como praças, pistas de skate, terrenos baldios, entre outros. O contato com donos de bares é uma estratégia que ocorre com frequência, e se dá por meio de um acordo entre as partes. O proprietário do bar fica, evidentemente, com a gestão do bar e seus lucros e em troca cede o espaço para que ocorra a apresentação das bandas. É raro envolver dinheiro nessas transações; no máximo, o dono cede algumas cervejas para cada banda e só. O ônus com deslocamento, transporte do equipamento, alimentação e bebidas fica por conta das bandas. Não se cobra e nem se recebe nenhuma quantia por isso.

O aluguel de espaços é mais raro, pois exigem que o proponente ou o coletivo envolvido tenham, antecipadamente, algum dinheiro para despesas como aluguel e compra de bebidas para venda ao público. Geralmente, esta modalidade de festa ocorre de maneira mais espaçada, dada a questão da falta de verbas para concretizá-la. As ações em espaços públicos ocorrem com mais frequência. Sua organização é mais simples e exige apenas o conhecimento e escolha de um determinado local, que pode ser uma praça ou um terreno desocupado. Nas praças, o problema é encontrar formas de obter energia para o funcionamento dos amplificadores de som. Ou se busca puxar a energia diretamente da rede elétrica, através da prática amplamente conhecida como “gato”, ou se procede como o músico e técnico de informática, Pedro, baixista da banda *Werduo* que investiu na compra de um gerador de energia.

A divulgação dos *shows* parece não ter sofrido grandes modificações ao longo do tempo. Em geral, escolhida a data e com o espaço já combinado, passa-se à criação dos cartazes e *flyers* que invariavelmente é elaborada por algum membro da comissão de organização. Nos anos 1980 e até o final dos anos 1990, os folhetos de divulgação eram feitos à mão, fotocopiados e distribuídos de mão em mão, colados em postes e também enviados por carta. Com o advento da internet e a popularização dos e-mails, assim como dos aplicativos de edição de texto e imagem, esse trabalho foi facilitado, mas manteve seu caráter DIY. Hoje em dia, como pudemos acompanhar, as imagens dos *flyers* são postadas e divulgadas pelas redes sociais, tais quais Facebook e WhatsApp. Essas plataformas são utilizadas da

mesma maneira para difundir as gravações em vídeo das apresentações das bandas ou fotos tiradas durante a festa. Na cidade de São Paulo, essas festas ocorrem com frequência, em média de três a quatro por final de semana. Muitas até dividem o público por ocorrerem nas mesmas datas. De todo modo, o facto é que ocorrem de maneira constante tendo como princípio o DIY. Este é o elemento que dá força às ações do *punk* (O'Hara, 2005), impulsionando ações e solidificando uma série de práticas culturais.

6.Considerações finais

Dado o seu caráter catalisador, podemos apontar que as festas funcionam como instâncias de socialização que geram para os indivíduos participantes a oportunidade de construir uma identidade *punk*, ou seja, esses eventos geram possibilidades de construção de uma identidade social e de experiências biográficas a partir da circulação de elementos simbólicos que se ligam às suas biografias ao mesmo tempo que refletem as características sociais de seu meio (Bourdieu, 2007). Em outras palavras, a imersão nas práticas e crenças do *punk* traz consigo a perspectiva de que seus integrantes consigam moldar ao seu *habitus de classe popular* uma nova "roupagem", valorizando elementos que são próprios da sua classe de origem e que, dessa forma, não se apresentam contraditórios, mas sim complementares.

Neste sentido, o *punk* reafirmaria aquilo que já era familiar, porém, conferindo-lhe um sentido mais positivo. Entretanto, é importante frisar que isto não quer dizer que se trata da eliminação das contradições de classe existentes nesse processo. Essas estratégias demonstram que o caráter moral do DIY está de fato presente nas ações dessas pessoas, agindo como uma alavanca para superar a precariedade presente e partilhada em suas vidas (Guerra, 2018). Com base nos dados levantados até o momento, é possível afirmar a existência de um *ethos* ou uma ética *punk*, ou seja, um conjunto de preceitos sistematizados, embora de forma não escrita, que geram uma conduta, uma série de comportamentos, que regem as ações dos indivíduos pertencentes aos grupos. Os dados indicam também que a integração ao mundo *punk* não é um modismo transitório na vida de grande parte de seus adeptos. Ao contrário, a investigação vem detectando a permanência de marcas profundas e duradouras que aderem à biografia dos participantes do mundo *punk*. A se confirmarem essas primeiras constatações, talvez, possamos falar na constituição de um *habitus punk* (Bourdieu, 2007). Um outro ponto a ser salientado revelado pelas entrevistas é que a ideia norteadora do *punk* é a autonomia. Isto é, seu desprendimento em relação ao *mainstream* é o elemento simbólico central, é o que confere legitimidade aos agentes e às suas ações dentro da cena.

Em suma, o que podemos notar por meio do estudo sobre a organização de festas *punk* na cidade de São Paulo é que estes eventos, como os ocorridos em

outras “subculturas” urbanas, têm por objetivo possibilitar aos participantes estar em contato com os afins e partilhar ideias, modos de ser e estar, sendo particularmente caracterizados por revelarem uma cena eticamente marcada pelo DIY. Um *modus operandi* que atravessou décadas e permaneceu como um meio de manter certa coesão e vitalidade ao movimento *punk* paulistano.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abramo, Helena Wendel. (1994). *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano de São Paulo*. São Paulo: Scritta.
- Bivar, Antônio. (2007). *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense.
- Clark, Dillan. (2003). The death and life of *punk*, the last subculture. In Muggleton, David & Weinzierl, Rupert (Eds.), *The post-subcultures reader* (pp. 223-23). Oxford: Berg.
- Cogan, Brian. (2010). *The encyclopedia of punk*. New York: Sterling Publishing.
- Bourdieu, Pierre. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.
- Dias, Márcia Tosta. (2008). Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo.
- Dunn, Kevin. (2012). “If it ain’t cheap, it ain’t *punk*”: Walter Benjamin’s progressive cultural production and DIY *punk* record labels. *Journal of Popular Music Studies*, 24(2), pp. 217–37.
- Essinger, Silvio. (1999). *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34.
- Gallo Ivone Cecília D’Ávila. (2008). *Punk: cultura e arte*. *Varia História*, 24(40), pp. 747-770.
- Gallo Ivone Cecília D’Ávila. (2010). Por uma historiografia do *punk*. *Projeto História (PUCSP)*, (41), pp. 283–314.
- Guerra, Paula. (2013). *Punk, ação e contradição em Portugal*. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (102), pp. 111-134.
- Guerra, Paula. (2017). ‘Just Can’t Go to Sleep’. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, Volume 16, Number 3, pp. 283-303.
- Guerra, Paula. (2018). Raw Power: *Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal*. *Cultural Sociology*, Vol 12, Issue 2, pp. 241–259.
- Guerra, Paula; & Straw, Will (2017). I wanna be your *punk*: o universo de possíveis do *punk*, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 6, n.º 1, pp. 5-16.
- Hall, Stuart. (1992). *Modernity and future*. Cambridge: Polity Press/The Open University.
- Katsifas, George. (2006). *The subversion of politics. European autonomous social movements and the decolonization of everyday life*. Edinburgh, UK: AK Press.
- McKay, George. (1998). *DIY Culture: Party and protest in nineties Britain*, London: Verso.
- McNeil, Legs. & McCain, Gillian. (2014). *Mate-me por favor: a história sem censura do Punk*. São Paulo: L&PM.
- Mira, Maria Celeste. (1994). O global e o local: mídia, identidades e usos da cultura. *Margem*, (3), pp. 131-149.
- Mira, Maria Celeste. (2009). Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. *Sociedade e Estado*, 24(2), pp. 563-597.
- Moreira, Gastão. (produtor). (2006). *Botinada: a origem do punk no Brasil*. [documentário]. São Paulo: ST2.
- O’Hara, Craig. (2005). *A Filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical.
- Paiva, Marcelo Rubens. & Nascimento, Clemente Tadeu. (2016). *Meninos em fúria: o som que mudou a música para sempre*. São Paulo: Alfaguara/ Objetiva.
- Passetti, Edson. (2014). A ação direta contra o insuportável. *Revista Verve*, (26), pp. 203-209.
- Ortiz, Renato. (1988). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, Renato. (1994). *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Ridenti, Marcelo. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula. (2015). *As palavras do punk: uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*. Lisboa: Alêtheia.
- Sousa, Rafael Lopes de (2002). *Punk: cultura e protesto: as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva*. São Paulo: Pulsar.

Souza, Bruna Mantese de (2007). Straight edges e suas relações na cidade. In Cantor, José Guilherme (Org.), *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade* (pp. 23-41). São Paulo: Terceiro Nome.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Gil, Gilberto. (1983). Punk da Periferia.[Gravado por Gilberto Gil]. In *Extra* [LP/CD]. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records.

Replicantes, Os (1987). "Quero uma festa *punk*" [Gravado por Os Replicantes]. In *Histórias de Sexo & Violência* [LP]. São Paulo: RCA/ BMG.

Gieco, Alberto.(produtor) & Yakhni, Sarah. (produtora) (1983). *Punks (1983)* [documentário]. São Paulo: independente.

Oguma, Renato. (2005). (produtor). A *Punk Rock* discos por Fabio (Olho Seco). Acedido em: <http://www.rockbrasileiro.net/2016/08/a-punk-rock-discos-por-fabio-olho-seco.html?q=punk+rock+discos>

Maria Celeste Mira. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas e Pós-Doutora na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Professora Livre-Docente da Pontifícia Universidade de São Paulo - Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Rua Ministro Godoy, 969, 4º. andar - Sala 4E-20. CEP 05015-901 Perdizes, São Paulo/SP. Brasil. E-mail: celestemira@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1073-3297.

Edson Alencar Silva. Doutorando da Pontifícia Universidade de São Paulo no Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Rua Ministro Godoy, 969, 4º. andar - Sala 4E-20. CEP 05015-901 Perdizes, São Paulo/SP. Brasil. Email: alencaredsoncs@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1232-4347>.

Receção: 28-02-2019

Aprovação: 20-05-2019

Citação:

Mira, Maria Celeste & Silva, Edson Alencar (2019). Quero uma festa *punk*! Notas sobre eventos organizados por *punks* na periferia da cidade de São Paulo. *Todas as Artes. Revista Lusobrasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp. 30-47. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a2