

CRIMINOLOGIA CULTURAL  
E ROCK

# Lumen Juris | Editora

www.lumenjuris.com.br

Editores

João de Almeida

João Luiz da Silva Almeida

## Conselho Editorial

Adriano Pilatti  
Alexandre Freitas Câmara  
Alexandre Moraes da Rosa  
Aury Lopes Jr.  
Bernardo Gonçalves Fernandes  
Cezar Roberto Bitencourt  
Cristiano Chaves de Farias  
Carlos Eduardo Adriano Japiassú  
Cláudio Carneiro  
Cristiano Rodrigues  
Daniel Sarmento  
Emerson Garcia  
Fauzi Hassan Choukr  
Felippe Borring Rocha

Firly Nascimento Filho  
Frederico Price Grechi  
Geraldo L. M. Prado  
Gustavo Sénéchal de Goffredo  
Helena Elias Pinto  
Jean Carlos Fernandes  
João Carlos Souto  
João Marcelo de Lima Assafim  
José dos Santos Carvalho Filho  
Lúcio Antônio Chamon Junior  
Luigi Bonizzato  
Luis Carlos Alcoforado  
Manoel Messias Peixinho  
Marcellus Polastri Lima

Marco Aurélio Bezerra de Melo  
Marcos Chut  
Marcos Juruena Villela Souto  
Mônica Gusmão  
Nelson Rosenvald  
Nilo Batista  
Paulo de Bessa Antunes  
Paulo Rangel  
Ricardo Lodi Ribeiro  
Rodrigo Klippel  
Salo de Carvalho  
Sérgio André Rocha  
Sidney Guerra

## Conselho Consultivo

Álvaro Mayrink da Costa  
Amilton Bueno de Carvalho  
Andreyra Mendes de Almeida Scherer Navarro  
Antonio Carlos Martins Soares  
Artur de Brito Gueiros Souza

Caio de Oliveira Lima  
Cesar Flores  
Firly Nascimento Filho  
Flávia Lages de Castro  
Francisco de Assis M. Tavares  
Gisele Cittadino

Humberto Dalla Bernardina de Pinho  
João Theotônio Mendes de Almeida Jr.  
Ricardo Máximo Gomes Ferraz  
Sergio Demoro Hamilton  
Társis Nametala Sarlo Jorge  
Victor Gameiro Drummond

## Livraria Cultural da Guanabara Ltda – Centro

Rua da Assembléia, 10/20º andar/ SL. 2022 –  
CEP: 20.011-000 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel: (21) 3505-5888  
Fax: (21) 3505-5865 – Fax Loja: (21) 3505-5872

## Livraria Cultural da Guanabara Ltda – Centro

Rua da Assembléia, 10/Loja G/H  
CEP: 20.011-000 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel: (21) 3150-1892/3505-5894  
Tel: (21) 3505-5888/ 5854/ 5855/ 5856

## Livraria Cultural da Guanabara Ltda – Barra

Av das Américas, 4200 Bloco 11 Loja E -  
Anexo ao Centro Empresarial BarraShopping  
CEP: 22.630-011 – Rio de Janeiro – RJ  
CEP: 21.011-000 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel: (21) 3150-1892/3505-5894  
Fax: (21) 3150-1888

## Livraria e Editora Lumen Juris Ltda – RJ

Rua da Assembléia, 36/2º Andar/ SL. 201 a  
204 – Centro  
CEP: 20.011-000 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel: (21) 2508-6591/2509-5118  
Site: www.lumenjuris.com.br

## Depósito – Lumen Juris – RJ

Av. Londres, 491 – Bonsucesso  
CEP: 21041-030 – Rio de Janeiro RJ  
Tel: (21) 3216-5888 Fax: (21) 3216-5864  
São Cristóvão 2580-2907

## Menezes Cortes – Lumen Juris – RJ

Rua São José, nº 35/ 15º andar –  
Universidade Estácio de Sá  
Campus Menezes Cortes  
CEP: 20.010-020 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel: (21) 3505-5886

## Madureira – Lumen Juris – RJ

Estrada do Portela, nº222, 6ºandar  
Universidade Estácio de Sá – Madureira  
CEP: 21.351-900 – Rio de Janeiro, RJ  
Tel: (21) 2488-1088

## FESUDEPERJ – Lumen Juris – RJ

Av. Marechal Câmara, nº 314/ 4º andar –  
Centro  
CEP: 20.020-080 – Rio de Janeiro – RJ

## BSA Serviço de Divulgação Ltda.

Rua da Assembléia, nº 10/ Sala 2022 – Centro  
CEP: 20.011-000 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel: (21) 3505-5888

## Florianópolis – Lumen Juris – SC

Rua Santa Fé, nº 234 – Bairro: Ingleses  
Florianópolis – SC – CEP: 88.058-345  
Tel: (48) 3284-3114 (Fax) – (48) 3369-7624

## Brasília – Lumen Juris – DF

SCLS Quadra 402 Bloco D – Loja 9 – Asa Sul  
CEP: 70.235-540 – Brasília – DF  
Tel/Fax: (61) 3225-8569 (8836) / (61) 3221-9146

## Porto Alegre – Lumen Juris – RS

Rua Padre Chagas, 66 Loja 06  
Moinhos de Vento  
CEP: 90.570-080 – Porto Alegre – RS  
Tel/Fax: (51) 3211-0700/3228-2183

## São Paulo – Lumen Juris – SP

Rua Correa Vasques, nº48 – Vila Clementino  
CEP: 04.038-010 – São Paulo, SP  
Tel: (11) 5908-0240 / (11) 5081-7772

## Belo Horizonte – Lumen Juris – MG

Rua Araguari, 359 Sala 53 – 2º andar- Barro  
Preto  
CEP: 30.190-110 – Belo Horizonte – MG  
Tel: (31) 3292-6371

## Salvador – Lumen Juris – BA

Rua Dr. José Peroba nº 349 – Sala: 206  
Costa Azul CEP: 41.770-235 – Salvador – BA  
Tel: (71) 3341-3646/3012-6046

## Vitória – Lumen Juris – ES

Rua Cloves Machado, nº 176 – Loja 02  
Enseada do Suá  
CEP: 29.050-590 – Vitória – ES  
Tel: (27) 3345-8515/ Fax: (27) 3225-1659

## Curitiba – Lumen Juris – PR

Rua Treze de Maio, 506 Conj. 03  
São Francisco, CEP: 80510-030 – Curitiba – PR  
Tel: (41) 3598-9092

JOSÉ ANTÔNIO GERZSON LINCK  
MARCELO MAYORA  
MOYSÉS PINTO NETO  
SALO DE CARVALHO

# CRIMINOLOGIA CULTURAL E ROCK

*CriminologiaS: Discursos para a Academia*

EDITORA LUMEN JURIS  
Rio de Janeiro  
2011

*Copyright* © 2011 by José Antônio Gerzson Linck, Marcelo Mayora,  
Moysés Pinto Neto, Salo de Carvalho

Categoria: Criminologia

Capa  
Martino Dornelles Piccinini

Produção Editorial  
Livraria e Editora Lumen Juris Ltda.

A LIVRARIA E EDITORA LUMEN JURIS LTDA.  
não se responsabiliza pela originalidade desta obra.

É proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, inclusive quanto às características gráficas e/ou editoriais. A violação de direitos autorais constitui crime (Código Penal, art. 184 e §§, e Lei nº 10.695, de 1º/07/2003), sujeitando-se à busca e apreensão e indenizações diversas (Lei nº 9.610/98).

Todos os direitos desta edição reservados à  
Livraria e Editora Lumen Juris Ltda.

Impresso no Brasil  
*Printed in Brazil*

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

## *Autores*

**José Antônio Gerzson Linck** – Mestre e Doutorando em Ciências Criminais (PUCRS). Professor de Criminologia (Faculdade Dom Alberto). Conselheiro do Instituto de Criminologia e Alteridade (ICA). Autor de *A Criminologia nos Entre-Lugares: Diálogos entre Inclusão Violenta, Exclusão e Subversão Contemporânea* (Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010).

**Marcelo Mayora** – Mestre em Ciências Criminais pela PUCRS. Conselheiro do Instituto de Criminologia e Alteridade (ICA). Autor de *Entre a Cultura do Controle e o Controle Cultural: Um Estudos sobre Práticas Tóxicas na Cidade de Porto Alegre* (Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010).

**Moysés Pinto Neto** – Doutorando em Filosofia (PUCRS), Mestre e Especialista em Ciências Criminais (PUCRS). Professor de Criminologia e Direito Penal da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Conselheiro do Instituto de Criminologia e Alteridade (ICA). Autor de *O Rosto do Inimigo: Um Convite à Desconstrução do Direito Penal do Inimigo* (Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011 – prelo).

**Salo de Carvalho** – Professor Adjunto do Departamento de Ciências Penais da UFRGS. Mestre (UFSC) e Doutor (UFPR) em Direito. Pós-Doutor em Criminologia (Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, ES). Autor, entre outros, de *Antimanual de Criminologia* (4. ed. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011).



# Sumário

<b>Apresentação</b> .....	xi
<i>Pedro da Silva Moreira</i>	
<b>Malandro Quando Morre Vira Samba: Criminologias Marginais de Madame Satã a Mano Brown</b> .....	1
<i>José Antônio Gerzson Linck</i>	
1. Eis o malandro na praça outra vez.....	2
2. Se hoje ele é branco na poesia \ Ele é negro demais no coração.....	15
3. Juro que vou te provar \ Que não foi em vão \ Mas cumprir ordem de bacana \ Não dá mais não.....	33
4. Hey Boy: Auto-retrato de um criminólogo amador .....	45
Referências.....	47
<b>Criminologia Cultural, Drogas e Rock and Roll</b> .....	49
<i>Marcelo Mayora</i>	
1. Passando o som.....	49
2. Uma mala cheia de ilusões.....	59
3. Meus heróis morreram de overdose.....	77
4. De onde vem a calma? .....	82
Bibliografia Utilizada .....	91
<b>Itinerários Errantes do Rock: Dos Beatles ao Radiohead...</b>	95
<i>Moysés Pinto Neto</i>	
1. Intróito: Questões Epistemológicas acerca da Criminologia Cultural e Rock.....	96
2. A Formação do Rock nos “Anos Dourados” .....	100
a) A Estrutura Político-Social do Welfare State e sua posição em relação ao desvio .....	100
b) O “ethos burguês” estruturante.....	102
c) A Fissura Interna: Adolescência e Rock .....	106

3. Dos “Anos Dourados” à contestação do <i>ethos</i> burguês..	109
a) Os Beatles: significante supremo de uma época.....	109
b) The Rolling Stones: surgimento da “parte maldita” do rock .....	115
4. A Captura do Rock pela Sociedade do Espetáculo e as Estratégias de Subversão Contemporâneas .....	118
a) “The Dream is Over”: ascensão do conservadorismo e niilismo punk .....	118
b) Anos 80: rock de arena e consagração de estereótipos...	125
c) Nirvana: um caso-limite do espetáculo.....	130
d) Radiohead e a busca da perfuração do espetáculo.....	136
1) The Bends: a melancolia da árvore plástica .....	136
2) Ok Computer: a gélida contemporaneidade .....	138
3) Kid A: o inumano .....	140
5. Rock: “pós-modernismo de desvio” .....	143
Bibliografia .....	145

**Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano (Itinerários da Criminologia Cultural através do Movimento Punk).....** 149

*Salo de Carvalho*

1. O Saber Criminológico na Fronteira das Ciências Criminais .....	150
2. O Tédio Criminológico.....	151
3. As Possibilidades da Criminologia e o Abandono dos Fetiches Positivistas .....	154
4. Os Rumos da Criminologia Pós-Crítica e a Criminologia Cultural .....	156
5. Abertura da Criminologia ao Profano .....	159
6. Criminologia Cultural e Investigação Criminológica ....	161
7. Becker e o Estudo das <i>Culturas Outsiders</i> .....	163
8. Becker, <i>Outsiders</i> e a Subcultura dos Músicos de Jazz ...	166
9. Subcultura <i>Punk</i> e os Crimes de Estilo .....	170
10. Criminologia Cultural e Identidades Desviantes .....	174
11. Desvio e Ativismo Cultural Contemporâneo sob a Lente da Criminologia Cultural .....	176
12. <i>Hippies</i> e <i>Punks</i> na Contracultura .....	179
13. A Emergência do <i>Punk</i> como Resistência Contracultural	182

14. A Música <i>Punk</i> e o Fim das Grandes Narrativas do <i>Rock</i> .	184
15. O Estilo <i>Punk</i> contra a Indústria Cultural .....	186
16. O Fenômeno <i>Punk</i> : Subcultura de Resistência.....	188
17. A Identidade <i>Punk</i> : Estilo, Imagem e Sonoridade.....	192
18. O Movimento <i>Punk</i> : Angústia e Ativismo Urbano .....	199
20. O Ativismo Político Urbano de Resistência .....	209
21. O Movimento <i>Punk</i> na Contemporaneidade e a Redefinição das Subculturas .....	214
22. Movimento <i>Punk</i> : Crítica aos Valores Morais e Nova Política .....	217
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	219



## Apresentação

A confecção deste livro representa não apenas produção científica, mas também o resultado acadêmico do trabalho do movimento estudantil, ou pelo menos de uma ideia de movimento estudantil. Ideia essa que, dentro dos muros da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tem adquirido consistência.

Trata-se de uma concepção que envolve diálogo, proliferação e cultivo de inspirações, contato e parceria com professores, entre outros aspectos que caracterizam, na verdade, uma percepção menos reativa e mais construtiva – firmemente construtiva. O Centro Acadêmico André da Rocha, nesse contexto, tem se notabilizado por arquitetar eventos de qualidade. Mais ainda: por captar o anseio do estudante, do pesquisador, do curioso, realizando, assim, atividades que terminam por contemplar a inquietação científica ou política (ou científica e política) da comunidade acadêmica em que se insere. Então se descortinam salões de iniciação científica, semanas culturais, debates entre políticos, jornadas de processo civil, pequenos e grandes eventos; entre eles, o *Criminologia Cultural e Rock*, em suas duas edições.

A originalidade desse evento deve-se à inquietação científica e também cultural do professor Moysés da Fontoura Pinto Neto. O primeiro minicurso de criminologia avançada, desenhado com música, foi desenvolvido pelo professor Moysés, em parceria com diversos estudantes e com o CAAR, por meio de sua pró-ativa Secretaria de Cultura. A primeira edição, mesmo ocorrendo nos últimos

dias do ano de 2009, contou – seja pela credibilidade do idealizador, seja pela originalidade da ideia – com mais de 70 inscritos e foi um sucesso.

Diante disso, surgiu o II Criminologia Cultural e Rock (realizado em agosto de 2010), desta vez – aproveitando a experiência primeira – melhor elaborado. Esta edição, conjuntamente concebida pelo Centro Acadêmico André da Rocha, pelo Instituto de Criminologia e Alteridade e pelo Grupo de Pesquisa em Ciências Criminais (GCrim) da UFRGS, teve a participação de mais três ilustres mestres: José Antônio Linck, Marcelo Mayora Alves e Salo de Carvalho. O sucesso foi ainda maior. Os mais de 150 inscritos deliciaram-se com temáticas originais, como relação entre a música e os usos libertários do espaço público, além das digressões sobre o movimento punk, o tédio e a criminologia. Cultura, política e direito.

No contexto dessa interação, em sintonia, trabalharam professores e alunos, produzindo diálogos surpreendentes e instigantes. Por essa razão, foi feito um merecido pedido para que Cássio Rocha de Macedo, secretário de cultura da Gestão Concretizando Ideias (2009/2010), hoje em intercâmbio na França, escrevesse algumas palavras para essa apresentação. Sendo ele um idealizador e entusiasta, assim sentiu o evento:

*“Um evento genialmente inovador. Foi muito interessante analisar sua repercussão. Particularmente, o comentário de um estudante bastante temeroso antes de adentrar o tradicionalmente conservador palácio do Direito da UFRGS. Ele escreveu que havia imaginado ‘um monte de caretas falando em jurídiques, que roqueiro é bandido’. É cômico, mas esse*

*pré-conceito impõe uma reflexão interessante. Eu presenciei, durante esses saudosos dias, um evento, majoritariamente, lotado de estudantes de ciências jurídicas e sociais com sede de interdisciplinaridade. Aliás, o sentimento que esse evento me trouxe é de, realmente, fazer parte de uma geração que está, sem via de dúvidas, inovando. A publicação desse livro é uma prova viva desse fenômeno.”*

O momento, além de surpreendente, foi decisivamente inspirador. Um dos resultados é este livro. Certamente não se trata de um conjunto previsível de escritos. O livro nasce da inovação, sobre ela se assenta e, com ainda mais ousadia, solidifica uma proposta distinta de produção científica. O universo acadêmico ganha novos contornos, outras possibilidades de percurso não só para os amantes do *Rock* e para os estudiosos da Criminologia, mas sobretudo para qualquer jurista ou embrião de jurista fascinado pela amplitude da ciência do direito, fascinado – em grande medida – pela criatividade. A concepção do evento *Criminologia Cultural e Rock* e a edição deste livro são, nesse sentido, exemplos do florescer da criatividade.

É por isso que, na condição de vice-presidente da Gestão Concretizando Ideias, falando em nome de todos os membros do CAAR que dessa gestão fizeram parte, faço um especial agradecimento aos docentes que se envolveram nesse projeto e, como mestres, souberam despertar em seus alunos um ávido interesse por conhecimento. Aos estudantes que empreenderam esforços na consecução de cada edição do *Criminologia Cultural e Rock*, também ofereço o agradecimento da nossa Gestão. Quem fez ou faz parte do Centro Acadêmico, ao dedilhar as páginas deste livro, sem dúvida se sente orgulhoso.

A interdisciplinaridade, a criatividade e a inovação – desafios tão caros aos que pensam o estudo do direito – hoje se materializam nas linhas que seguem.

Resta-nos apreciar.

PEDRO DA SILVA MOREIRA

*Vice-presidente do CAAR (Gestão Concretizando Ideias)*

# *Malandro Quando Morre Vira Samba: Criminologias Marginais de Madame Satã a Mano Brown*

*José Antônio Gerzson Linck*

**RESUMO:** O objetivo do ensaio é aproximar a criminologia de algumas expressões culturais periféricas, ressaltando aspectos do *ethos malandro* e as metamorfoses desta estética, do início do século XX até o período contemporâneo. A desvinculação entre crime e maldade proporcionada por letras de samba e rap que invertem a valoração negativa de estereótipos *marginais* é o tema central. Levando em consideração que as observações partem de *traduções e interpretações* de músicas do meu próprio idioma, não estou ileso da restrição às criminologias convencionais que silenciam a *fala* desviante em nome de classificações jurídicas, análises etiológicas e discursos críticos, embora tenha procurado minorar tal silenciamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Criminologia – Desvio – Cultura Urbana

**ABSTRACT:** The objective of the essay is to approach some expressions of peripheral culture to criminology, highlighting aspects of the brazilian “*malandro*” ethos (could be translated as a rascal man) and aesthetics of the metamorphoses of this figure from the early twentieth century to the contemporary period. The discrepancy between crime and wickedness provided by samba lyrics and rap that reverse the negative stereotypes marginal valuation are the central theme of the essay. Taking into consideration that the observations are based on translations and interpretations of songs from my own language, I’m not unscathed from the restriction in criminology conventional silencing speech on behalf of deviant classifications legal etiological analysis and critical discourses, but sought to alleviate such silencing.

**KEY-WORDS:** Criminology – Deviation – Outsiders –Urban Culture

**Sumário:** 1. Eis o malandro na praça outra vez; 2. Se hoje ele é branco na poesia \Ele é negro demais no coração 3. Juro que vou te provar \Que não foi



em vão \ Mas cumprir ordem de bacana \ Não dá mais não 4. Hey Boy: Auto-retrato de um criminólogo amador

## 1. Eis o malandro na praça outra vez

O sindicado, que também diz-se chamar Benedito Itabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, sendo freqüentador contumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas, alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar, exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria do seu ambiente. É de pouca inteligência, não gosta do convívio da sociedade por ver que ela o repele dado os seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não oferece proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produto de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicado já respondeu a vários processos e sempre que ouvido em cartório, provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. Rio de Janeiro, Distrito Federal, 12 dias do mês de maio do ano de 1932<sup>1</sup>.

Tenho uma lembrança sensível da primeira música que, quando criança, percebi entender para além da imaginação figurativa de imagens sonoras sobrepostas. Minha mãe, a quem vai dedicado este artigo, explicou-me o significado primeiro e, também, os possíveis outros significados e relativizações

---

<sup>1</sup> Introdução do filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz.

oferecidos por Chico Buarque na música *Meu Guri*. Fiquei espantado em como aquele menino gentil e afetuoso poderia ser ladrão e, além disto, não ter sua identidade revelada pela mãe que tanto lhe admirava:

Chega suado  
E veloz do batente  
Traz sempre um presente  
Para me encabular  
Tanta corrente de ouro  
Seu moço!  
Que haja pescoço  
Para enfiar  
Me trouxe uma bolsa  
Já com tudo dentro  
Chave, caderneta  
Terço e patuá  
Um lenço e uma penca  
De documentos  
Para finalmente  
Eu me identificar  
(*Meu Guri*, Chico Buarque)

Permaneci longo tempo pensando o que exatamente não fechava naquela música, já que mesmo depois de descobrir que ele de fato era um ladrão, continuei lhe achando um filho exemplar, como sua mãe. A questão é que eu sabia de sua *identidade criminosa*, supostamente ignorada por ela. Nesse caso, ela de fato desconhecia as transgressões cometidas pelo filho ou apenas relativizava, como eu, esse fato? Seria aquela mãe apenas ingênua ou teria uma compreensão que



transcendia a questão *ser ou não ser criminoso*? É claro que não cheguei à conclusão nenhuma naquela idade, mas hoje posso perceber, pelo menos, o quanto poderia ser produtivo o diálogo entre criminologia e arte, principalmente, na apresentação empática de identidades rotuladas. Por tudo isso, fico muito orgulhoso de ter presenciado aquele que talvez tenha sido o primeiro congresso de Criminologia Cultural e Rock do planeta, idealizado por Moysés Fontoura Pinto Neto. Participar como *palestrante* (sic) do segundo e, ainda, ter a oportunidade de escrever sobre o tema, deixa-me muito contente.

Em recente trabalho sobre epistemologia, o sociólogo Michel Maffesoli<sup>2</sup> demonstra como o iconoclasmo ocidental é violento em sua tentativa de afastar qualquer argumento que não se enquadre em um sistema específico, propondo maior utilização de instrumentos epistemológicos como metáforas musicais, analogias, ensaios e outras formas de escrita que evitem reduzir, por exemplo, uma imagem a um significante único, deixando-a livre em suas possibilidades de contradição. Salo de Carvalho<sup>3</sup> aproxima-se da opinião do autor quando discute a necessidade de abertura criminológica que não tenha como objetivo conformar-se a um novo sistema de conhecimento. Para isso, utiliza o exemplo da arte e de outros campos ditos vulgares como forma de abandonar a vontade de sistema (vontade de verdade) das epistemologias modernas.

Neste sentido, o artigo foi inspirado no ensaio *O caso Pierre Rivière revisitado por uma Criminologia da Alteridade*, de Moysés Fontoura Pinto Neto. O autor demonstra com muita pertinência como o desviante foi *mudificado* pelo discurso

---

2 MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum**: Introdução à Sociologia Compreensiva. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 178.

3 CARVALHO, Salo. **Antimanual de Criminologia**. Rio de Janeiro: Lumen-Juris, 2008. p. 13.

etiológico e, também, pelo discurso crítico. As diversas frestas descobertas e, principalmente, compartilhadas por Salo de Carvalho, proporcionam a liberdade para tratar temas menos tradicionais com responsabilidade, mas sem *culpa* epistemológica. Em resumo, o objetivo é aproximar a criminologia de algumas expressões culturais periféricas, ressaltando alguns aspectos do *ethos malandro* e as metamorfoses dessa estética, do início do século XX até o período contemporâneo. Evitarei amarrar estas expressões com autores da Criminologia Cultural, pois a pretensão é tentar – sem nenhuma pressa – encontrar formas de fazer criminologia cultural, o que poderia ser sufocado pela tentação de descrevê-la.

Com a intenção de evitar reproduzir os formalismos científicos que – ancorados em uma pretensa necessidade de respeitar a autoria – retiram a responsabilidade do autor sobre o que está afirmando, não ficarei citando os *proprietários* das palavras utilizadas cada vez que elas aparecerem. Irei, inclusive, utilizá-las em sentidos que os autores provavelmente não autorizariam. Sendo assim, importante ressaltar que Jock Young (transição do discurso disciplinar para a sociedade de contenção), Joel Birman (*desamparo, desalento, fala...*), Zygmunt Bauman (o acréscimo da exclusão cínica no discurso biopolítico) e Michel Foucault (processos de normalização) estarão presentes, indiretamente, em muitos parágrafos.

Parto do pressuposto de que a normalidade e o desvio dependem da construção de um discurso que os defina, ou seja, a criminologia constituiu-se como uma fábrica de anormalidades. Nada mais impactante que a semelhança dos processos primários e secundários de criminalização e os processos de normalização social. A constituição do saber criminológico moderno é inafastável dos inúmeros processos de normalização, já que antes da aplicação do *exame* de enquadramento



das particularidades individuais no quadro de normalização é necessária a produção de um modelo de racionalidade que o justifique. Além disso, é indispensável que este modelo de racionalidade crie uma norma antes inexistente e, a partir dela, instâncias secundárias selecionem alguns, dentre vários, que se enquadram em tais classificações positivistas.

Estas instâncias secundárias de seleção, balizadas por normas inventadas, são ao mesmo tempo uma consequência da produção da norma e uma produção *per se* de anormalidades, já que a separação fática daqueles *anormalizados* produz subculturas desviantes pela reunião forçada dos etiquetados e, também, pela construção de solidariedades entre os não-selecionados que visualizam nessas normas a possibilidade da transgressão como valor positivo: *Se a opressão política provoca resistência política, por que deveríamos nos surpreender quando a opressão psiquiátrica provoca a resistência psiquiátrica*<sup>4</sup>? Não parece ser diferente em qualquer modelo de controle social punitivo, sobretudo pela necessidade classificatória de tais dispositivos e suas consequências degradantes, pois *se chamarmos um rato de "rato" ou uma rocha de "granito" nada acontece*, mas a classificação de *esquizofrênico* ou *bandido* gera consequências muito mais gravosas, ainda que sobre o *patologizado* recaia o rótulo de doente e sobre o *criminalizado* a etiqueta de maldoso, o que provoca reações bastante distintas<sup>5</sup>.

A reação social pode ser a atribuição de uma etiqueta negativa construída por empreendedores morais, mas também pode ter como consequência a formação de grupos que percebiam na transgressão uma rebeldia necessária. Nesse sentido,

---

4 SZASZ, Thomas. **Ideologia e Doença Mental**: ensaio sobre a desumanização psiquiátrica do homem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980, p.181.

5 SZASZ, Thomas. **Ideologia e Doença Mental**: ensaio sobre a desumanização psiquiátrica do homem. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980, p.181.

apesar de toda sua violência argumentativa e fática, a construção do modelo de normalidade é matéria prima da possibilidade de transgressão. Possibilidade essa que, inexistindo ou sendo demasiadamente sufocada, produz grande angústia social: tédio generalizado. A ausência total de interditos não é método menos violento que a totalização dos interditos. Problematizar de forma mais séria tal temática demandaria tempo e conhecimento que não possuo, para tanto, sugiro a leitura de Charles Melman, Joel Birman e Jeff Ferrel. A empatia com expressões desviantes é discutida de forma brilhante por Maria Rita Kehl, embora a autora analise o grupo Racionais Mc's antes de certa transformação existencial que, acredito, seja suficiente para uma releitura estética dos mesmos.

Como gostar desta música que não se permite alegria nenhuma, exaltação nenhuma? Como escutar estas letras intimidatórias, acusatórias, frequentemente autoritárias, embaladas pelo ritmo que lembra um campo de trabalhos forçados ou a marcha dos detentos ao redor do pátio, que os garotos dançam de cabeça baixa, rosto quase escondido pelo capuz do moleton e os óculos escuros, curvados, como se tivessem ainda nos pés as correntes da escravidão? Por onde se produz a identificação através de um abismo de diferenças, que faz com que adolescentes ricos ouçam e (por que não?) entendam o que estão denunciando os Racionais, e uma mulher adulta de classe média como eu receba a bofetada violenta do Rap não como um insulto mas como um desabafo compartilhado, não como uma provocação pour épater, mas como uma denúncia que me compromete imediatamente com eles?<sup>6</sup>

6 KEHL, Maria Rita. **Radicais, raciais, Racionais**: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo: São Paulo Em Perspectiva, 1999.



A criminologia crítica – embora tenha demonstrado claramente o duplo processo de criação das classes perigosas – dedicou-se menos ao questionamento da importância da transgressão do que à contenção do poder de atuação das agências normalizantes. Reconheço que conter poder punitivo é tarefa urgente e, portanto, não é necessário explicar a importância de seu objetivo. O abandono completo das escutas sobre o desvio, ancorado na crítica da violência de sua pré-construção normativa, provoca um enorme desperdício de argumentos profanos de crítica das normalidades. O discurso crítico ergue um pedestal onde a condenação da produção político-científica de normalidades torna-se mecanismo de seleção epistemológica. Por que escutar as falas desviantes se já foi desvelado que o próprio mecanismo que nomina o que é desvio não passa de uma construção discursiva e, portanto, ao escutar o desviante estaríamos legitimando o processo de normalização que o etiquetou desta forma?

O deslocar da sociedade disciplinar para a sociedade de contenção anula a possibilidade de crítica das formas de produção de normalidade apenas no modelo do *criminological turn*, pois o interdito dos poderes punitivos não se expressa mais na correção vinculada a um modelo disciplinar específico, mas através da exclusão ou eliminação de identidades que são apenas *resto* e não *matéria* para construção de algum modelo existencial privilegiado. É claro que poderíamos afirmar que *não ser resto* já é o modelo existencial privilegiado, o que inclusive parece bastante lúcido. Mas antes disso, é sintomático que sequer a hipótese de reciclagem seja oferecida, portanto a possibilidade de transformar este *excedente* em obra de arte torna-se tarefa mais complicada do que a mera construção discursiva de modelos de limitação da atuação punitiva, se é que tais modelos de fato sejam o que justificam para

legitimar-se, já que *justiça* e *justificativa* deveriam ser coisas diferentes:

Aliás, o fato de que o pensamento jurídico de Eugenio Zaffaroni sirva de forma tão importante hoje em dia para os penalistas em sentido kafkiano, advogados ou não, expressa já a necessidade de desconstruí-lo. A violência, pois, que não é um acidente, e que objetivamente, isto é, juridicamente, instrumentalmente, só poderia ser estabelecida como meio, é antes a manifestação travestida de si mesma, injustificada e injustificável por qualquer direito; pois cada instante que irrompe expondo a crueza dessa coisa monumental que é a violência é um instante para a sua crítica, *contra o ordenamento*. Por si mesma a violência não é mediatizada, como desejam os juristas naturais e positivistas (e o garantismo por todos os seus graus minimalistas é exatamente a *Aufhebung* dessa “dialética”); a violência propriamente não mediatizada, e ainda assim, conformada ao seu destino mítico, é o acontecimento que exige a crítica radical<sup>7</sup>.

Escutar, observar, reproduzir e multiplicar os discursos profanos construídos no imenso depósito de lixo no qual colocamos formal e informalmente os consumidores falhos, ainda não assassinados ou *deixados para morrer*, é tarefa que a criminologia desperdiçou por tempo demasiado. O trabalho informal e o crime patrimonial são a denúncia do que sobra para a população excedente poder representar o mesmo *ethos* consumista pelo qual valoramos as existências na contemporaneidade, assim como a linguagem *de ladrão* é a arte de criar

7 PANDOLFO, Alexandre Costi. **Acerca do pensamento criminológico e suas mazelas**: Sobre “A pena como vingança razoável”, de Eugenio Raúl Zaffaroni. Artigo ainda não publicado, cedido gentilmente pelo autor.



nas margens da educação formal uma comunicação alternativa, cujo código agora somos *nós* que não possuímos: *gíria não, dialeto* (Negro Drama). De certa forma, se a política criminal genocida elimina a vida biológica e legitima o extermínio com discursos criminológicos tradicionais, a criminologia crítica desperdiça a experiência destas vidas – seu *relato* – aprisionada em cárceres epistemológicos.

Esses limites provocam o afastamento de campos de conhecimento aptos a contribuir para a consolidação de uma criminologia brasileira que valorize a cultura popular não como mero exemplo de teorias legitimadoras ou críticas pré-concebidas, mas capaz de produzir sua própria fala. É como se as produções acadêmicas e seus métodos só provocassem interesse criminológico quando o objeto estivesse *enquadrado*, literalmente, em alguma das perspectivas tradicionais no campo do controle do crime, fazendo com que a virada criminológica torne-se menos *sentido* do que *tabu*.

Embora sejam posições relativamente díspares, as perspectivas tradicionais – tanto pré como pós labelling – colocam o cientista como espécie de visionário que revela a *origem* e o *fim* do problema. Ainda que medicina e direito penal acabem construindo relação tão absurda quanto vitoriosa na legitimação e na prática da violência institucional, academicamente o discurso crítico logra êxito na refutação das causas individuais do crime e das anormalidades, através da exposição de outro causalismo: as instâncias de controle como produtoras de criminalidade e desvio.

A virada criminológica propicia, portanto, inúmeros progressos na análise do controle social, mas mantém o intelectual como produtor exclusivo do saber criminológico. O realismo de esquerda acaba sendo a inovação possível na produção de alternativas progressistas pragmáticas, mas mantém

a expressão popular como objeto estranho ao saber criminológico. Esta discussão vem sendo exaustivamente trabalhada por Salo de Carvalho, oferecendo uma série de alternativas para a interlocução do campo criminológico com a antropologia, evitando igualmente a mera *auxiliaridade* dócil, típica nos discursos legitimantes do poder punitivo. O diagnóstico torna-se claro na afirmação de Ferrel:

Outrossim, a criminologia encontra-se afastada da teoria crítica, pois voltada para as práticas de controle do crime, de cálculo de riscos e de gerenciamento de dados. Esta trajetória torna a pesquisa criminológica ainda mais impenetrável – para não dizer desagradável e sem serventia – aos cidadãos, aos movimentos urbanos progressistas, aos jovens ativistas políticos e a outros grupos que poderiam ser incorporados ao projeto criminológico de enfrentamento da crise contemporânea global. Casada com o sistema de justiça criminal, divorciada das nuances políticas da vida cotidiana, a criminologia estreita cada vez mais sua visão no exato momento em que um amplo engajamento criminológico crítico é necessário<sup>8</sup>.

Moysés Fontoura Pinto Neto foi muito feliz na exposição da necessidade de *escuta* do discurso desviante e, com isso, evitar o silenciamento do *outsider* provocada tanto pelos positivismos (etiquetamento científico de preconceitos em pessoas de carne e osso) como pelo discurso crítico (inverter o etiquetamento através da construção de estereótipo positivo, onde o desviante é inferior ao acadêmico, já que precisa que este fale por ele).

8 FERRELL, Jeff. **Morte ao Método: uma provocação**. Tradução de Salo de Carvalho. Artigo ainda não publicado, cedido gentilmente pelo autor.



Esse “dar voz” é, a nosso ver, a lacuna ética existente na produção criminológica atual. Embora se observe as diferentes manifestações sociais da delinqüência, as mudanças sociais, políticas, culturais e econômicas, o contexto em que ocorrem essas modificações, ainda há uma lacuna que consiste em um silenciamento. O antigo “bad actor”, tratado como objeto de um discurso causalista, foi jogado ao silêncio, pois aparentemente – *apesar de todos os esforços do labelling approach* – ainda existe uma parcela de dogmatismo: *ainda* não se pode ouvir quem descumpra a lei. Ainda se procura justificativa. Ainda se está preso ao esquema jurídico-legal de que quem descumpra a lei não pode falar, senão como forma de: 1) confessar que descumpriu a lei ou 2) apresentar as “desculpas” por esse descumprimento. Um princípio jurídico-moral ainda está preso no discurso criminológico: não é possível ouvirmos um discurso que ofenda a ordem jurídica. É preciso que esse discurso se converta em “desculpas”<sup>9</sup>.

O misto de protestantismo ascético com pragmatismo criminológico tem sido tão vencedor na academia e no senso comum que optarei por glamourizar o desvio e expor posição assumidamente heróica de personagens *marginais* da arte nacional. Fique claro, porém, não estar implícito nessa postura a idéia evidentemente equivocada de que tais personagens estejam sempre eticamente corretos ou que suas transgressões representem formas melhores de construção existencial, pois a substituição da pesagem etiológica do cérebro pela pesagem contemporânea da felicidade é forma tão comum quanto inútil de problematizar a complexidade dos inúmeros *ethos* sociais. Considero o hedonismo forma interessante de exis-

---

9 PINTO NETO, Moysés da Fontoura. **O caso Pierre Rivière revisitado por uma Criminologia da Alteridade**. Revista de Estudos criminais, v. 8, n. 30 de jul./set. de 2008, p. 55.

tência, compreendo o tom idílico como bastante adequado para algumas perspectivas científicas e vejo na sisudez formato ingênuo de seriedade. A quantificação e a certeza são os anti-objetivos deste artigo e, se aparecerem como forma de análise, será devido à desatenção, incapacidade ou erro metodológico.

Se a contemporaneidade enfrenta um período onde o contato humano deve ser comedido e pensado como quem anda por uma trilha de cobras, se a existência está coberta por uma massa burocrática de atividades obsessivamente bem comportadas, se existe algo por trás da racionalidade econômica que coloca o sujeito como constituído por seus bens (de modo a ser o que tem), então o sambista malandro é o modelo de existência derrotado. O que, ironicamente, é mais um motivo para que a criminologia sambe: são tristes estes vencedores, vendedores de suas próprias almas subfaturadas, penosos marqueteiros de uma felicidade voltada exclusivamente para fora, na tentativa de *senti-la* pelo espelho. De-sejaria encontrar textos criminológicos que tenham coragem de dançar como o *grave e circunspecto Alexandre*<sup>10</sup>. A esperança é que o *tempo* possibilite, sem pressa, criminologias culturais brasileiras em que o texto esteja empapado de suor e cachaça, sujo de areia, cheirando a perfume barato ou etila de lança perfume, terminando esgotado em um banheiro sujo de botequim. Porém, com uma ressaca feliz de quarta-feira de cinzas, porque o excesso tem que ser excessivo e sereno o suficiente para compensar a *culpa* e torná-la um aspecto da vida, não sua razão de existência.

10 AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30ª ed., São Paulo: Ática, 1997. Trecho: *E depois, surgiu também a Florinda, e logo o Albino e até, quem diria, o grave e circunspecto Alexandre. O chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar.*



Então ambos tiraram o paletó e mandaram vir parati (aguardente), a abrideira pra moqueca baiana. E não tardou que se ouvissem gemer o cavaquinho e o violão...Nada mais do que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doce, fazendo estalar de gozo(...) E aquela música de fogo doidejava no ar como um aroma quente de plantas brasileiras, em torno das quais se nutrem, girando, moscardos sensuais e besouros venenosos, freneticamente, bêbedos do delicioso perfume que os mata de volúpia. Ela (Rita Baiana) saltou em meio da roda, com os braços na cintura, ora para a esquerda, ora para a direita, numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que não se toma pé e nunca se encontra fundo<sup>11</sup>.

A criminologia poderia se aproximar da música como o samba se aproximou da batucada, uma mistura do existir dolente, arrastado e preguiçoso com a ação, agilidade, volúpia e destemor do tambor de um maracatu ou da destreza vigorosa dos capoeiras. Se a criminologia pretendeu-se séria e determinada para vestir bem a fantasia científica, trazer musicalidade pode oferecer uma alternativa tanto de estilo, de forma, como

---

11 AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30ª ed., São Paulo: Ática, 1997

de objeto. Mas objetos encantados, animados por alguma espécie de divindade sincrética que os humanize. Objetos que entrem no transe de um ritual negro, índio e africano para depois perambular pela metrópole fria de um presente desencantado, profanando-a. E mostre seu encanto historicamente abafado por travesseiros recheados de penas de aves mortas. Se o termo hibridismo vem do grego *hybris*, significando excesso, destempero e desmedida, então o samba – com sua *mistura* – pode ser um belo terreno para observar manifestações desviantes, recuperando e propondo novas formas para o *fazer* criminológico. Optei, porém, por recortar o objeto em torno da figura do *malandro*, presente em toda história do samba, mas que contemporaneamente possui outras facetas a serem explicitadas ao longo do texto.

## 2. Se hoje ele é branco na poesia \ Ele é negro demais no coração

Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado, freneticamente, erguendo e subindo os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, titilando. Em torno, o entusiasmo tocava ao delírio; um grito de aplausos explodia de vez em quando, rubro e quente como deve ser um grito saído de sangue. E as palmas insistiam, cadentes, certas, num ritmo nervoso, numa persistência de loucura. E, arrastado por ela, pulou à arena o Firmo, ágil, borracha, a fazer coisas fantásticas com as pernas, a derreter-se todo, a sumir-se no chão, a ressurgir inteiro como um pulo, os pés no espaço batendo os calcanhares, os braços a querer fugir-lhe dos ombros, a cabeça a querer saltar-lhe. E depois, surgiu



também a Florinda, e logo o Albino e até, quem diria, o grave e circunspecto Alexandre. O chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar. Mas, ninguém como a Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, requebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante. Passaram-se horas...o círculo do pagode só aumentou.<sup>12</sup>

Este aspecto, ao mesmo tempo dionisíaco e empático de uma roda de samba, em que o devaneio tribal cria um imaginário coletivo através de um sentimento de comunhão *alegre* e não *ressentido*, servirá como modelo comparativo para algumas manifestações artísticas cujo desenho estético mantém o *perder-se na multidão*, porém através de outras expressões de *laço social*. Para iniciar a reflexão e antes de problematizar alguns significados da fotografia do *rapper* brasileiro Mano Brown (capa da revista Rolling Stone de Dezembro de 2009), importante situá-lo no tempo. O artista faz parte do grupo Racionais Mc's, certamente o mais representativo dos grupos de rap nacional, tanto qualitativamente pela postura ácida, e sempre mutante, como quantitativamente pelo número absurdo de cópias vendidas. Os primeiros discos possuíam tônica argumentativa com características semelhantes ao discurso da criminologia crítica, embora já aparecessem ressalvas contundentes ao modelo de explicação economicista (*Os sociólogos preferem ser imparciais \ E dizem ser financeiro o nosso dilema \ Mas se analisarmos bem mais \ você descobre... \ Que negro e branco pobre se parecem \ Mas não são iguais*):

---

12 AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30ª ed., São Paulo: Ática, 1997

Eles circulam na rua com uma descrição  
Que é parecida com a sua  
Cabelo cor e feição  
Será que eles vêem em nós um marginal padrão?  
50 anos agora se completam  
Da lei anti-racismo na constituição  
Infalível na teoria  
Inútil no dia a dia  
Então que fodam-se eles com sua demagogia  
No meu país o preconceito é eficaz  
Te cumprimentam na frente  
E te dão um tiro por trás

(*Racistas Otários, Racionais Mc's*)

Os quatro primeiros CDs do grupo (Holocausto Urbano, Escolha seu caminho, Raio X do Brasil e Sobrevivendo no Inferno) possuíam exclusivamente letras de crítica e denúncia social. Da mesma forma, os shows que tive a oportunidade de acompanhar forneciam a imagem do *encontro para uma revolução*, em que a comunhão era estabelecida por certo consenso em denunciar uma sociedade hostil, cuja estratégia de sobrevivência passava por estética masculina que ressaltava a importância da fé (sincrética, espécie de esperança difusa em força transcendente), da força (necessária para a insubordinação transgressora do escravo fugido, sempre renovado – *todo camburão tem um pouco de navio negreiro*) e da união (espécie de comunidade formada por categorias sociais cujo igualitarismo individualista tem a mesma utilidade dos direitos constitucionais na execução penal – nenhuma), tornando necessária a criação de uma *fratria* solidária).

Este trecho, quase no final de “A fórmula mágica da paz”, é dos poucos – senão o único – em que



o Rap dos Racionais permite alguma sublimação dos sentidos, algum sentimento de elevação ou de alegria. Afinal, não é isto que “ritmo e poesia” deveriam nos proporcionar? Mas não. Nenhuma exaltação, nenhuma referência sublime são possíveis a uma arte que tem por principal função tentar simbolizar um cotidiano que se depara todo o tempo com o nó duro do real, no sentido que a psicanálise lacaniana atribui à palavra: o indizível, o que está além da capacidade de elaboração pela linguagem, o que nos escapa sempre<sup>13</sup>.

*Nada como um dia após o outro dia* é nome bastante significativo para o novo cd de um grupo que com o passar do tempo adquire serenidade e torna-se poroso, ainda que seja uma abertura bastante seletiva. Na primeira faixa do quinto disco, começa a ser esboçada nova autoimagem do discurso periférico, visto que oposto ao discurso crítico convencional a figuração não é mais de quem almeja proteção (postura vitimária, reveladora de *desamparo* a ser preenchido social ou institucionalmente), mas de quem já está vestido com **as armas de Jorge**: *como Deus é bom né não nego? Olha aí, mais um dia todo seu, que céu azul loko hein? Vamo acorda, vamo acorda, agora vem com a sua cara, sou mais você nessa guerra, a preguiça é inimiga da vitória, o fraco não tem espaço e o covarde morre sem tentar*. A postura não é mais aquela do presidiário soturno olhando para baixo e andando em círculos no banho de sol, mas preenchida por armadura altiva de guerreiro, na qual a própria malandragem retorna como arma do *forte*. De certa forma, retoma-se a leitura do malandro indócil que Chico Buarque procurou na Lapa, quando *perdeu a viagem*.

---

13 KEHL, Maria Rita. **Radicais, raciais, Racionais**: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo: São Paulo Em Perspectiva, 1999.

Bastante temeroso afirmar que uma porção infundável de características e visões de mundo, arbitrariamente reunidas em um nome (o *malandro*) que *decanta* a pluralidade em torno de consenso apenas razoável acerca de um estereótipo, simplesmente *não exista mais*. Estamos falando de uma visão de mundo que, ao contrário do que repetidamente é afirmado, não foi mera construção de arquitetos sociais, espécie de cosmética estrategicamente forjada para dar identidade ao país. Ao contrário, configura-se como antiidentidade severamente reprimida pelos governos militares e civis, formal e informalmente. Política criminal de extinção da malandragem vadia que acaba adotando a tática de assimilar, seletivamente, menos pelo sucesso do que pelo fracasso em destruir esta representação desviante do trabalhador. É evidente que o malandro se modificou, mas não no sentido do *malandro regular profissional, com gravata e capital*. Essa ligação do *jeitinho brasileiro* (o *corrupto*) com o malandro das *margens sociais* é invocação que nada revela sobre essa sedutora figura brasileira, mas desvela muito sobre nossos estereótipos. A Lei de Gerson não tem absolutamente nenhuma relação com o malandro exposto nas diversas expressões populares, a hipótese de que o malandro perderia tempo ganhando vantagem em tudo é absolutamente inverossímil.

O malandro teria sua origem ancestral, principalmente no que diz respeito à vestimenta, em outro personagem urbano anterior (de fins do século XIX), o capoeira. Desse modo, o malandro seria proveniente de uma tradição popular que procurava preservar uma margem de autonomia e deliberação sobre a sua própria vida. Esta tradição teria se originado da luta pela liberdade realizada desde os tempos da escravidão. Exatamente por terem se originado de um regime no qual o trabalho se apresen-



tava de forma negativa e marginalizada, a liberdade representava algo mais que a condição de cidadãos livres. A liberdade simbolizava principalmente o “viver sobre si”, o não submeter-se a uma disciplina de trabalho. Estes personagens, quando foram envolvidos por um contexto de valorização moral do trabalho e logo em seguida de exaltação da figura do trabalhador, foram rotulados como vadios e relacionados com a violência urbana. O malandro é, portanto, um personagem dissimulado que se utiliza de “máscaras” para viver numa sociedade adversa, contra a qual não adianta medir forças em confronto direto. O malandro popular então cria um viver paródico, divulgando uma imagem diferente da de quem tem um trabalho regular. O fato do malandro sempre andar muito alinhado, de terno branco impecável, aparentemente poderiam aproximá-lo dos padrões burgueses, ou das camadas médias urbanas, no entanto isto se torna inviável ao exibir sua imagem pelas principais avenidas da capital federal arrastando tamancos com sua ginga malemolente e peculiar. Desta forma, o “malandro” não pode ser classificado nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema<sup>14</sup>.

O malandro *professional* é aquele que na selva do individualismo supera a hipotética igualdade de condições com títulos de nobreza, espécie de burguês-aristocrata bastante comum em Porto Alegre. O malandro é aquele que, não tendo títulos de nobreza, utiliza a inteligência dolente para driblar

---

14 CUNHA, Fabiana Lopes. **Da Marginalidade ao Estrelato**: O Samba e a Construção da Nacionalidade(1917-1945). Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo (USP).

regulamentos e superar hierarquias

Poderíamos afirmar, inclusive, que o malandro é aquele que ostenta ser tanto a negação do progresso individualista como da manutenção das hierarquias tradicionais. Sempre no limbo, na ponte: mambembe, cigano e até andrógino, como Madame Satã. O corrupto e o malandro são figuras inversas: o malandro não possui carteiras profissionais ou títulos de nobreza para apresentar ao *doutor delegado*, mas aprendeu na escola da vida a jogar com astúcia:

A gíria é uma cultura negra, que vem dos escravos. Quando eles iam traçar um plano de fuga... eles falavam em gíria, que era pra não entenderem. E é justamente hoje o que os intelectuais fazem com a gente. Então a gente também pode conversar com o doutor do mesmo jeito e ele ficar o dia todo sentado e não entender nada. Aí é zero a zero (Bezerra da Silva no curta-metragem sobre sua vida: *Onde a coruja dorme*)

Essa figura indomesticável sempre representou subversão aos panfletários progressos nacionais, do fim da escravidão ao pleno emprego. Rejeitando o trabalho formal (sub-emprego), a exploração patronal e a estrutura de família nuclear, nunca foi bem aceito no seu modelo estético. Uma série de malandros e sambistas, por exemplo, se identificaram com os movimentos anarquistas ou socialistas, como Martinho da Vila e Adoniran Barbosa. Porém, mesmo entre representantes fiéis da boemia artística (Wilson Batista e Noel Rosa), havia divergência sobre a aceitação de uma etiqueta que embora servisse como adorno estético de uma figuração rebelde e fascinante, chamava a atenção de um sistema penal ao mesmo tempo individualista-disciplinar (a disciplina como recurso de ordem para indivíduos sem as amarras da soli-



dariedade mecânica das sociedades tradicionais) e científico-escravocrata (a ciência como legitimação da supremacia branca e colonial):

<p>Meu chapéu do lado                  Tamanco arrastando                  Lenço no pescoço                  Navalha no bolso                  Eu passo gingando                  Provoco e desafio                  Eu tenho orgulho                  Em ser tão vadio</p> <p>Sei que eles falam                  Deste meu proceder                  Eu vejo quem trabalha                  Andar no miserê                  Eu sou vadio                  Porque tive inclinação                  Eu me lembro, era criança                  Tirava samba-canção                  Comigo não                  Eu quero ver quem tem razão</p> <p><i>(Lenço no Pescoço, Wilson Batista)</i></p>	<p>Deixa de arrastar o teu tamanco                  Pois tamanco nunca foi sandália                  E tira do pescoço o lenço branco                  Compra sapato e gravata                  Joga fora esta navalha                  que te atrapalha</p> <p>Da polícia quero que escapes                  Fazendo um samba-canção                  Já te dei papel e lápis                  Arranja um amor e um violão                  Malandro é palavra derrotista                  Que só serve pra tirar                  Todo o valor do sambista                  Proponho ao povo civilizado                  Não te chamar de malandro                  E sim de rapaz folgado</p> <p><i>(Rapaz Folgado, Noel Rosa)</i></p>
---	---

Não vejo a recusa constante aos apelos do mundo do trabalho e da produção capitalista o aspecto fundamental do bom malandro, até porque a valorização das habilidades artísticas não pode ser vista como algo inverso da ética protestante, mas não podemos esquecer que como ressaltou Oswald de Andrade, no Brasil o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio, fazendo *samba e amor até mais tarde*. Se trabalhar sempre representou a vida de otário para

a malandragem *considerada*, não era por languidez genética como defenderia Nina Rodrigues (estereótipo também presente no nacionalismo fascista de Monteiro Lobato e no populismo quase preconceituoso de Jorge Amado, dentre outros escritores e intelectuais respeitados), mas por uma percepção política do cotidiano compreendida tardiamente pela intelectualidade brasileira. Quando o olhar dos criminólogos se voltou para os costumes brasileiros como o carnaval, o samba e a miscigenação, foi em busca de indícios de incapacidade para o controle moral, indolência para o trabalho, desrespeito à autoridade e finalmente para o crime, gerando a conclusão de que a maior parte dos crimes violentos tinha origem nos sambas ou eram durante estes praticados<sup>15</sup>.

Aspectos históricos e sociológicos associados à gênese do termo “malandro” parecem ter contribuído para o que Solange Oliveira identifica como uma falsa aproximação entre as noções de malandragem e ociosidade ou preguiça: após a vigência da escravidão e do Império, uma parcela da população brasileira, constituída por homens livres sem propriedade e sem trabalho regular digno, situava-se em um entrelugar social – nem trabalhadores, nem proprietários. Nesse espaço intersticial, situava-se o sambista, que de acordo com o código penal republicano seria vadio, ou malandro, conforme a acepção negativa da palavra. O artista/malandro torna-se um mediador entre os marginalizados e os grupos sociais dominantes. Na representação do caráter nacional verifica-se uma ambigüidade na avaliação do trabalho: o artista, por exemplo, é um malandro/trabalhador. O malandro/sambista concebi-

15 RAUTER, Cristina. **Criminologia e Subjetividade no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2003, p.37.



do por Chico Buarque – João Alegre – revela-se um lutador anônimo, um revolucionário<sup>16</sup>.

O tamanco como auxílio bélico da boa pernada do capoeira, o lenço de seda protegendo o pescoço da faca, o chapéu como escudo camuflado de *adorno* e a navalha no bolso formavam a estética do vadio rebelde, sedutor e bom de samba. O malandro defendido por Noel Rosa era menos uma crítica da vadiagem e valentia do que uma defesa do sambista. O *rapaz folgado* não significava trabalhador engraçadinho, mas malandro de verdade, porque *malandro que é malandro não divulga*. Ambos estavam fazendo homenagem ao malandro, em tom de galhofa, que ressaltava a percepção de uma sociedade industrial crescente que reservava aos setores periféricos trabalhos subalternos e incapazes de tirar o trabalhador do *miserê*. São raros os sambas que oferecem crítica aos produtos do consumo ou ao capitalismo em si, embora as condições em que os trabalhos subalternos se adaptam nesse modelo sejam sempre satirizadas: *não seja bobo/ Não se escraça/ Mulher patrão e cachaça/ Em qualquer canto se acha* (Adoniran Barbosa, *Mulher, Patrão e Cachaça*).

Palhaço que alcançou sucesso como músico, Adoniran Barbosa passou a vida satirizando a vida, fazendo músicas que ironizavam a música e transmitindo alegria para amenizar a melancolia de si mesmo, invertendo e subvertendo a linguagem com uma sabedoria alegre, palhaço triste que era: *Voceis pensam que nós fumos embora/ Nós enganemos voceis/ Fingimos que fumos e vortemos/ Ói nós aqui traveis/ Nós tava indo/ Tava quase lá/ E arresorvemo/ Vortemos prá cá / E agora, nós vai*

---

16 OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

*ficar fregueis/ Ói nós aqui traveis.* A foto abaixo gerou divergências entre Adoniran e a gravadora, pois na hora da impressão da capa retiraram o nariz de palhaço, fazendo com que parecesse um *alemão* e não o caipira paulista, de origem italiana e espírito circense: mambembe.

Mary Douglas<sup>17</sup> ressalta a importância das inversões lingüísticas produzidas pela sátira: *Sempre quando numa situação social, a dominação é suscetível de ser subvertida, a piada é a expressão natural e necessária, uma vez que a estrutura da piada é paralela a estrutura da situação.* Ao inverso dos sambistas que procuravam inserção social através da demonstração de que faziam arte superior, Adoniran retrata a vida do engraxate, do sedutor mal sucedido, do miserável e, sobretudo, daqueles que não dominavam o português correto, elitizado, mostrando a relevância de sua subversão: *Não é que eu não saiba falar certo...mas acho errado. Já quem não sabe falar errado, é melhor não falar...errado.*

Quando o oficial de justiça chegou  
Lá na favela  
E contra seu desejo entregou pra seu Narciso um  
aviso pra uma ordem de despejo  
Assinada seu doutor, assim dizia a petição:  
Dentro de dez dias quero a favela vazia e os barracos  
todos no chão  
É uma ordem superior, meu senhor, é uma ordem  
superior  
Não tem nada não seu doutor, não tem nada não

17 ALIMENA, Carla Marrone. **A tentativa do (Im)Possível: Feminismos e Criminologias.** Lumen Juris: Rio de Janeiro, 2010. p.172. A autora é responsável pela tradução do trecho original de Mary Douglas: *Whenever in the social situation, dominance is liable to be subverted, the joke is the natural and necessary expression, since the structure of the joke parallels the structure of the situation*[1]. (Mary Douglas, *Natural Symbols*)



Amanhã mesmo vou deixar meu barracão  
Não tem nada não seu doutor vou sair daqui pra não  
ouvir o ronco do trator  
Pra mim não tem problema  
Em qualquer canto me arrumo de qualquer jeito me  
ajeito  
Depois o que eu tenho é tão pouco minha mudança é  
tão pequena que cabe no bolso de trás  
Mas essa gente aí hein, como é que faz?

(Despejo na Favela, Adoniran Barbosa)

A miséria não era uma questão de caráter, a capacidade de consumo sempre foi tida como positiva, bem como a integração entre morro e cidade propiciada pela música popular. É claro que questões relativas à origem ou a perda das raízes do samba estiveram (e sempre estarão) presentes, mas não era o preço do terno que gerava discordâncias. Em nenhum momento o samba, principalmente o samba *de malandro*, crítica à ostentação, embora a resignação e serenidade sempre tenham sido virtudes valorizadas na poesia popular. Se fosse possível conceituar algo como a *essência* da malandragem, o ressentimento classista não estaria presente. Como ser malandro era inclusive uma etiqueta positiva para alguns *ethos*, as transgressões dificilmente eram compostas de atitudes de humilhação e perversão corporal contra o Outro subjugado. A melancolia do malandro possuía esperança, gingava com a sátira, abusava da ironia. A alegria estava presente no desvio, assim como a vingança (o *jogo*), mas a perversidade *ressentida* não era freqüente.

Eu diria mais: que Satã representa a verdadeira contracultura brasileira, que essa que aí está, apesar de seus valores intrínsecos e universais, nos foi imposta

de fora pra dentro, o que às vezes é bom, outras, não. Já Satã emergiu deste asfalto, deste clima, deste ragu cultural brasileiro, que tentamos negar inutilmente, mas que, tal qual o rio do poema de Eliot, é um deus primitivo, capaz de adormecer, apenas e sempre vivo, vingativo e traiçoeiro. A sociedade urbana, de consumo, aqui, é puro verniz, descascando visivelmente. Outras forças, suprimidas, estão aí, poderosamente latentes, acumulando impacto. A inocência de Satã das coisas da moda elitista, de modelos de raciocínio, é completa. Mas nenhum de nós se sentiu tentado a ironizá-lo. Não por medo. Ele é bem mais educado do que a maioria dos grã-finos que conheço (um bom número, acrescento). Foi por respeito. (*Paulo Francis*, na abertura da revista abaixo)

Considerado referência na cultura marginal urbana, sambista, capoeira e amigo de diversos malandros e músicos da boêmia carioca da primeira metade do século XX, Madame Satã tornou-se um mito. Homossexual, trocado por uma égua na infância, habilidoso no uso da navalha, protetor de prostitutas, travestis e moradores de rua, portador de diversas identidades (*quando um nome tava muito cheio de crime, eu trocava*) e um sátiro, Madame Satã era espécie de Jean Genet da Lapa. Seus feitos inacreditáveis incluíam de mortes causadas por um único soco a invasões frequentes em delegacias e instituições prisionais, quando lhe era atribuída autoria de algum crime que não se orgulhava. Preso por mais de duas décadas e representado em dois filmes nacionais, Madame Satã reunia em torno de si representações de diversas identidades transgressoras de sua época. Praticante de diversas modalidades desviantes (religiões afro, capoeirista, sambista, transformista e dançarino de bordel), Madame Satã condensava inúmeras possibilidades contraculturais periféricas.



Uma das primeiras grandes intervenções urbanas de remoção estética dessas identificações transgressoras – e consequentemente eugênicas – pode ser atribuída ao despejo da *Cabeça de Porco* em 1893, cortiço que chegou a abrigar quatro mil pessoas no Rio de Janeiro e exemplo importante do processo de europeização e fascismo que paradoxalmente estimulou a cultura popular, sobretudo o samba. Na busca de uma pureza nacional, cujo modelo era a Europa francesa, a dionisíaca cultura afro-brasileira é reprimida pelo processo civilizatório. Impelida a afastar-se da *rua*, a música marginal floresce no interior das *casas* de famílias de origem baiana, as famosas *tias*. A casa de Tia Ciata é um exemplo da resistência popular.

Bela metáfora da resistência negra, hospedava bailes na frente da casa (músicas aceitas pela elite e pela polícia), sambas e gafieiras ao fundo e, ainda mais ao longe e protegido por biombos, um terreiro para batucadas encantatórias dos elementos religiosos, terreno próprio dos negros mais velhos e dos bambas ágeis nas pernadas e no uso do corpo como arma indócil e impetuosa<sup>18</sup>. Na casa de Tia Ciata, originou-se o primeiro samba gravado (Pelo Telefone) e o primeiro a ter uma autoria registrada – embora fosse uma letra comunitária, *furtada* por Donga –, além de circularem sambistas como Pixinguinha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Sinhô, Caninha, dentre outros. A casa foi destruída para a construção de uma avenida, na dinâmica recorrente de substituição dos *locais de permanência* por *locais de passagem*.

O hibridismo destas casas era reforçado pela arquitetura e organização do espaço, no qual ironicamente a contribuição da repressão era fundamental na concentração de músicos

---

18 SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 15.

dísparos em espaços contíguos (produção de subcultura desviante pela separação espacial e pela leitura empática da etiqueta negativa consolidada pelo empresariado moral, ou seja, inversão valorativa da rotulação). Como o som não respeita estruturas formais, os batuques invadiam o espaço da polca e da valsa, bem como os metais atravessavam os recintos de samba e chegavam até o terreiro, onde os capoeiras gingavam no meio dos batuques percussivos. A mistura sonora seria o começo de um sincretismo que possibilitou, mais tarde, a decantação de toda essa sonoridade no violão de João Gilberto, nos afro-sambas e na serenidade de Baden Powell. Apenas como exemplo, o resumo do tema tratado no parágrafo pode ser percebido no arranjo do músico Carlos Malta para o choro Lamentos, de Pixinguinha. Temos nele os toques encantatórios percussivos, a polirritmia, o atravessamento dos metais, a percussão vigorosa e a finalização em um choro binário e sincopado, como que anunciando o começo da festa: pura *mistura*<sup>19</sup>.

Madame Satã referindo-se o tempo inteiro à *minha pessoa* (e portanto negando o estereótipo genérico de homossexual, pobre ou ladrão), Bezerra da Silva lembrando que *somos crioulos do morro, mas ninguém roubou nada*, Mano Brown ressaltando a *indiferença por gente carente que se tem* e o Rap da Felicidade entoado por Cidinho explicitando que *só quer poder se orgulhar* são alguns dos inúmeros exemplos fornecidos pela música do permanente estado de suspeição a que os *pretos de tão pobres e os pobres de tão pretos* sempre foram vítimas no país. A estética malandra é a inversão e, portanto, representa verdadeira aversão ao *exige-se boa aparência* dos nossos classi-

19 MIRANDA, Dilmar Santos. **A cidade e o samba**. LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007, p.92.



ficados de emprego. As prisões para averiguação faziam parte da rotina de qualquer sambista malandro e a verificação da carteira de trabalho era o único alvará aceitável. Leia-se, com isso, a garantia oferecida pela polícia da manutenção do trabalho escravo (*Ser escravo do dinheiro é isso, fulano!\360 dias por ano sem plano\se a escravidão acabar pra você\vai viver de quem? vai viver de quê?*<sup>20</sup>), a não ser que relativizemos o termo *escravo* de forma análoga a que relativizamos a palavra *democracia* para sustentar que o estado de direito é eficaz na contenção do poder punitivo.

Aaaah, meu bom juiz  
Não bata este martelo nem dê a sentença  
Antes de ouvir o que o meu samba diz..  
Pois este homem não é tao ruim quanto o senhor  
pensa

Vou provar que lá no morro  
Ele é rei, coroado pela gente..  
É que eu mergulhei na fantasia e sonhei, doutor  
Com o reinado diferente  
É mas não se pode na vida eu sei  
Sim, ser um líder eternamente

Meu bom doutor,  
O morro é pobre e a pobreza não é vista com franqueza  
Nos olhos desse pessoal intelectual  
Mas quando alguém se inclina com vontade  
Em prol da comunidade  
Jamais será marginal  
Buscando um jeito de ajudar o pobre  
Quem quiser cobrar que cobre  
Pra mim isto é muito legal

---

20 *Periferia é Periferia*, Racionais.

Eu vi todo Juramento, triste e chorando de dor  
Se o senhor presenciasse, chorava também doutor...

(*Meu Bom Juiz*, composição de Gutaum para  
Bezerra da Silva)

Bezerra da Silva talvez seja o sambista mais identificado com o samba *de ladrão*, trabalhando temas como seletividade penal, pluralismo jurídico e ética da malandragem. Inúmeras canções populares – muitas sem autoria – problematizaram como ele a seletividade do controle social. Alguns registros mostram que tais discussões provavelmente sempre estiveram presentes na poesia popular, como neste trecho bastante antigo de autoria desconhecida: *Baranco diz: prêto fruta/ Prêto fruta co razão/ Sinhô baranco também fruta/ Quando panha ocasião/ O prêto fruta farinha/fruta saco de feijão/ Sinhô baranco quando fruta/ fruta prata e patacão/ Nêgo prêto quando fruta/ vai pará na correção/ Sinhô baranco quando fruta, logo sai sinhô barão.*

Cantando sambas de autores desconhecidos das periferias que freqüentava, Bezerra da Silva diferenciava-se por não ceder aos apelos da assimilação do samba a uma característica nacionalista, optando claramente por uma visão não consensual da realidade brasileira: *Dizem que sou malandro, cantor de bandido e até revoltado / Porque canto a realidade de um povo faminto e marginalizado.*

Se o estado de suspeição podia ser negociado, dependendo do bom *trânsito* do sambista nas classes superiores (o marido de Tia Ciata era um profissional liberal respeitado, Cartola acabou funcionário de um Ministro e diversos sambistas ganhavam instrumentos assinados por autoridades, como espécie de *alvará*) e a manutenção da *pessoalidade* garantia o respeito comunitário tanto dos artistas como dos bons malandros, o posterior fortalecimento do individualismo igualitarista com consumismo exacerbado provocou uma sensação de regular



humilhação ao malandro, já que na sociedade contemporânea os signos identitários de consumo tornam-se espécie de ethos prevalente, inatingível aos *malacos* que se negam, justamente, a ter uma *vida de otário*: *Quem trabalha não tem razão \ Eu digo e não tenho medo de errar \ O bonde São Januário leva mais um otário \ Sou eu que vou trabalhar*<sup>21</sup>.

O morro perde cada vez mais a conotação de um espaço mágico de orgulho e exaltação – *Favela que me viu nascer, abro meu peito e canto amor por você*<sup>22</sup> –, o que deriva também do próprio olhar do estrangeiro para o favelado. Ser um consumidor falho no mundo neoliberal é muito pior que ser um poeta pouco afeito às lides braçais. O que antes era uma característica sedutora do malandro (ausência de trabalho e remuneração alternativa) torna-se marca de inferioridade em uma sociedade que valoriza em primeiro lugar a capacidade de consumo, critério importante para que alguém possa ser exterminado pelo poder punitivo. Se os valores do consumo penetraram no imaginário do malandro brasileiro, foi conjuntamente com uma atitude muito mais incisiva quanto ao (des)valor da vida (*Thânatos* é a representação quase perfeita do *ethos guerreiro* levado às suas últimas conseqüências). O malandro perdeu um pouco da estética apolínea dos seus ternos brancos *s-120*, mas compensou com a chegada dionisíaca do *estilo favela*:

Vem de artes marciais que eu vou de sig sauer,  
Quero sua irmã e seu relógio tag heuer  
Um conto, se pá, dá pra catar  
Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar.  
Um triplex para a coroa é o que malandro quer,  
Não só desfilas de nike no pé...

---

21 *O Bonde São Januário*, Wilson Batista e Ataulfo Alves.

22 *Favela*, Exaltasamba.

...Fazer da quebrada o equilíbrio ecológico,  
E distinguir o Judas só no psicológico  
Ó, filosofia de fumaça, analise  
Cada favelado é um universo em crise  
Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem  
Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém  
Quantos caras bom, no auge se afundaram por fama  
E tá tirando dez de havaiana?  
E quem não quer chegar de honda preto em banco de  
couro,  
E ter a caminhada escrita em letras de ouro?  
A mulher mais linda sensual e atraente,  
A pele cor da noite, lisa e reluzente  
Andar com quem é mais leal verdadeiro,  
Na vida ou na morte o mais nobre guerreiro  
O riso da criança mais triste e carente,  
Ouro e diamante, relógio e corrente  
Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr,  
De turbante, chofer, uma madame nagô.  
Sofrer pra que mais, se o mundo jaz do maligno?  
Morrer como homem e ter um velório digno...

Eu nunca tive bicicleta ou video-game,  
Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane

*(Da Ponte Pra Cá, Racionais Mc's)*

3. Juro que vou te provar \Que não foi em vão \Mas  
cumprir ordem de bacana \Não dá mais não<sup>23</sup>

Iniciando a descrição da foto que foi capa da Rolling Stone, por exemplo, Brown aparece de corpo inteiro com a iluminação focando um olhar impositivo. Segura, convictamente, grossa corrente pendurada no pescoço, com um grande pin-

23 Artigo 157, Racionais Mc's.



gente em formato de cruz, cravejada de diamantes (também presente na tatuagem do braço direito, a mesma estampada no disco *sobrevivendo no inferno*). Bigode aparado e fino, *de ladrão*, estereótipo latino em filme *gângster*. Sob uma regata preta, corpo de quem luta boxe com frequência, fechando o círculo de identificação com uma estética masculina e brasileira que une sincreticamente força, malandragem e fé. Como se estivesse sublinhando ou colocando em negrito a representação corporal, chama atenção a tatuagem exposta no antebraço: *Vida Loka*. Uma única informação visual abre a brecha que desmonta, genialmente, a imagem monádica de uma identidade já *etiquetada*: ao invés de um curto corte de cabelo, lenço amarrado na testa ou boné típico do visual *pimp*, Brown ostenta sobre a cabeça um chapéu branco.

A malandragem sincopada não é citada superficialmente, como uma camiseta temática, guia de umbanda, lenço no pescoço ou sapato branco. O chapéu se oferece como representação de uma aura que reveste a imagem inteiramente, visto que exceto esse, todos os adornos estéticos poderiam ser facilmente substituídos, mantendo a figura intocada. O chapéu, porém, está nitidamente deslocado na fotografia, como se o músico estivesse clamando para que se evitasse o enquadramento. A inversão, provocada pelo chapéu de malandro brasileiro na imagem *nigger*, não parece ser um detalhe.

Não tenho absolutamente nenhuma pretensão de desvelar a *verdade* subjetiva acerca das intenções do músico em vestir isso ou aquilo, tampouco me importa se foram roupas próprias ou oferecidas pela revista. Não há nenhuma intenção de veracidade na narração, ainda assim irei prosseguir no intuito de demonstrar como a inversão de modelos existenciais é um traço marcante no samba e no rap, oferecendo

resistências culturais através de práticas sinuosas e situadas em um terreno que a criminologia não costuma freqüentar.

Uma frase que insinua os motivos da empatia entre estilos de discursos dicotômicos está presente na menção da música *cores e valores*, feito pelo *parceiro* Edgar Vida Loka para Mano Brown: *Stilo Schumacher (automóvel de luxo) amarelo ou vermelho/ um preto no piloto/ uma rosa do lado*. Depois de elogiar a brincadeira com a percepção das cores, Brown conclui: *É aqui que o rap mudou. Às vezes, o subentendido é mais forte que a letra em si, direta. Um preto no piloto num Stilo Schumacher é enquadrado, malandro. É nesse estágio que a gente tem que melhorar. É claro, pois se preto e dinheiro são palavras rivaais, a inversão através da exposição estética daquilo que não se enquadra é um belo método contracultural: À Dimas, o primeiro, saúde guerreiro*<sup>24</sup>. Não se trata apenas de aceitar letras que não tenham caráter de denúncia ou complementá-las com descrições que neguem estereótipos, mas firmar uma postura radicalmente contra a vitimização: *Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum para ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja para ninguém*.

A inveja da vida dos ricos, dos bairros burgueses, dos privilégios, é inevitável: “olha só aquele clube, que da hora/ olha aquela quadra, aquele campo, olha/ quanta gente/ tem sorveteria, cinema, piscina quente/ olha quanto boy, olha quanta mina/ afoga aquela vaca dentro da piscina/ tem corrida de kart, dá pra ver/ é igualzinho ao que eu vi ontem na TV./ Olha só aquele clube, que da hora/ olha o pretinho vendo tudo do lado de fora”...Apesar desta inveja, os manos tentam

24 *Vida Loka Parte 2, Racionais.*



afirmar sua diferença. A periferia que se valorize; os negros que tratem de bancar sua cultura, seus valores – este é o antídoto contra a alienação, contra a sedução promovida pela propaganda, pela tevê, arautos da sociedade de consumo. “Na periferia a alegria é igual/ é quase meio dia a euforia é geral/ é lá que moram meus irmãos, meus amigos/ e a maioria aqui se parece comigo./ E eu também sou o bam-bam-bam e o que manda/ o pessoal desde as 10 da manhã está no samba/ preste atenção no repique, atenção no acorde...”<sup>25</sup>

Mano Brown abandona a busca de uma metáfora consensual e sugere uma revolução do próprio cotidiano, onde Apolíneos e Dionisíacos periféricos complementam-se com equilíbrio, pois *Vida Loka* que são, não têm dom pra vítima: *justiça e liberdade\ a causa é legítima\ meu rap faz o cântico, dos louco e dos romântico*. Se no samba tradicional as palavras têm operacionalidade com relação ao mundo, ela não passa por simples situações de classe ou cor. Trata-se, antes, de uma posição cultural cujo sentido se encontra na transitividade das classes economicamente subalternas que é oferecida pela reterritorialização do espaço, através da presença imaterial da música marginal: *Um movimento ‘selvagem’ de reterritorialização (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra*<sup>26</sup>. Não há categorização e nem análise, havendo inclusive crítica do português oficializado nas instituições dominantes, como fica claro nas letras de Adoniran Barbosa e Dorival Caymmi, dentre outros<sup>27</sup>. É

---

25 KEHL, Maria Rita. **Radicais, raciais, Racionais**: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. São Paulo: São Paulo Em Perspectiva, 1999.

26 SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.36.

27 SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.15.

nesse ponto que o rap do grupo Racionais MC's procura se aproximar do samba, quando considera a crítica social direta forma musical incompleta como expressão política. No primeiro cd, expunham letras de crítica social intelectualizada, procurando formas ortográficas relativamente aceitas:

Mas onde estão  
Meus semelhantes na TV  
Nossos irmãos  
Artistas negros de atitude e expressão  
Você se põe a perguntar por que  
Eu não sou racista  
Mas meu ponto de vista é que  
Esse é o Brasil que eles querem que exista  
Evoluído e bonito, mas sem negro no destaque  
Eles te mostram um país que não existe  
Esconde nossa raiz  
Milhões de negros assistem  
Engraçado que de nós eles precisam  
Nosso dinheiro eles nunca discriminam  
Minha pergunta aqui fica  
Dos artistas tão famosos  
Qual você se identifica?

(*Voz Ativa*, Racionais Mc's)

O formato de denúncia social através de letras estruturalmente corretas e pouca utilização de gírias *malandras* parece ser, aos poucos, substituído por falas cada vez mais cotidianas (como no samba) e onde a violência patrimonial não é mais encarada como o último recurso de um mundo hostil que não oferece mais saída (causalismo economicista), substituindo o *coitadinho* pelo *guerreiro*. Não acredito que a explicação esteja no repetido discurso da ausência de garantias (*risco*) proveniente de um tempo que coloca no indivíduo e



não mais na coletividade suas chances de sucesso. Nesse caso, teríamos que concordar que em algum momento da história brasileira houve um apoio social muito maior do que o oferecido contemporaneamente. O risco sempre esteve presente na construção individual da população pobre. Por outro lado, o risco parece ser cada vez mais sedutor em todas as classes sociais, já que paralelamente a vida torna-se um arcabouço de tédio e melancolia mal resolvida.

A pessoalidade hierárquica, como contraponto ao individualismo formal, fornecia tanto orgulho (perante os *seus*) como vergonha (perante os *outros*) aos habitantes dos morros e periferias de onde, em tese, originou-se a mistura que chamamos de samba. Porém, se a filosofia cotidiana amenizava o sofrimento da população pobre através de uma reterritorialização oferecida pela presença sonora de sua cultura musical em todos os cantos do país, não parece mais ser o caso. O orgulho de pertencer ao morro ou ser *cumpadre* de *person*-lidades como Tia Ciata não possui tanta valorização como outrora, a não ser que tal pessoa possua características *superiores*, como o reconhecimento midiático. O prestígio do sambista, como os inúmeros documentários disponíveis deixam claro, estava longe de sua valorização mercantil:

O mundo me condena, e ninguém tem pena  
Falando sempre mal do meu nome  
Deixando de saber se eu vou morrer de sede  
Ou se vou morrer de fome  
Mas a filosofia hoje me auxilia  
A viver indiferente assim  
Nesta prontidão sem fim  
Vou fingindo que sou rico  
Pra ninguém zombar de mim  
Não me incomode que você me diga  
Que a sociedade é minha inimiga  
Pois cantando neste mundo

Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo  
Quanto a você da aristocracia  
Que tem dinheiro, mas não compra alegria  
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente  
Que cultiva hipocrisia

*(Filosofia, Noel Rosa)*

No Brasil a decomposição de laços que transcendem questões econômicas parece ser tão importante quanto o afrouxamento de estruturas sociais historicamente precárias. Se as letras de samba exaltavam o orgulho do pertencimento aos territórios marginais, hoje em dia parece que as profecias-que-se-auto-cumprem de fato exerceram seu papel de jogar territórios inteiros em conflitos que não conseguem assumir uma expressão política, exceto através da politização da violência. Nesse ponto, as considerações pacifistas que criticam o elogio ao modelo Robin Hood de algumas expressões periféricas me parecem insuficientemente radicais. É claro que a violência é problemática para todos os grupos sociais e uma solução razoavelmente eficaz deve sobrepor qualquer alternativa autoritária. Porém, é bastante hipócrita a sugestão de que *eles* devem esperar que *nós* resolvamos sua situação, sobretudo porque os nossos métodos de resolução de conflitos incluem com frequência sequestros institucionais e missas fúnebres (2 de novembro era finados, eu parei em frente ao São Luís do outro lado \ E durante uma meia hora olhei um por um \ e o que todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura \ Colocando flores sobre a sepultura...<sup>28</sup>):

O círculo vicioso da violência é alimentado por todos os atores envolvidos: o “cidadão” que estigma-

---

28 *Fórmula Mágica da Paz, Racionais.*



tiza e ignora a invisibilidade do jovem pobre e geralmente negro; esse jovem, que irá agir reativamente potencializando os estigmas que inicialmente sofria; o sistema penal que apenas reforça e ajuda a reproduzir esses estereótipos, geralmente os piorando em escala gigantesca (especialmente a partir do sistema carcerário); a mídia, reproduzindo uma cultura de espetáculo em que a alteridade é consumida na representação a partir do fortalecimento do medo coletivo – e assim por diante. Poderíamos, voltando ao início do texto, considerar que essa é a “maldição” que sofre o Brasil como herança da escravidão e das sucessivas injustiças históricas, recebendo de troco do *vencido* o ódio de quem mata por um telefone celular ou por um par de tênis *Nike*, de quem recebeu como “mundo” uma espécie de campo de concentração vem que não há direito aos direitos, enquanto contempla grande parte da elite saquear os recursos públicos para saciar seu narcisismo. Uma analogia terrível à medida que não apenas a tortura, invasão de domicílio e desrespeito às leis vigentes é sistematicamente usada por ordens com força de lei, mas até o extermínio em massa é solenemente ignorado a partir de “autos de resistência”.<sup>29</sup>

O prometeísmo moderno está sendo recomposto pela figura mais complexa de Dioniso, em uma selvageria latente que engloba todas as classes sociais, mas cuja serenidade é muito mais complicada para a juventude pobre. Em primeiro lugar, porque compreender que o excesso e a violência podem ser equilibrados e serenos está em desacordo com a histeria da vida eterna que fantasiamos ser um valor importante

---

29 PINTO NETO, Moysés da F. **VIOLÊNCIA E MALDIÇÃO**: um ensaio sobre ressentimento, justiça e vingança no contexto brasileiro. Disponível em: <http://moysespintoneto.files.wordpress.com/2011/01/violc3aancia-e-mal dic3a7c3a3o1.pdf>

(não fume, mas beba cerveja – não corra, mas compre um carro potente). Além dessa obviedade que nossas criminologias atuariais ainda não conseguiram compreender, para a juventude pobre, esse é um tema dramático, ao invés de trágico, o que seria bem mais adequado. Seus estereótipos *fantasmáticos* não autorizam sua canalização em eventos festivos, como a atual criminalização do funk deixa transparecer, assim como já havia acontecido com o samba. Impedido de ser vivido tribalmente e com isso homeopatizar-se, tornando-se inofensivo, trancamos o *leão no quintal* e sentamos na mesa de jantar. A pretensão de eliminar tudo o que aparenta descontrole desconhece parcela da existência humana que só pode ser controlada se admitida, como a violência, a alteridade, a errância. Nas palavras de Michel Maffesoli, *reconhecer o que cabe ao diabo, saber dar-lhe bom uso, para que não sufoque o corpo social*<sup>30</sup>.

O malandro se ergue antagonicamente ao indivíduo, já que a manutenção da pessoalidade que lhe é inerente possibilita um mínimo de laço social, mesmo que seja pela polarização entre a malandragem que não *alcaçqueta* e quem *entrega o ouro na hora do pau*, mostrando como as instituições de controle trabalham no sentido inverso da solidariedade, o que paradoxalmente também a estimula. Como uma obra de arte produzida por um *desarrazoado* com as sobras do lixo de uma instituição manicomial, as precariedades de um laço social guetificado são expostas de forma artística e, assim, resistem ao terror asilar de uma sociedade de contenção através da *fala* que, produzindo *escuta*, transforma dor em sofrimento, abrindo a possibilidade para uma construção identitária que não seja meramente reativa<sup>31</sup>.

30 MAFFESOLI, Michel. **A Parte do Diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.16.

31 BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 282.



Se os apelos do samba voltavam-se para um amparo orgulhoso da própria comunidade (*Vivo tranquilo em Mangueira porque \Sei que alguém há de chorar quando eu morrer*<sup>32</sup>) ou para a assimilação através de seu pertencimento a uma cultura brasileira, o rap nacional trabalha a partir de um sentimento de desamparo continuado, sofrimento repetitivo que se torna, aos poucos, apenas dor (*Porque o samba é a tristeza que balança \E a tristeza tem sempre uma esperança \A tristeza tem sempre uma esperança \De um dia não ser mais triste não*<sup>33</sup>). Dor injustificada, terreno de desalento, carência de esperança. A ausência de possibilidades políticas e mesmo micro-políticas de exposição (fala) do desamparo produz uma desesperança (desalento) que é manifestada através de um discurso que não solicita o assistencialismo do outro (dominante), mas a reação periférica através da violência, superada em algumas letras de rap através da exposição artística do próprio resto que lhe é dispensado. Se o discurso acaba se aproximando da glamourização do criminoso é porque estes fazem *arte* dos meios que lhe são oferecidos para tornarem-se iguais, em uma sociedade de consumo que oferece no país hierarquia fática e igualitarismo discursivo, modalidade híbrida desproporcionalmente distribuída.

A manutenção da hierarquia, complementada com um discurso de igualdade liberal, produz um caldo de humilhação e vergonha que é despejado nas classes inferiores, no qual a inversão violenta da subordinação torna-se consequência inédita. A humilhação passa a fazer parte dos noticiários sobre roubos e sequestros, dando a impressão de que a impossibilidade de fala e escuta encontra-se em um estágio tão anômico na sociedade brasileira que a transgressão torna-se

---

32 Cartola, *No Tom da Mangueira*

33 Vinicius de Moraes, *Samba da Benção*

uma mera inversão fática da violência classista cotidiana. A total visibilidade obtida com o porte de uma arma torna o pedinte um mandante e, inclusive, reproduz de forma invertida os preconceitos de gênero<sup>34</sup>: a mulher continua não sendo proprietária de sua própria sexualidade, o que implica na sua posse passar do *senhor* para o *escravo*, caso os mecanismos de poder sejam invertidos na apropriação momentânea da *casa* em um evento criminal<sup>35</sup>.

Esta nova configuração, onde a humilhação faz parte do crime, não pode ser interpretada como um fenômeno cósmico de aparição diabólica, pois coincide com o descaso da própria existência orgânica do corpo da população excedente. O hiato entre um *ethos* existencial composto por diversas possibilidades de expressão cultural e política e, do outro lado, uma *vida sem qualidade* cujo objetivo específico é manter arduamente uma sobrevivência desqualificada, constrói uma situação em que a violência (dor) no corpo e a humilhação tornam-se mecanismo de fala. A precariedade e as causas desse diálogo mal trabalhado, em que as falas partem de códigos inconciliáveis (e a escuta simplesmente não existe), são geradoras de uma inconformidade manifesta em atos absolutamente violentos. Carandiru, Candelária, Vigário geral e as demais chacinas que se tornaram comuns são respondidas com expressões criminais não centralizadas, dispersas e desorganizadas, mas que falam muito sobre o período contemporâneo.

Se o malandro de tempos passados possuía certa docilidade, expressar-se musicalmente sem glorificar a reação sadomasoquista da inversão de papéis e, concomitantemente,

34 BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 282.

35 DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: 1997.



compreender a beleza das transgressões criminais de grande porte é uma tarefa problemática. Como construir uma expressão musical em que a crítica social ultrapasse o tédio das explicações economicistas e, ao mesmo tempo, exalte a transgressão de normas criminais que não prescindam de ética e estejam acima da humilhação e violência corporal, cotidianamente aplicadas às classes perigosas e, por isso mesmo, *vingadas*? Em tese não seria uma tarefa impossível, visto que a construção de normas não é algo necessariamente ético e, portanto, sua transgressão reativa pode inclusive possuir maior respeito ao outro que a própria normalização criminalizante.

Acredito ter sido esse o objetivo de Mano Brown desde o princípio, embora a percepção de que a postura sisuda produzia uma etiqueta vitimária que *enquadrava* o grupo, desqualificando seu discurso, seja bem mais recente. A transformação do malandro em marginal é estratégia discursiva que legitima o extermínio das classes perigosas, agora excedentes, já que o marginal está imbuído de uma *aura* descontrolada e diabólica, ao contrário do malandro sedutor e carismático, o que favorece a aniquilação daquele. Trazer de volta a malandragem para as transgressões *marginais* significa produzir um contra-discurso para as políticas criminais genocidas, ao mesmo tempo que fortalece uma identidade alternativa tanto ao modelo existencial do *vencedor* (*Olha lá, quem acha que perder \ É ser menor na vida \ Olha lá, quem sempre quer vitória \ E perde a glória de chorar \ Eu que já não quero mais ser um vencedor \ Levo a vida devagar pra não faltar amor*<sup>36</sup>) como do *ethos guerreiro* pleno de ressentimento (*A revolta deixa o homem de paz imprevisível \ Com sangue no olho, impiedoso e muito mais \ Com sede de vingança e prevenido*<sup>37</sup>):

---

36 *O vencedor*, Los Hermanos.

37 *Periferia é Periferia*, Racionais.

Hoje eu sou ladrão, artigo 157  
As cachorras me amam  
Os playboy se derretem  
Me perdoe  
Me perdoe mãe  
Se eu não tenho mais o olhar  
Que um dia foi te agradecer  
Com cartaz escrito assim:

12 de maio em marrom  
Um coração azul e branco  
Em papel crepom

Seu mundo era bom  
Pena que hoje em dia  
Só encontro  
No seu álbum de fotografia

Juro que vou te provar  
Que não foi em vão  
Mas cumprir ordem de bacana  
Não dá mais não

*(Artigo 157, Racionais Mc's)*

#### 4. Hey Boy: Auto-retrato de um criminólogo amador

Irônico perceber, ao final do artigo, que é por estarem certos os criminólogos críticos, os ativistas negros, as feministas ortodoxas e os diversos movimentos sociais acerca da magnitude histórica e contemporânea do preconceito na sociedade brasileira que cabe, então, procurar formas outras de



enfrentá-lo. Discutindo com um amigo<sup>38</sup> algumas idéias deste texto em um tradicional boteco de Porto Alegre, fui agredido com a exposição de minha própria violência encarnada, literalmente na *carne* que é o nosso cérebro: uma senhora idosa veio oferecer santinhos para vender. Em cima da mesa estava o troco das bebidas, quantia que por dez centavos não totalizava o preço do produto que a senhora vendia. Falamos, então, que nesse caso ela poderia ficar com o dinheiro e o santinho. Recebi, nesse momento, uma das maiores humilhações a que já fui submetido, obrigado a sentir o cheiro podre do preconceito na boca, sem conseguir mastigar nem engolir: *Não estou pedindo nada. Estou vendendo. Isto é um trabalho.* Nós ali, discutindo altas (sic) teses criminológicas e não conseguimos compreender uma mera situação de troca, em que obviamente negar o que a senhora vendia oferecendo dinheiro era, além de uma manifestação recorrente da hipocrisia que é o sentimento de *generosidade*, uma violência claríssima ao ser humano *diferente* que, literalmente, nos afrontou.

Se o malandro foi perdendo a postura altiva, visível no próprio andar gingado e sedutor, a auto-piedade é a pior forma de se defender da violência com sua diferença. O ressentimento causado por nossa narcísica *generosidade*, em conjunto com a inutilidade fática desta, provoca vergonha ao *Outro* que, continuamente *desamparado*, é tomado por *desalento*. É claro que nem todo desamparo é *vitimário* e que nem todo desalento lança o sujeito na violência reativa<sup>39</sup>, mas é bastante plausível que estejamos produzindo um terreno fértil para ressentimentos impiedosos e sadomasoquistas<sup>40</sup> de alta com-

---

38 Marcelo Luchese Cordeiro, eminência parda em todos os parágrafos deste texto.

39 Agradeço a Paula Gil Larruschaim as indicações de leitura e demais sugestões para este tópico.

40 BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 75.

plexidade, em que todas as esferas sociais estão envolvidas. O bom malandro, renascendo em músicas rap, parece ser a representação de um sujeito que, dentro da criminalidade, supera a mera inversão estrutural da violência e nega a etiqueta de *maldade* do criminalizado: *157, um bom ladrão*. Entre virar folclore da indústria cultural e permanecer na *marginem*, existe um oceano de possibilidades. O ser humano não é redutível a nada, portando a falsa dualidade entre *inimigo social* e Robin Hood já deveria estar superada. Ao que tudo indica, sempre esteve superada, embora a criminologia não tenha percebido.

A vinculação entre crime e maldade é a principal desconstrução de letras de rap que apresentam o criminoso como alguém não apenas *bom*, malandro e sedutoramente indócil, mas apreciável como ser humano. A desvinculação entre crime e maldade era para ser um dos principais contributos da criminologia crítica para o *pensamento*. Tal intuito seria bastante facilitado se criminalizados participassem de teses acadêmicas, debatessem em congressos jurídicos e, ao invés ou conjuntamente aos congressistas estrangeiros, nós conseguíssemos compreender, sem tradutores, os dialetos inscritos na própria cidade em que vivemos.

## Referências

- ALIMENA, Carla Marrone. *A tentativa do (Im)Possível: Feminismos e Criminologias*. Lumen Juris: Rio de Janeiro, 2010.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30ª ed., São Paulo: Ática, 1997
- BIRMAN, Joel. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CARVALHO, Salo. *Antimanual de Criminologia*. Rio de Janeiro: Lumen-Juris, 2008.
- CUNHA, Fabiana Lopes. *Da Marginalidade ao Estrelato: O Samba e a Construção da Nacionalidade (1917-1945)*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade de São Paulo (USP).



- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: 1997.
- FERRELL, Jeff. *Morte ao Método: uma provocação*. Tradução de Salo de Carvalho. Artigo ainda não publicado, cedido gentilmente pelo tradutor.
- KEHL, Maria Rita. *Radicais, raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *A Parte do Diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Conhecimento Comum: Introdução à Sociologia Compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- PANDOLFO, Alexandre Costi. *Acerca do pensamento criminológico e suas mazelas: Sobre “A pena como vingança razoável”, de Eugenio Raúl Zaffaroni*. Artigo ainda não publicado, cedido gentilmente pelo autor.
- PINTO NETO, Moysés da F. *Violência E Maldição: um ensaio sobre ressentimento, justiça e vingança no contexto brasileiro*.
- \_\_\_\_\_. O caso Pierre Rivière revisitado por uma Criminologia da Alteridade. *Revista de Estudos criminais*, v. 8, n. 30 de jul./set. de 2008.
- RAUTER, Cristina. *Criminologia e Subjetividade no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- SZASZ, Thomas. *Ideologia e Doença Mental: ensaio sobre a desumanização psiquiátrica do homem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

# *Criminologia Cultural, Drogas e Rock and Roll\**

*Marcelo Mayora*

**RESUMO:** A partir das ferramentas teóricas da criminologia cultural, o artigo busca compreender algumas transformações ocorridas dos anos 60 até a contemporaneidade nas representações sociais a respeito dos usos de drogas e dos desvios a eles relacionados. Considerando que o rock é um dos principais catalisadores das visões sobre práticas tóxicas no imaginário social, a compreensão do tema é buscada a partir da análise das narrativas literárias, musicais, expressivas e imagéticas contadas e cantadas pelos protagonistas deste estilo musical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Criminologia Cultural – Drogas – Rock and Roll.

**ABSTRACT:** From the theoretical instruments of cultural criminology, the article try to understand some transformations occurred from the 60's to the contemporaneity on the socials representations about the usage of drugs and the deviances related. Considering that the rock is one of the main catalysers of the views about the toxics practices in the social imaginary, the comprehension of the theme is searched from the analysis of the narratives tolds and sangs by the protagonists of this musical style.

**KEY-WORDS:** Cultural Criminology – Drugs – Rock and Roll.

**Sumário:** 1. Passando o som; 2. Uma mala cheia de ilusões; 3. Meus heróis morreram de overdose; 4. De onde vem a calma? Referências Bibliográficas.

## 1. Passando o som

Considerando que Howard BECKER foi responsável pelo que muitos pensadores denominaram “revolução de paradigma” em criminologia a partir de reflexão teórica precedida por estudo etnográfico sobre músicos de jazz e maco-

---

\* Artigo dedicado a Salo de Carvalho, por fomentar livros como este.



nheiros<sup>1</sup>, parece desnecessário justificar a pertinência de análises criminológicas que busquem compreender transformações nos crimes e desvios relacionados a práticas tóxicas por meio de uma intersecção entre criminologia e rock. Por outro lado, levando em conta – despreocupadamente<sup>2</sup> – a fragmentação das criminologias, bem como as inúmeras abordagens possíveis de dado fenômeno desviante, torna-se necessário pavimentar o caminho pelo qual esta reflexão pretende seguir, explicitando além do referencial teórico e da forma de abordagem, o próprio objeto.

Este artigo pretende analisar algumas transformações ocorridas dos anos 60 até a contemporaneidade nas representações sociais a respeito dos usos de drogas e dos desvios a eles relacionados. Isso porque, se as drogas são substâncias químicas que a partir das condições ideais de um laboratório geram certo tipo de efeito, descritível e classificável no sujeito que a consome, por outro, são produtos culturais. Portanto, o sujeito que consome dada substância não consome, apenas, certo arranjo químico, mas um produto cultural, que carrega toda carga de valores que lhe são próprios, cuja importância é fundamental no destino individual e social de cada prática tóxica. Ao longo da história dos usos foram surgindo inúmeras visões sobre a questão, que acabaram por forjar uma ideologia própria de cada droga, de maneira que é inimaginável um estudo criminológico a respeito das práticas tóxicas que desconsidere as representações sociais que surgiram em cada época a seu respeito.

---

1 BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luiza de Borges. RJ: Jorge Zahar, 2008.

2 Isso porque, “*el único problema con la fragmentación de la criminología son los criminólogos que se incomodan frente a ella*”. (ERICSON; CARRIERE. *La fragmentación de la criminología*. In: SOZZO, Maximo (org.). *Reconstruyendo las criminologías críticas*. Buenos Aires: ad hoc, 2006, pp. 168/169).

Daí porque, como forma de abordagem, o estudo procurará situar cada prática tóxica e cada discurso sobre tal prática no contexto em que emergiram, para procurar significados atribuídos aos diferentes usos de drogas, bem como os espaços simbólicos que ocuparam, individual e coletivamente, a partir “*da imagem, da cara, do conteúdo e dos sonhos*”<sup>3</sup> de certa época. Desta perspectiva, o diálogo com a arte surge como interessante ferramenta de compreensão. As manifestações artísticas, ainda que muitas vezes transgridam o clima de certo tempo, anunciando, na vanguarda, horizontes desconhecidos, em outras traduzem poeticamente aquilo o que em determinada temporalidade as pessoas estão vivenciando e sobre o que os intelectuais estão teorizando. No caso específico das drogas e do tabu construído ao longo do século XX, a arte toma importância ainda mais fundamental, pois incontáveis artistas falaram abertamente sobre o tema – por meio de variadas e criativas abordagens – de maneira completamente desvinculada das cerradas visões pretensamente científicas que dominam o campo.

Levando em conta que o rock, sobretudo a partir da contracultura dos anos 60, é um dos grandes catalisadores das visões sobre as práticas tóxicas, ou seja, um dos maiores responsáveis pela construção da ideologia de cada prática tóxica no imaginário social, plenamente possível buscar uma acertada compreensão do tema a partir de uma análise acerca deste estilo musical. Dada a necessidade de limitação do universo da pesquisa, o rock que neste estudo será deslocado do local onde realmente é potente, inebriante e transformador – as caixas de som – e servirá de material de análise, será o rock

3 MACHADO, Juremir. *A Miséria do Cotidiano: energias utópicas em um território moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.



nacional. Além disso, as obras que serão utilizadas passarão por um crivo fundamentalmente científico: o gosto do autor.

A criminologia cultural será o referencial teórico adotado. O estudo levará a sério as advertências dos autores que reaproximaram a criminologia dos estudos culturais, no sentido que tal proposta significa menos um sistema analítico fechado do que uma via aberta dentro dos estudos da cultura, do desvio e de suas relações<sup>4</sup>, de maneira que aqui não se pretende pensar “sobre a criminologia cultural”, mas “com a criminologia cultural” a respeito do objeto em análise.

Convivemos diariamente com um ambíguo embate cultural sobre o assunto das drogas, o que certamente tem enorme importância do ponto de vista criminológico. Diante de quase um século de proibição e de campanhas difamatórias de algumas práticas tóxicas – já que outras são louvadas em comerciais no horário nobre estrelados pelo treinador e pelos craques da seleção canarinho, por modelos objetificadas e por variado cardápio de artistas decadentes – criou-se um enorme tabu sobre o tema, uma espécie de bloqueio lingüístico, que acaba por dificultar o diálogo aberto sobre o assunto. Nos mais diversos âmbitos da vida social, somos expostos a discursos sobre os usos de drogas. Nos meios de comunicação, são constantes as “cruzadas contra as drogas”, que reproduzem pânico moral, imagens estigmatizantes e visões distorcidas, de maneira que o tabu se mantém em razão da inércia das pessoas em pensar mais detidamente sobre a questão, de uma espécie da preguiça intelectual, pois é mais fácil seguir reproduzindo preconceitos forjados por anos de animosidade infantil “anti-certas-drogas”. Daí a necessidade de uma cri-

---

4 FERREL, Jeff; SANDERS, Clinton. *Toward a Cultural Criminology*. In: *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University Press, 1995, p. 297.

minologia cultural capaz de trabalhar no âmbito das representações sociais, pois é na ação dos empreendedores morais que encontramos um dos maiores obstáculos ao necessário diálogo aberto a respeito do tema.

Em realidade, não obstante a democratização do acesso e da produção da informação ter contribuído decisivamente para uma equalização dos poderes de definição – ou seja, ter tornado mais difícil a censura dos ecos das múltiplas existências – a proibição dos usos de drogas, a sua definição como crime e a ação dos empreendedores morais segue silenciando as pessoas que as usam. Disso deriva a construção de arquétipos de pessoas que usam drogas, seja no sentido da demonização, seja no sentido da glamorização. Daí porque talvez ainda seja pertinente pensar em uma criminologia “contracultural”, capaz de contrapor *notas do underground* – barulhentas e distorcidas pelas guitarras – ao discurso dos empreendedores morais responsáveis pelas definições de crime e desvio, com o objetivo de desconstruir os arquétipos, substituindo-os pela interpretação do observador. Não se desconhecem as dificuldades de trabalhar com a ideia de “contracultura” na contemporaneidade. Por um lado, nos deparamos com a crise do último movimento considerado quase à unanimidade contracultural: o sonho acabou, *a contracultura chegou ao Ministério da Cultura*, a indústria cultural apropriou-se dos símbolos de transgressão... Por outro lado, a noção de contracultura também parece sugerir uma visão monolítica da própria cultura, como se fosse possível identificar no âmbito de uma sociedade dois pólos regidos por valores nitidamente contrários entre si. Conforme Salo de Carvalho, nas reflexões teóricas da criminologia cultural, *“para além da teoria do etiquetamento, o desviante é inserido não apenas em sua subcultura (grupo ou*



tribo), mas na cultura que abrange a (sub)cultura alternativa<sup>5</sup>, o que significa a “ruptura com hierarquizações e nivelamentos entre as distintas culturas, oficiais, alternativas ou transgressoras.”<sup>6</sup> No entanto, para além das explanações que poderiam sustentar que ainda é visível a existência de um senso comum conservador estabelecido ou que a contracultura pode ser considerada uma dimensão da vida social, ligada a permanente possibilidade de mudança, de inovação, de inconformismo e de oposição a visões de mundo dominantes em dado contexto<sup>7</sup>, o prefixo *contra* é aqui utilizado menos em sentido teórico do que em sentido político.

Criminologia contracultural porque anarquista, na medida em que não se propõe, como outras correntes criminológicas, a estar ao lado do poder, com o objetivo de encontrar meios de redução dos ruídos sociais, das desordens do cotidiano. É uma criminologia que penetra em tal desordem, que vive tal desordem, que pretende produzir desordem ao reverberar o saber dos desordeiros, justamente porque não concorda com o *establishment*. YOUNG, há mais de 30 anos, já afirmava que “os problemas de controle social são problemas para aqueles que querem controlar a organização social existente”.<sup>8</sup>

TAYLOR, WALTON e YOUNG, logo após apresentarem à comunidade acadêmica, em *The New Criminology* (1973), as propostas para uma criminologia radical, desenvolveram-nas em *Critical Criminology*, quando buscaram solidificar as bases

---

5 CARVALHO, Salo de. Criminologia cultural e pós-modernidade: aportes iniciais desde a margem. Antimanual de Criminologia. RJ: Lumen Juris, 2010, p. 39.

6 CARVALHO. Criminologia cultural..., p. 39.

7 VELHO, Gilberto. Mudança social, universidade e contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. “Por que não!” Rupturas e continuidades da contracultura. RJ: 7letras, 2007, p. 203.

8 YOUNG, Jock. Criminologia da classe trabalhadora. Criminologia Crítica. Tradução de Juarez Cirino dos Santos e Sérgio Tancredo. RJ: Graal, 1980, p. 110.

para uma criminologia materialista. Ainda que em sentido crítico – pois naquele momento o objetivo dos autores era fundar uma nova criminologia – criaram termo bastante preciso para classificar a perspectiva teórica que aqui será proposta: *criminologia antiutilitária*. Vejamos o que dizem os autores:

Mais notavelmente, existe um foco na criminologia anti-utilitária sobre formas de desvio expressivas ao invés de instrumentais. Nasce uma criminologia que raramente está interessada no crime – no sentido da violação das relações de propriedade (arrabamento, pequeno furto, etc) – mas que está (em particular) mais interessada nos crimes-sem-vítima de natureza expressiva – uso ilícito de droga, conduta boêmia em geral e desvio sexual.

Secundariamente, a metodologia da criminologia anti-utilitária se afasta de um enfoque científico e empírico do conhecimento, em direção ao enfoque intuitivo do significado (recorrendo, variavelmente, às sociologias ou fenomenologias de Husserl, George Mead ou Weber). (...) a observação participante e a pesquisa qualitativa ganham a preferência como técnicas alternativas de pesquisa. O foco primário está limitado à micro-sociologia da interação e distante dos amplos processos do sistema social.<sup>9</sup>

Os criminólogos radicais criticaram veementemente o que chamaram de criminologia antiutilitária, taxando-as de idealistas, românticas e descomprometidas com a transformação social. Passados longos anos, o que menos importa são as críticas, sobretudo porque atualmente não vislumbramos maiores problemas em admitir que os discursos criminológi-

9 TAYLOR, WALTON e YOUNG. *Criminologia Crítica na Inglaterra. Retrospecto e perspectiva*, p. 15.



cos coexistem, dado que a criminologia é “depósito de discursos múltiplos”<sup>10</sup>, e que é justamente tal abertura epistemológica, “a assunção desta carência, deste limite, desta falta”<sup>11</sup>, que a torna campo privilegiado para pensarmos as violências a partir do pensamento complexo que a contemporaneidade exige, escolhendo, caso a caso, qual a melhor lente, ou qual a melhor combinação de lentes, para uma análise mais pertinente de diferentes fenômenos.

O que importa é que a criminologia – enquanto campo no qual duelam diversos tipos de discursos – pode racionalizar e legitimar “cientificamente” as opções dos empreendedores morais, reverberando, deste modo, tais opções, e os auxiliando na criação de pânico morais. É o que fez, por exemplo, a criminologia chamada por Dario Melossi de “criminologia da revanche”. Após o questionamento (contracultural) realizado pelos teóricos do etiquetamento à hegemonia dos valores conservadores que fundamentavam a “sociedade das 9 às 5” dos “anos dourados”, observou-se a retomada de uma “criminologia do consenso”<sup>12</sup>. Para Melossi, a questão central desta proposta teórica era “combatir la “mala” moralidad de los años 1960 por medio de una nueva moralidad ‘buena’.”<sup>13</sup> :

“Es en este sentido que quisiera hablar de una criminologia de la “revancha” esto es, una criminologia que toma para si, ya no la tarea de la critica y la inovación, como habia sucedido en los años 1960, sino

---

10 CARVALHO. Criminologia cultural..., p. 29.

11 CARVALHO. Criminologia e Transdisciplinaridade. In GAUER, Ruth (org.) Sistema Penal e Violência. RJ: Lumen Juris, 2006, p. 37.

12 Conferir elegante representação crítica sobre os “anos dourados” na película de Sam Mendes chamada Foi Apenas um Sonho.

13 MELOSSI. Teoria social y cambios en las representaciones del delito. In: SOZZO, Maximo (org.). Reconstruyendo las criminologias criticas. Buenos Aires: ad hoc, 2006, p. 140.

la tarea opuesta: restablecer y apuntalar; contribuir a la solidificación, legitimación y complacencia de una comunidad de gente honesta, que necesita consejo y orientación luego de un período de cambios profundos y tumultuosos".<sup>14</sup>

Em contraposição ao enfoque da "revanche", interessante retomar a idéia de criminologia antiutilitária, sobretudo para resgatar o engajamento criminológico crítico, bem como para oferecer as pesquisas aos "*movimentos urbanos progressistas, aos jovens ativistas políticos e a outros grupos que poderiam ser incorporados ao projeto criminológico de enfrentamento da crise contemporânea global*".<sup>15</sup> É que uma das conseqüências de uma perspectiva antiutilitária é a defesa radical da não-intervenção estatal nas esferas íntimas da convivência.<sup>16</sup> Desde um enfoque antiutilitário, possível sustentar que mesmo medidas utilitariamente justificáveis, que eventualmente diminuam certas espécies de relações conflituosas, podem ser ilegítimas, tanto por representarem intervenções indevidas nas escolhas cotidianas pessoais, quanto porque podem estar a obstaculizar transformações sociais relevantes, principalmente do ponto de vista das revoluções da vida cotidiana. Além disso, desde essa perspectiva, é possível fundamentar os próprios rumos de pesquisas de criminólogos nada interessados em cumprir a função de *engenheiros morais* que contribuem para a manutenção das políticas criminais do tédio, cuja pretensão é diminuir os conflitos do espaço urbano por meio da "*supressão de todas as aventuras*", produzindo a "*abolição da única aven-*

14 MELOSSI, Teoria social y cambios en las representaciones del delito, p. 137.

15 FERREL, Morte ao método: uma provocação. *Mimeo*.

16 TAYLOR, WALTON e YOUNG. A criminologia crítica na Inglaterra..., p. 16.



tura possível”<sup>17</sup>. Trata-se de legitimar estudos criminológicos que pretendam seguir no rastro das perspectivas libertárias das multifacetadas e ambíguas configurações sociais contemporâneas, de modo a reverberá-las, contrapondo-as às perspectivas ascéticas que amordaçam o potencial contestador e antiautoritário de certos arranjos, e que são os alicerces das políticas criminais moralistas. Conforme FERREL, ao buscarmos retomar as abordagens idiossincráticas e impressionistas que caracterizam diversos trabalhos fundacionais da criminologia<sup>18</sup> temos “*nada a perder além do tédio*”.<sup>19</sup>

A criminologia cultural, como “*criminologia estética de análise de ícones e símbolos culturais*”<sup>20</sup>, é apta a reverberar os outrora silenciados “*ecos da alteridade*”<sup>21</sup>, pois pode servir de espaço de escuta das narrativas literárias, musicais, expressivas e imagéticas contadas e cantadas pelo rock a respeito do objeto deste estudo. O rock – o rock a respeito do qual vale refletir, que é aquele sincero, aquele que surge nas fendas do espetáculo, que brota no interstício, num lampejo de criatividade ainda não capturada pela indústria cultural – muito já falou sobre drogas. Nas obras e nas histórias de vida será possível perceber as transformações teorizadas por alguns autores a respeito dos espaços simbólicos ocupados pelas práticas tóxicas no imaginário social.

---

17 FERREL, Jeff. Tédio, Crime e Criminologia. In Revista Brasileira de Ciências Criminais, ano 18, n.º 82. SP: RT, 2010, p. 341.

18 FERREL. Tédio, Crime e Criminologia, p. 351

19 FERREL. Tédio, Crime e Criminologia, p. 350.

20 CARVALHO. Criminologia cultural..., p. 38.

21 PANDOLFO, Alexandre. PINTO NETO, Moysés da Fontoura. Criminologia a narratividade. Fazendo ecoar a alteridade. Revista Novatio Iuris, ano II, n.º 3, julho de 2009.

## 2. Uma mala cheia de ilusões

*“Hoje eu vou fugir de casa, vou levar a mala cheia de ilusão...” (Mutantes)*

Fugir de que casa? Que ilusões estavam na mala?

Fugir de casas regidas por uma moral rigorosa, de uma teia coercitiva que enquadrava em parâmetros inquestionáveis os mais variados aspectos da existência, de um monótono projeto oferecido pelos pais aos filhos, cujos papéis e o roteiro redundavam sempre numa espécie de sujeito ideal, sóbrio e obediente. Juremir MACHADO pode nos ajudar:

A moral rigorista fazia do homem o chefe da família, a autoridade paterna, a voz incontestável, o esteio da sociedade no microcosmo do lar. A mulher vivia em situação secundária, praticamente sem direito ao prazer, ao orgasmo, à liberdade sexual e à vida profissional. Não se estava numa sociedade da escolha, mas numa teia coercitiva. Família, Igreja, Pátria, Partido, Ideologia dominavam a cena social e serviam de pastores e de sentido para a existência, obrigando a conformar-se, a entrar numa forma, a tomar a forma de um mundo moralmente determinado, sexista e produtivista. No fundo, a mulher devia sacrificar-se pelo marido e pelos filhos. Já o homem devia sacrificar-se pela família, pela pátria e pelo trabalho. A felicidade pessoal não passava de uma consequência. Ser feliz devia significar a aceitação de um sentido presente na tábua de valores fixada desde antes do nascimento de alguém.<sup>22</sup>

22 MACHADO, Juremir. In: prefácio de LIPOVETSKI, Giles. A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. SP: Manole, 2005, p. x/xi.



Questionar as certezas do conservadorismo estabelecido, “desafinar o coro dos contentes”, mediante ruptura com os valores vigentes no que se refere à família, casamento, religião, trabalho, sexualidade, etc., foram os objetivos da geração que não aceitou submeter-se ao destino imaginado por seus pais, e, na vanguarda, inaugurou estilos de vida. A geração de Maio de 68, de *Woodstock*, dos Festivais, do Tropicalismo e dos Mutantes, buscava transformar o mundo ao transformar a si mesmo. Tratava-se de uma cruzada íntima, cuja arena central foi o cotidiano, pois o objetivo era libertar-se da rede de poderes que “se espalhava pelas salas de aula, os teatros, os meios de comunicação, as famílias e, enfim, todas as instâncias da sociedade civil”<sup>23</sup>. De maneira ambígua e, por vezes, desajeitada, experimentaram o novo, legando ao nosso tempo os avanços relativos à libertação sexual, homossexual, feminina e racial. ZUENIR VENTURA dá o tom:

Na verdade, a aventura dessa geração não é um folhetim de capa-e-espada, mas um romance sem ficção. O melhor do seu legado não está no gesto – muitas vezes desesperado; outras autoritário -, mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não morrer de tédio. Poucas – certamente nenhuma depois dela – lutaram tão radicalmente por seu projeto, ou por sua utopia. Ela experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos.<sup>24</sup>

---

23 MACHADO. A miséria do cotidiano, p. 68.

24 VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. SP: Editora Planeta do Brasil, 2008, p. 18.

O rock foi um dos principais combustíveis da revolução comportamental desencadeada nesse período. Tanto nas obras quanto na própria história de vida de alguns personagens, é possível visualizarmos as ilusões que estavam na mala daqueles que fugiam de casa nos efervescentes anos de luta contra o conservadorismo estabelecido, cuja potência utópica os guiava para espécie de lugar encantado, onde não se sabia o que se iria encontrar, mas certamente liberdade. *“Como essas jovens sabiam mais o que não queriam do que o que queriam, o seu projeto existencial acabou rejeitando e pretendendo, mais do que afirmando”*<sup>25</sup>.

Para começar a falar de rock nacional e de contracultura, não resta outro caminho, senão começar pela origem: Mutantes. Origem porque os Mutantes foram responsáveis por criar o rock brasileiro. Até então tínhamos apenas a Jovem Guarda, que simplesmente imitava o rock produzido no exterior. Não nos interessa retornar aos primórdios da banda. Basta-nos retornar a 1967.

Em 1967 os Mutantes, por intermédio do maestro Rogério Duprat, serve de banda de apoio de Gilberto Gil, no Festival da Record. Gil tem um objetivo bem claro: introduzir a guitarra elétrica na música popular brasileira. Na época, a discussão que se travava era entre os “puristas”, completamente contrariados com qualquer tipo de inovação musical, como a introdução da guitarra elétrica, por exemplo, e aqueles que posteriormente se tornaram tropicalistas, cuja preocupação central era encontrar novamente arte de vanguarda. O purista Carlos Imperial reclamava – nos bastidores do festival, em direta crítica a Gil e Caetano que naquele ano introduziram a guitarra elétrica em suas canções – que *“este festival da esquerda festiva*

---

25 VENTURA, 1968..., p. 35.



*vai atrasar a música brasileira dez anos*". Elis Regina, outra pu-  
rista, já tinha organizado inclusive passeata da "música jovem  
politicizada" contra a invasão da guitarra elétrica, considerada  
símbolo do imperialismo norte-americano. O jovem Caetano  
Veloso, observando a passeata da janela de seu quarto de ho-  
tel, disse a Nara Leão: "Nara, eu acho isso muito esquisito". Nara  
respondeu: "esquisito Caetano? Isso aí é um horror! Parece mani-  
festaçãõ do Partido Integralista! É fascismo mesmo! É que Caetano  
e Gil pareciam estar mais ligados nas transformações compor-  
tamentais dos anos 60, de maneira que já sabiam que aquele  
momento necessitava de poética mais violenta, conectada a  
manifestações de estilo, como roupas extravagantes e cabelos  
compridos. Nesse momento começaram os intensos debates  
acerca da natureza política da arte – "esquerda festiva contra  
esquerda politicizada" – que posteriormente redundou no mo-  
vimento tropicalista. Para retratar a enorme conexão com as  
demais questões político-culturais efervescentes naquele pe-  
ríodo, basta mencionar que em 1968, paralelamente aos mo-  
vimentos estudantis na França e em todo o mundo ocidental,  
Caetano Veloso já cantava, com os Mutantes como banda de  
apoio, a canção-manifesto *É proibido proibir*, na etapa paulis-  
ta do Festival da Música Brasileira. A ideia de Caetano, que  
já possuía postura bastante crítica em relação aos festivais,  
era produzir um *happening* com vistas a, ao chocar o público,  
questionar os parâmetros que enquadravam a música brasi-  
leira a partir de elementos apriorísticos intransponíveis. O  
número contava com canção experimental tocada pelos Mu-  
tantes, que era interrompida pela declamação do poema de  
Fernando Pessoa chamado *Mensagem*, acompanhada de uma  
*"dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris  
para a frente e para trás, porém não tanto a maneira brusca e quase  
mecânica de Elvis, antes ao modo relaxadamente sexual das baianas,*

*das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos*".<sup>26</sup> Se os Mutantes vestiam roupas de ficção científica, Caetano trajava, em estilo protopunk, *"uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes"*.<sup>27</sup> Após intensas vaias, Caetano e os Mutantes viraram de costas para a platéia e continuaram a tocar. Na sequência, Caetano fez um belo e conhecidíssimo discurso a respeito das artes, vanguardas, juventudes e políticas: *"essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos"*.<sup>28</sup>

Uma análise mais acurada da tropicália demandaria artigo próprio. É imprescindível, no entanto, dimensionar a importância do movimento na história das artes brasileiras. No período posterior ao golpe militar, mas anterior ao Ato Institucional número 5, os militares ainda não haviam endu-recido o regime, ou seja, não haviam começado a encarcerar, exilar, torturar e matar quem lutava por democracia e justiça social. Assim, no campo artístico, a predominância, ou mais, a hegemonia, era da esquerda, que tinha por objetivo declarado utilizar a arte como instrumento para a "conscientização das massas". No teatro, por exemplo, Augusto Boal desenvolveu o Teatro do Oprimido e encenou peças cuja função social era a resistência e a transformação política. Na música, as "canções de protesto" – na levada de Geraldo Vandré, expoente máximo de tal tendência – eram as únicas aceitas pela esquerda, que enxergava toda diferença artística como traição à cultura nacional. Tal concepção trazia consigo nacionalismo exacerbado, folclorizante e, ao cabo, provinciano. Da mesma forma,

26 VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. SP: Companhia das Letras, 1997, p. 300.

27 VELOSO. Verdade Tropical, p. 299.

28 VELOSO. Verdade Tropical, p. 301.



tal visão sobre a arte, apesar de pretender-se popular, acabava tornando-se francamente elitista, na medida em que fazia questão de manter a diferenciação e de reafirmar a hierarquia entre o “erudito” e o “pop” (expressão sequer conhecida à época, mas que aqui ilustra bem o afirmado). Daí porque o *establishment* da música brasileira considerava inaceitável que “artistas brasileiros” cantassem acompanhados por bandas de rock, ou seja, desejava apenas a revolução tal qual formatada nos *best-sellers* vermelhos, enquanto em matéria de estética deplorava transformações profundas.

A tropicália emerge nesse contexto, com o nítido objetivo de profanar a ortodoxia e o dogmatismo, da direita e da esquerda. A “esquerda festiva” compartilhava das preocupações com a justiça social, mas atentava também para todas as espécies de conservadorismos que serviam de camisa de força as transformações comportamentais. “*Eu me sentia muito mais longe do pequeno-burguês do que os meus críticos: eles nunca discutiam temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma*”<sup>29</sup>, refere Caetano ao inventariar o tropicalismo. A partir da obra de Glauber Rocha, que, sobretudo em *Terra em Transe*, “mata o populismo” da esquerda – não sem gerar protestos dos “artistas engajados” em frente das salas de exibição – Caetano Veloso sente-se seguro para levar a cabo seu projeto de libertação da arte e da música brasileira das exigências panfletárias do politicamente correto: “*o golpe no populismo da esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava.*”<sup>30</sup> Os esquerdistas dogmáticos consideravam os tropicalistas e os Mutantes

---

29 VELOSO. Verdade Tropical, p. 116.

30 VELOSO. Verdade Tropical, p. 105.

como “alienados”, que estavam se divertindo, interrompendo indevidamente o assunto sério, ou seja, a revolução. A patrulha ideológica chegou inclusive a pedir para os tropicalistas interromperem suas manifestações artísticas, pois o Brasil não poderia “desperdiçar energia contestadora” e deveria se unir em torno das músicas de protesto, notadamente das cantadas por Geraldo Vandré. Caetano conta curioso episódio ilustrativo sobre tal ponto:

No nascedouro desses problemas, Vandré tentava estancar a correnteza – que era, afinal, uma exigência da força da MPB – propondo a Guilherme, nosso empresário, que nos dissuadisse de entrar no páreo; alegava que o Brasil necessitava daquilo que ele, Vandré, estava fazendo (ou seja, canções “conscientizadoras das massas”) e que, como o mercado não comportava mais de um nome forte de cada vez, nós todos deveríamos, para o bem do país e do povo, jogar todas as cartas nele. Essa estranha proposta de renúncia foi feita de fato a Guilherme por Vandré – e muitas vezes eu me perguntei se não seria isso um esboço dos prestígios oficiais de que gozam, em nome da história, figurões insossos de países comunistas.<sup>31</sup>

Sabemos que os movimentos contraculturais dos anos 60 possuíam diferentes “inimigos” conforme a conjuntura de cada país, e é importante marcar tal diferença no intuito de não perder de vista as nuances regionais de movimento que se tornou mundial. É que alguns movimentos contraculturais floresceram em meio a regimes autoritários, como no caso brasileiro, e não há manifestação artística (e política, por consequência) imune ao autoritarismo. Enquanto o astro Mick

31 VELOSO. Verdade Tropical, p. 282.



Jagger foi preso em razão de posse de drogas e em conflito com funcionário do *mass media*, Caetano e Gil foram presos sem nenhum motivo que pudesse ser admitido publicamente pelos militares, e tal exemplo evidencia que a democracia, ou sua ausência, é fator que deve ser levado em consideração. No Brasil, a tropicália pode ser considerada o primeiro movimento contracultural, que questionava obviamente a ditadura, mas também todo e qualquer tipo de purismo ou de dogmatismo artístico, e daí porque era alvejado tanto pela direita quanto pela esquerda. Tratava-se de libertar a música e a arte brasileira de dirigismos políticos, afirmando que a arte é em si mesma potente manifestação política. No caso, libertar-se dos dogmatismos significava abrir espaço tanto para influências estrangeiras – Beatles e Hendrix, por exemplo – quanto para aqueles considerados populares demais pelos próprios artistas que se autoproclamavam populares – os tropicalistas aproximaram-se da Jovem Guarda, na época desprezada pelos “eruditos da MPB”, bem como de artistas conhecidos por comporem canções “das empregadas” (incrível que aqueles que acreditavam na revolução do proletariado não percebessem o quanto eles se aproximavam da direita ao proferirem expressões como esta). Tratava-se, em suma, de adotar a estratégia antropofágica de Oswald de Andrade, ou seja, canibalizar os elementos internacionais, degluti-los e transformá-los. Caetano explica novamente:

Eric Hobsbawn, em suas apreciações do nosso “breve século XX”, escreveu que, desde o entreguerras, “no campo da cultura popular [e dando curiosamente, o esporte como única exceção em que se destaca o futebol brasileiro como “arte”], o mundo era americano ou provinciano”. Isso era um dado que os tropicalistas não queríamos negar. Tampouco queríamos encarar

com rancor ou melancolia. Reconhecíamos a alegria necessária que há em alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana e individualista, universalizante e internacional. Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos. Ao mesmo tempo, sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade. O mero *aggiornamento* era pouco para nós. Sobretudo porque víamos (ou imaginávamos) que a oposição “americanos ou provincianos” estava – ou estaria, se agíssemos acertadamente – em vias de se modificar.<sup>32</sup>

A tropicália foi, portanto, a primeira manifestação realmente subversiva da música popular brasileira, e, nesse sentido, é de se reconhecer que a direita compreendeu melhor o potencial revolucionário do movimento. Não por outro motivo, aliás, Caetano e Gil foram prontamente presos e, posteriormente, exilados. Juremir MACHADO e Zuenir VENTURA nos esclarecem:

Durante 70 anos, os stalinistas falaram em alienação e politização. Agora, a história soterrou-os. A politização de que tratavam era nada mais do que obediência e o autoritarismo. Os jovens roqueiros “alienados” sabiam mais de política do que os militantes prolectos dos PC’s. Quem era alienado?<sup>33</sup>

A esquerda – mesmo a radical, que sonhava com a Revolução geral – olhava para aquele movimento com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão inoportuna de um ato obscuro. (...) Neste sentido, e infelizmente não só neste, a percepção da direita foi mais, digamos, dialética

32 VELOSO. Verdade Tropical, p. 292.

33 MACHADO. A miséria do cotidiano, p. 148.



– como puderam comprovar a própria Leila (Diniz), Caetano, Gil e outros da chamada esquerda “alienada”. Ao perseguir Leila pela sua conduta moral ou ao raspar os caracóis soa cabelos de Caetano na cadeia, logo depois do AI-5, a repressão ensinou à esquerda, que vaiara o compositor dois meses antes, que tinha uma visão mais ampla daquilo que podia não parecer, mas também era subversão.<sup>34</sup>

Os Mutantes, *meio desligados*, estiveram no olho do furacão do movimento tropicalista, podendo ser considerados parceiros e também herdeiros da tropicália. Disso derivou algo absolutamente singular, que é uma psicodelia tropicalista, ou o que alguns chamaram de estética *mutantropicalista*. Em 1968, após participarem do disco-manifesto do Tropicalismo, chamado *Tropicalia: ou Paris et circensis* (escolhido o melhor disco brasileiro de todos os tempos pela revista Rolling Stone), lançaram seu primeiro álbum, chamado *Os Mutantes*. Posteriormente, até 1973, a banda gravou um disco por ano, produzindo obra absolutamente complexa, criativa e desregrada: brilhante.<sup>35</sup>

Certo é que os Mutantes fizeram política, e política revolucionária, mesmo que inconscientemente.<sup>36</sup> Na obra da

---

34 VENTURA. 1968, p. 39.

35 Os discos são os seguintes: Os Mutantes (1968), Mutantes (1969), A divina comédia ou ando meio desligado (1970), Jardim Elétrico (1971), Mutantes e seus cometas no país do Baurets (1972) e O A e o Z (gravado em 1973, mas lançado apenas em 1992). Com o fim da banda, foram lançados outros discos, tanto coletâneas quanto obras singulares dos ex-mutantes. Destaque apenas para Lóki (1974), de Arnaldo Baptista, sobretudo porque considerado por muitos – inclusive pelo autor deste artigo – um dos melhores discos de todos os tempos. A maioria das informações sobre vida e obra dos Mutantes contidas neste artigo foram retiradas do livro de Carlos Calado, chamado A divina comédia dos Mutantes (SP: Editora 34, 1995).

36 CALIGARIS, recentemente escreveu crônica sobre a contracultura dos anos 60/70, dizendo o seguinte: *Um amigo me disse recentemente que eu dou uma*

banda, possível encontrar todos os debates político-comportamentais que eclodiram naquele período de intenso questionamento dos padrões existenciais vigentes. De maneira incrivelmente irreverente, Rita Lee e os irmãos Baptista tinham como grande objetivo, além da diversão, chocar os pregadores dos bons costumes. Tal objetivo deveria ser buscado tanto do ponto de vista existencial quanto musical. Daí porque os Mutantes se atiraram no experimentalismo, com a procura incessante de novas combinações sonoras, inclusive por meio da invenção de instrumentos musicais. Arnaldo, Sérgio e Rita, desde o início, nunca se preocuparam com qualquer tipo de purismo, sempre estiveram plenamente abertos ao hibridismo, alimentando-se das mais diversas influências e as ressignificando, e é daí que derivou o radicalismo e a genialidade da obra.

*Panis et circensis* – a primeira música do primeiro álbum – cuja letra é de Caetano Veloso e Gilberto Gil, pode ser lida como criativo manifesto contra as amarras da sociedade moralista. Os Mutantes rugem contra o tédio: cantam sua “*canção iluminada de sol*” para sacudir a poeira e o mofo do conservadorismo; soltam “*os tigres e os leões no quintal*” contra as “*pessoas da sala de jantar ocupadas em nascer e morrer*” conforme a cartilha de boas maneiras dos empreendedores morais. Na própria capa do disco *Dom Quixote* ou *Ando Meio Desligado*, na qual Rita Lee aparece vestida de noiva, perceptível a profanação ao casamento burguês; na “*Balada do Louco*” o questionamento das fronteiras entre loucura e sanidade; em “*Quem tem*

---

*importância excessiva à contracultura dos anos 60/70. Acho, de fato, que ela foi a única revolução do século 20 que deu certo e, ao dar certo, melhorou a vida concreta de muitos, se não de todos. E completa: o mundo é, hoje, um lugar mais habitável do que 50 anos atrás (CALIGARIS, Contardo. Milk, o preço da liberdade, Folha de São Paulo, 26 de fevereiro de 2009).*



*medo de brincar de amor*” uma ode ao sexo-livre; a profanação da religião em *“Ave Lucifer”*; em *“Vida de Cachorro”* – na qual um cachorro e uma cadela conversam e fazem juras de amor, *“me dê sua pata peluda vamos passear, sentir o cheiro da rua”... “vamos ter cinco lindos cachorrinhos”* – o lúdico, a psicodelia, o amor à natureza e o questionamento da seriedade burguesa. Em *Fuga n<sup>o</sup> 2*, a crítica à família: o hippie foge de casa levando uma mala cheia de ilusões, na qual carrega sua utopia de outro mundo, a utopia libertária que floresceu nos anos 60.

A fuga dos padrões de normalidade da sociedade conservadora não foi apenas metafórica. Os Mutantes e seus companheiros experimentaram na própria carne as utopias da geração *flower-power*. Em 1971, na busca por inspirações e transformações, a banda passou a residir em sítio na serra da Cantareira, onde promoveram incontáveis *happenings* psicodélicos. Na Cantareira, colocaram em prática as libertações comportamentais e as buscas por outras formas de compreensão e de relacionamento com os outros e com a natureza. O amor livre, por exemplo, foi instituído entre Arnaldo Bapstista e Rita Lee. O casal – que oficializara sua união pouco antes de subir a serra, para posteriormente rasgar a certidão de casamento no conhecido programa televisivo de Hebe Camargo – levou a sério o *make love not war* e o sexo livre, atirando-se em tentativa vanguardista recheada de dificuldades.

Se *“viajar de ácido era um requisito quase obrigatório para que se abrissem as portas da percepção do admirável mundo novo da juventude flower-power”*<sup>37</sup>, os Mutantes não ficaram para trás. Enquanto nos Estados Unidos e na Inglaterra o contato do rock com o LSD estava a produzir criativas viagens lisérgicas, no Brasil Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rita Lee, Liminha e

---

37 CARELLI, Wagner, apud MACHADO, A miséria do cotidiano, p. 73.

Dinho derretiam nos intermináveis ensaios da Cantareira em busca de sonoridades inapreensíveis por percepções cerradas. Apesar de anos antes os Mutantes já terem estampado uma planta de maconha estilizada na capa do maravilhoso *Jardim Elétrico* e chamado o disco seguinte de “*Mutantes e seus cometas no país do Baurets*”, em alusão à gíria cunhada por Tim Maia para significar a maconha, é na gravação de *o A e o Z* que a lisergia alcança seu ponto culminante. A gravação do disco foi toda realizada no sítio da Cantareira, na *Mutantolândia*, sob constante efeito do ácido lisérgico. O disco sequer foi lançado na época, dada a incompreensão da gravadora, e foi o primeiro gravado sem Rita Lee, que parecia não mais caber na complexidade musical almejada pelos Mutantes.

A psicodelia tupiniquim ainda produziu diversas outras obras geniais, como o idiossincrático disco *Paêbirú*, de Lula Cortês e Zé Ramalho, e o sensacional *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos. Na época, os músicos brasileiros não tiveram fôlego e auxílio de empresários para realizar grandes festivais psicodélicos como *Woodstock*, mas não faltaram tentativas. Em Pernambuco, por exemplo, no ano de 1972, ocorreu a I Feira Experimental de Música do Nordeste. Segundo relato, “*o ácido era distribuído ao público, cerca de duas mil pessoas, dissolvido num balde com K-suco*”. Na ocasião, além de Zé Ramalho e Lula Cortês, despontou a banda *Tamarineira Village*, posteriormente chamada *Ave César*, que lançou disco homônimo e ficou conhecida como *Rolling Stones do Nordeste*.<sup>38</sup> Os próprios Mutantes, cansados de tocar em programas televisivos ou em

38 “*Eles usavam batom, beijavam-se na boca em pleno palco, faziam uma música suja, com letras falando de piratas, moças mortas no cio. E eram muito esquisitos; “frangos”, segundo uns, e uma ameaça às moças donzelas da cidade, conforme outros*”. Texto de José Teles, publicado no site [http://tramavirtual.uol.com.br/ave\\_sangria](http://tramavirtual.uol.com.br/ave_sangria). Acesso em 28 de novembro de 2010.



espaços fechados, sofriam com a ausência de grandes festivais e grandes públicos. No mesmo ano de 1972, a banda colocou em prática “projeto piloto” de levar o rock e a psicodelia para lugares distantes e de realizar grandes shows gratuitos ao ar livre. Conseguiu um ônibus para carregar a banda, os amigos da banda e os equipamentos, e uma fazenda onde acampar. A cidade de Guararema foi brindada com o primeiro e único *happening*, já que o projeto acabou não prosperando: utópico demais, segundo os possíveis patrocinadores. O relato da experiência é interessante:

Desde a chegada, na manhã de uma quarta-feira, até o domingo escolhido para o show, 11 dias depois, o desbunde foi total entre os quase 40 participantes da colorida caravana. Diariamente, logo após o café da manhã (à base de leite, fornecido pela própria fazenda, e granola, feita pelo casal Gi e Xiri, responsável pela cozinha macrobiótica), uma caixinha repleta de LSD, vindo diretamente da Califórnia, corria entre todos. (...) Os banhos eram tomados ao natural mesmo, numa cachoeira próxima do acampamento. (...) Logo no primeiro dia do acampamento, Sérgio quebrou sua antiga resistência ao LSD. Mal desceu do buggy com Sabine, a namorada, já ouviu aquela voz tão familiar: “abre a boca e fecha os olhos”. Arnaldo enfiou uma espécie de pílula azulada na boca do irmão, que dessa vez experimentou sem discutir. Sérgio sentiu um gosto estranho, seguido minutos depois por uma esquisita sensação no pescoço. Era o prenúncio de sua primeira decolagem lisérgica. Entre outras coisas que viu, ouviu e alucinou, uma das mais impressionantes foi um caleidoscópio psicodélico, carregado de cores.

Também viu a si mesmo, sob forma de música, saindo de uma caixa acústica instalada no teto do ônibus.<sup>39</sup>

Estamos a falar de práticas tóxicas conectadas a movimentos estéticos e políticos que se insurgem contra o senso comum careta, contra a ética do trabalho, a ordem sexual, familiar, artística e os diversos enquadramentos que limitavam possibilidades outras de experiências, vivências e relações humanas. Nesse contexto, o uso de drogas era encarado como uma arma libertadora que pretendia combater as limitações existenciais que decorriam dos mais variados ascetismos e preconceitos da visão de mundo hegemônica. Apesar da convivência de vários tipos de usos de drogas, o LSD pode ser considerado a substância emblema desse período.<sup>40</sup> O alucinógeno, que ao abrir as *portas da percepção* permite o acesso aos recônditos daquilo que chamamos de realidade, ajustou-se perfeitamente às sensibilidades desejosas de experiências sensoriais alternativas, profundas e transformadoras. Daí porque ao fundo da canção *Superfície do Planeta*, do álbum solo de Rita Lee, *Hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*, produzido por Arnaldo Baptista, e gravado com a presença dos

39 CALADO. A divina comédia dos Mutantes, pp. 262/263.

40 Aqui, vale a advertência de MENDES e EUGÊNIO, no sentido de que a grande minoria dos jovens do período jogou-se plenamente na utopia libertária. No entanto, o arquétipo hippie e o LSD como droga libertária fixaram-se como emblemas da geração. “Como argumenta G. Velho, talvez nem 10% dos jovens brasileiros dos anos 60 e 70 tenham aderido de alguma maneira ao universo dos movimentos contraculturais, e, no entanto, a ‘juventude’ desta época fixou-se, no imaginário de então e no de hoje, como aquela que teve de optar pela guerrilha ou o desbunde hippie, entre o engajamento político ou as viagens lisérgicas, entre a música popular ‘comportada’ e o tropicalismo, etc.” (ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGÊNIO, Fernanda. Paisagens existenciais e alquimias pragmáticas: uma reflexão comparativa do recurso às ‘drogas’ no contexto da contracultura e nas cenas eletrônicas contemporâneas. In: ALMEIDA; NEVES. “Por que não?” Rupturas e continuidades da contracultura. RJ: 7letras, 2007, p. 157)



Mutantes, uma voz ao fundo perguntava ao ouvinte: “cê tá entendendo?”, para depois ordenar: “presta atenção na letra”.<sup>41</sup> Se há algum tempo os Mutantes já flutuavam meio desligados, em certo momento ingressaram, via LSD, no universo paralelo. “Não queremos mais encher a barriga do público de som. Nossa jogada agora é fazer as pessoas pensarem um pouco depois do show terminar”, esclarecia Arnaldo. CALADO nos conta e analisa:

Ao mesmo tempo em que festejava sua nova potência sonora, a banda também começava a exibir o repertório inédito, desenvolvido durante os três meses posteriores à saída de Rita Lee, em intermináveis ensaios diários, na serra da Cantareira. A convivência cotidiana com o LSD não influenciou apenas no som do grupo, mas também no modo de encarar a própria música. “Aquele conjunto bonitinho, que fazia gracinhas, não existe mais. Ninguém se diverte mais nos nossos shows. As pessoas vivem, vibram junto conosco”, explicava Arnaldo. “O rock é um modo de vida, um movimento que abre a cuca das pessoas, elevando o espírito e fazendo com que fiquem mais próximos de Deus”. Ouvir algo assim de alguém com um passado tão debochado como o de Arnaldo, surpreendeu alguns, mas não era um discurso vazio. Criadas coletivamente, na linha do rock progressivo, as novas músicas mostravam que a banda estava mudando de atitude. Ao mesmo tempo que desprezavam os vocais e as letras de Rita, os Mutantes também abandonaram o bom humor. Trocaram o deboche, marca inconfundível do grupo, por uma espécie de messianismo lisérgico, que tinha como slogan a canção *Uma pessoa só*: “Eu sou/Você também/Numa pessoa só/E todos juntos somos nós/Uma pessoa só/Você também

---

41 CALADO, A divina comédia dos Mutantes, p. 284.

*está tocando/Você também está cantando/Estamos numa boa pescando pessoas no mar/Aqui/Numa pessoa só".<sup>42</sup>*

Conforme XIBERRAS, nesse contexto ideológico, as práticas alucinógenas são, em si mesmas, microrrevoluções, pois *"basta que um sujeito social tome contacto com estas drogas para que se crie a sensação de uma ligação ao quadro social, uma espécie de fusão comunitária"<sup>43</sup>*. E é neste sentido que *"os alucinógenos se transformam em veículos de uma alucinação subversiva: ao tomar contacto com eles o indivíduo é colocado perante uma conexão social de natureza diferente, alternativa à proposta pela ordem estabelecida"<sup>44</sup>*. Arnaldo parece ter sentido tal conexão: *"Estamos cantando para o pessoal da estrada, para gente que saca nosso som. Quem for aos nossos shows, ou comprar nossos discos, já está sabendo qual é a nossa".<sup>45</sup>*

O importante é perceber que nesse contexto o uso de psicotrópicos estava inserido em um campo simbólico de negação da ordem posta e da busca por um mundo novo, através das possibilidades de sensibilidade e percepção da realidade proporcionada pelas drogas. ALMEIDA e EUGENIO podem auxiliar:

(...) o recurso às drogas revestia-se aí de uma aura transgressiva, fazia-se ato de resistência, era ingrediente de uma cruzada íntima para produzir "A Mudança" – mudança no singular, que uma vez alcançada conduziria o sujeito a um outro patamar de existência, marcado pelo rompimento com os valores familiares, com visões de mundo e com comportamentos que se acreditava desgastados. As "drogas" eram, pois, recrutadas como agentes transformadores do eu, muitas vezes aliadas à psicanálise, para fazer face à fa-

42 CALADO, A divina comédia dos Mutantes, p. 297.

43 XIBERRAS. A sociedade intoxicada. Lisboa: Piaget, 1989, p. 108.

44 XIBERRAS. A sociedade intoxicada, p. 108.

45 CALADO. A divina comédia dos Mutantes, pp. 298/299.



mília, ao Estado e à escola, que por sua vez operavam como agentes de verificação e marcação explícita do que vinha a ser considerado transgressão.<sup>46</sup>

A partir daí, pode-se notar que os consumidores da época encontravam um *“discurso suficientemente coerente para justificar o seu modo de vida sob o efeito de psicotrópicos”*<sup>47</sup>. As práticas tóxicas estavam inseridas em rituais específicos que, ao remeterem cada tipo de uso a um determinando agenciamento dentro da comunidade que os acolhia, controlavam e conferiam positividade à prática. Eram experiências profundas, inseridas em um projeto existencial abrangente, em utopias, em projetos políticos derivados de um imaginário social.<sup>48</sup>

É claro que tal amparo era bastante poroso e que muitos que procuraram avidamente universos paralelos acabaram por ir longe demais. Ao passo em que John Lennon decreta que *“o sonho acabou”*, o sonho dos Mutantes também termina. Enquanto Rita Lee busca reconstruir a carreira e Sérgio Dias tenta manter a banda mesmo sem a presença dos demais componentes, até perceber que tal objetivo era inalcançável, Arnaldo Baptista grava, em estado de depressão, álbum absolutamente brilhante – *Lóki* – no qual, ao questionar *“ce tá pensando que eu sou lóki, bixo?”*, ao lembrar que *“a gente andou, a gente queimou, muita coisa por aí; ficamos até mesmo todos juntos reunidos numa pessoa só”* e ao expressar o medo de *“virar bolor”*, acaba por caminhar sobre as ruínas da utopia abortada e por antecipar o surgimento das sombras do período posterior ao fim do sonho. O desfecho de sua epopéia – internação

---

46 ALMEIDA; EUGENIO. Paisagens existenciais e alquimias pragmáticas: uma reflexão comparativa do recurso às ‘drogas’ no contexto da contracultura e nas cenas eletrônicas contemporâneas, p. 163.

47 XIBERRAS. A sociedade intoxicada, p. 106.

48 MACHADO, A miséria do cotidiano, p. 26.

psiquiátrica, tentativa de suicídio, “morte e ressurreição” – é prelúdio do porvir de um horizonte mais duro e de práticas tóxicas ajustadas a um período de dias nublados.

### 3. Meus heróis morreram de overdose

*“E as ilusões estão todas perdidas” (Cazuza).*

Se hoje, observando à distância, podemos notar que o fracasso do projeto libertário contracultural da geração do desbunde foi apenas aparente, já que suas lutas micropolíticas por transformações comportamentais inegavelmente revolucionaram o mundo, transformando-o num lugar mais habitável porque mais acolhedor às diferenças, à época tal percepção escapava aos protagonistas do período de ressaca posterior ao fim do sonho. Para quem *“dormiu no sleeping bag”* e, portanto *“sonhou”*, lembrando a canção de Gilberto Gil, *“alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou mais complicado. E mais real”*<sup>49</sup>.

Que a pós-modernidade caracterize-se pelo fim das metanarrativas, ou que a hipermodernidade signifique a condição cultural derivada da desativação das metanarrativas, que não desapareceram, mas foram esvaziadas de sua megalomania redentora, é tema por demais presunçoso para este artigo. É certo, no entanto, que Cazuza, na música Ideologia, cantou que *“as ilusões estão todas perdidas”*. Talvez as mesmas ilusões que estavam na mala dos Mutantes, em Fuga n.º II. Talvez as ilusões que eram o substrato da utopia contracultural, que quem sabe tenha sido a última grande narrativa. Quicá, as mesmas ilusões perdidas por Caio Fernando Abreu, que de-

49 ABREU, Caio Fernando. Morangos Mofados. RJ: Agir, 2005, p. 78..



liciosamente sintetiza a crise do projeto existencial e político da contracultura:

(...) ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo here comes the sun here comes the sun little darling, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui, mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o que?<sup>50</sup>

O nó no peito e o gosto amargo na boca também perturbavam Cazuzu, e é possível que perturbassem parcela de sua geração. Na música Ideologia, o poeta procura desesperadamente um modelo, um caminho, um sentido à existência, enquanto sofre com “o fato de que o céu está vazio, tanto de Deus quanto de ideologias, de promessas de referências, de prescrições, e que os indivíduos têm que se determinar por eles mesmos, singular e coletivamente”.<sup>51</sup> Cazuzu, como Caio F., que ao questionar “agora faço o que?” pede um conselho ao leitor, não conseguia vislumbrar que do desvencilhar-se da coerção dos imperativos que serviam de guia à existência, como a ideologia, poderia surgir possibilidades outras de libertação, ou seja, que a

---

50 ABREU. Morangos Mofados, p. 27.

51 MELLMAN, Charles. O Homem sem gravidade. Gozar a qualquer preço. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. RJ: Companhia de Freud, 2003, p. 16.

*“apatia new look”* pudesse ter *“a virtude de desencorajar as loucuras mortíferas dos grandes pregadores do deserto”*.<sup>52</sup>

“Ideologia” pode representar o traumático ingresso de uma geração na pós-modernidade. As ilusões estão todas perdidas, o gosto amargo na boca é insuportável. Os sonhos foram *“todos vendidos tão barato que eu nem acredito”*, ou então, a indústria cultural apropriou-se da potência contestadora da utopia libertária. Se *“o meu prazer agora é risco de vida”*, é porque o sexo-livre, a nova ordem amorosa, foi precocemente abortada pelo surgimento da AIDS. *“Aquele garoto que ia mudar o mundo”* aburguesou-se, *“freqüenta agora as festas do Grand Monde”* e *“agora assiste a tudo de cima do muro”*, inerte, passivo. É interessante perceber que a letra transita entre o passado no qual o personagem fazia promessas condizentes com a utopia que lhe guiava e o presente desencantado e insípido. A identidade está fragmentada, não existem arquétipos seguros a serem seguidos, não é possível encontrar ideais existenciais, de modo que o personagem recorre ao analista para nunca mais precisar encontrar-se consigo mesmo (*“eu vou pagar a conta do analista pra nunca mais ter que saber quem eu sou”*).

Neste contexto, o colorido psicodélico dá lugar ao cinza; o hippie bucólico dá lugar ao *junkie* e ao *yuppie* urbano; o lisérgico dá lugar ao cocaínico; os sítios ao concreto das urbes opacas – tal qual a Brasília de Renato Russo, os banheiros sujos das reiteradas doses das baladas intermináveis de Cazusa e as discotecas do Dancing Days. O resultado da crise do projeto contracultural é plasmado em posturas que transitam entre o cinismo e o niilismo. Se por um lado surge a figura do *yuppie*, aqueles sujeitos adaptados a sociedade do consumo e da competição, que abandonaram *“o passado contestatório e decidiram*

52 LIPOVESTKI, A era do vazio, p. 21.



*administrar os bens da família*<sup>53</sup>, e para quem o uso da cocaína adapta-se perfeitamente aos “*personagens competitivos, eternamente sorridentes e capazes de trabalhar durante muitas horas*”<sup>54</sup> que representavam, por outro surge a figura do *junkie*, aquele que assume a face da morte atribuída à droga pela sociedade, que decide adotar a imagem de detrito, de lixo social, que lhe foi atribuída pela cultura ocidental, de maneira a levar sua aventura até as últimas consequências.

A partir daí surgem no rock notícias de práticas tóxicas mais duras.<sup>55</sup> Entretanto, se a cocaína torna-se a substância emblema deste período, é natural encontrarmos manifestações artísticas condizentes ao seu aspecto brilhante e às sensibilidades estimuladas pela substância que foi o combustível das *boogie nights*, e aqui basta lembrarmos “*Tim Maia Disco Club*”, ou das *Frenéticas* interpretando a canção de Lulu Santos chamada *Dancing Days* (“*abra suas asas, solte suas feras..*”), ou da homenagem prestada por Caetano Veloso a atriz Sonia Braga – freqüentadora assídua das noites brancas do período: “*enquanto os pelos dessa deusa tremem ao vento ateu, ela me conta sem certeza tudo o que viveu, que gostava de política em 1966, e hoje dança no Frenetic Dancin’ Days.*”

---

53 MACHADO. A miséria do cotidiano, p. 52.

54 RESTREPO. La fruta prohibida. La droga como espejo de la cultura. Madrid: Ediciones Libertarias, p. 195.

55 Neste período (anos 80) é que surgiram as bandas que fizeram parte do início do rock brasileiro (BRock). Início porque, anteriormente a “Música Popular Brasileira” era hegemônica nos meios de comunicação, e o rock apenas contava com alguns representantes excepcionais (Mutantes, Secos e Molhados, Rita Lee, Raul Seixas, por exemplo). Tais bandas, como Barão Vermelho, Legião Urbana, Gang 90, Blitz, Titãs, Ira, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Inocentes, Replicantes, etc., produziram vasta obra, abordando as diversas questões sociais, políticas, culturais e existenciais que se colocavam naquele período. Estas questões, no entanto, escapam ao objeto e ao objetivo deste artigo. Sobre o rock brasileiro dos anos 80, conferir DAPIEVE, Arthur. BRock – O Rock Brasileiro dos Anos 80. SP: Ed. 34, 1996.

De outra banda, é também natural encontrarmos sensibilidades ajustadas ao aspecto sombrio cocaínico, à depressão diante do raiar do sol e do sono que não chega: “*parece cocaína, mas é só tristeza*”. A AIDS, que abortou bruscamente os desenvolvimentos da nova ordem sexual e que levou embora os dois poetas mais representativos do período aqui abordado também era transmitida pelos “*canos silenciosos*” que proporcionavam “*nervosa calma*”, e não é à toa que Lobão cantava que “*a noite tá no sangue*” e que “*tá todo mundo se aplicando para a festa, pra chegar na festa bem aplicadinho*”, assim como não é por acaso que Lobão foi preso por posse de drogas, lançou disco chamado *Vida Bandida* e canção nominada *Bangu 1 Polícia 0*.

Na época, na Europa e nos Estados Unidos, a heroína foi a droga adotada e aí podemos lembrar da obra de Lou Reed. No Brasil, não se encontra em nenhum livro, tampouco em diálogos com pessoas que viveram em tal período, a referência ao consumo de heroína. Contudo, a caracterização de práticas duras pouco depende da substância que é consumida, mas da maneira em que o uso ocorre. Desta forma, as poli-intoxicações, o consumo exagerado de álcool, de cocaína e de psicofármacos, foram suficientes para gerar identidades *junkie* marginais: “*you don't use heroin then you use Algafan*”. Em *Dado Viciado*, Renato Russo lamenta o destino de um amigo que se tornara *junkie*, e aqui a representação das práticas tóxicas é definitivamente oposta àquela do período no qual a juventude estava a procurar encantamentos coloridos variados:

Você não tem heroína, então usa Algafan  
Viciou os seus primos, talvez sua irmã  
Mas aqui não tem Village, rua 42  
Me diz pra onde é que é que você vai depois  
Por que você deixou suas veias fecharem?



Não tem mais lugar pras agulhas entrarem  
Você não conversa, não quer mais falar  
Só tem as agulhas pra lhe ajudar  
Cadê o bronze no corpo, os olhos azuis?  
O seu corpo tem marca de sangue e pus  
Você nem sabe se é março ou fevereiro  
Trancado o dia inteiro dentro do banheiro  
Dado, Dado, Dado  
O que fizeram com você?  
Dado, Dado, Dado  
O que fizeram com você?  
Cadê os seus planos, cadê as meninas?  
Você agora enche a cara e cai pelas esquinas  
Eu quero você, mas não vou lhe ajudar  
Não me peça dinheiro, não vou lhe entregar  
Cadê a criança? Meu primo e irmão  
Se perdeu por aí, com seringas na mão  
Dado, Dado, Dado  
O que fizeram com você?  
Dado, Dado, Dado  
O que fizeram com você?

O rock noticia que com a crise da contracultura houve uma transformação nas práticas tóxicas. Na depressão posterior ao fim do sonho, surge outra face da droga, bem menos lúdica que aquela que representava o acesso às viagens experimentais aos universos paralelos. *“Meus heróis morreram de overdose”, “há tempos o encanto está ausente e há ferrugem nos sorrisos”.*

#### 4. De onde vem a calma?

*“Quem bater primeiro a dobra do mar, dá de lá bandeira qualquer, aponta pra fé e rema”.* (Marcelo Camelo)

Passadas essas duas fases, que são fundamentais para pensarmos sobre a história das drogas no imaginário dos

séculos XX e XXI, cumpre pensar um pouco sobre o nosso tempo. Não resta dúvida de que somos felizes herdeiros da geração que melhorou a vida de muita gente com a revolução comportamental que promoveu. Não é à toa que uma das metáforas que Lipovetski mais gosta para representar o nosso tempo é a do *“hipermercado dos estilos de vida”*<sup>56</sup>, ou seja, é inegável que as pessoas hoje em dia se sentem mais livres para viver a vida da forma que bem entendem. E somos felizes herdeiros, sobretudo, porque estamos recuperados da ressaca do fim do sonho. Recuperados no sentido de que não mais perdemos como Cazuzza uma *“ideologia para viver”*. Libertamo-nos, de certo ponto de vista, dos imperativos que serviam de guia à existência – igreja, família, pátria, religião, ideologia -, de modo que estamos aptos a *“viver sem sentido, ou seja, de não crer na existência de um único e categórico sentido, mas de apostar na construção de sentidos múltiplos, provisórios, individuais, grupais, ou, simplesmente, fictícios”*<sup>57</sup>. Libertamo-nos, talvez, em sentido ainda mais profundo do que a geração que teve de lutar contra as amarras do conservadorismo estabelecido. Isso porque não precisamos simplesmente inverter radicalmente o sinal dos costumes agindo no sentido oposto dos padrões, de maneira a, no fundo, reafirmar os maniqueísmos. Entre os pólos da vida errante do andarilho e da família patriarcal, bem como entre os pólos da monogamia castradora e do amor livre, existem inúmeras possibilidades de escolhas existenciais. Desse modo, mesmo a adesão maciça a alguns valores *“carentes”*, tal qual o casamento, por exemplo, por parte de jovens, é menos sinal de espécie de regressão comportamental do que do fato de que todas as opções existenciais podem ser

56 LIPOVESTSKI. A era do vazio, p. 175.

57 MACHADO. In prefácio de LIPOVETSKI, A era do vazio, p. xii.



compreendidas. O sujeito contemporâneo vive intensamente a ambigüidade entre os preços da liberdade e da segurança: *“pensava ela no casamento, eu no futebol”*, cantam os jovens do Vanguard. Os moços da banda Apanhador Só cantam algo semelhante: *“eu tomo um conhaque e tu fala em ter bebe”*.

Sob certo aspecto, portanto, é possível constatar que há uma tendência da aceitação de todos os estilos de vida, no sentido de que está superada a monotonia do sujeito ideal – pai de família, branco, casado, heterossexual, empregado... É claro que a ausência de referências e as infinitas possibilidades de escolha geram novas angústias. O sujeito do nosso tempo que *“só acredita no semáforo”* e que experimenta liberdade inédita, pois portador de infinitas possibilidades de escolha e desprovido de caminhos únicos a seguir, por vezes, *“não sabe nem pra onde ir se alguém não aponta a direção”*. E quem aponta a direção? Um líder messiânico, no sentido do fascismo voluntário que Mellman considera um risco da ausência de gravidade?<sup>58</sup> Ou uma celebridade, *“que vence a briga sem suar e ganha aplausos sem querer”*?

No entanto, a Miss Lexotan não consegue relaxar, ou melhor, a liberdade não é tão ilimitada assim, pois imperativos sociais continuam a alienar os sujeitos da *“sociedade do espetáculo”*. Ideais de performance e competição, bem como modelos identitários cristalizados em celebridades, funcionariam como novos padrões éticos e estéticos, instrumentos de controle social que reconfiguram dispositivo alienante, impondo aos sujeitos novos parâmetros de normalidade. A liberdade de gozo obtida com a revolução comportamental transformou-se em imperativo de gozo. Novas amarras recaem sobre o sujeito que pensou que tinha se libertado: maiores

---

58 MELLMAN, O homem sem gravidade, p. 38.

possibilidades de prazer sexual não podem ser aproveitadas em toda sua extensão pela obrigatoriedade da performance, pelo medo de falhar, e os corpos não precisam mais ser escondidos embaixo dos panos, mas a contrapartida é que devem ser moldados segundo padrões de beleza *fitness*. Maria Rita KEHL diz o seguinte:

Os corpos pós-modernos têm que dar provas contínuas de que estão vivos, saudáveis, gozantes. Ao trabalho moçada! A quietude não tem nenhum prestígio na era da publicidade, das ravens embaladas à ecstacy, dos filmes de ação. Estamos liberados para usufruir todas as sensações corporais, mas para isso o corpo deve trabalhar como um escravo, como um remador fenício, como um condenado a trabalhos forçados. Anorexias, bulimias, seqüelas causadas pelo uso de anabolizantes e de moderadores de apetite sinalizam a permanente briga contra as tendências do corpo a que se entregam, sobretudo, os jovens, numa sanha disciplinar de fazer inveja ao pobre Santo Antônio.<sup>59</sup>

Se na época da geração do desbunde o uso de drogas representava a tentativa de transcendência, de busca por outros mundos, na sociedade da performance e da competição o uso de drogas busca a imanência, inserir-se, estar mais aqui do que nunca. O uso de psicotrópicos é mais um dos instrumentos à disposição do sujeito contemporâneo na moldagem de seu personagem “remador fenício”. O ciborgue pós-moderno, crente em sua onipotência perante o mundo, lança mão da gestão farmacológica dos problemas existenciais, da produção farmacológica de si. É o que diz LE BRETON:

59 KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: conversas sobre a juventude. SP: Olho d'água, 2008, p. 14.



Muitas técnicas da vida cotidiana concorrem para o uso de si, visam a uma transformação deliberada do foro íntimo tendo em vista uma finalidade precisa: melhorar seu poderio sobre o mundo, aguçar suas capacidades de percepção sensorial, modificar seu estado de vigilância, superar o cansaço, proporcionar meios para um esforço prolongado, escapar do sono, ou, ao contrário, conseguir finalmente adormecer, etc. Nossas sociedades contemporâneas fornecem uma formidável extensão a essas técnicas de gestão do humor e da vigilância. Favorece a esse respeito o desenvolvimento de um imaginário da onipotência sobre si amplamente empregada pelos indivíduos. Abandonar-se a seu humor “natural” do dia seria privar-se de recursos preciosos ou se tornar menos competitivo no plano do trabalho ou da vida cotidiana. Se a anatomia não é mais um destino, a afetividade tampouco, quando um vasto leque de meios farmacológicos propõe seus serviços. A chave da relação com o mundo reside na vontade que decide sobre a molécula apropriada para retificar um corpo mal ajustado, modificando o humor. Melhor traçar um caminho bioquímico em si do que enfrentar sem defesa a provação do mundo.<sup>60</sup>

Atualmente, as substâncias químicas funcionam como pílulas mágicas, que auxiliam o sujeito a estar à altura de suas mais diversas obrigações. Os mal-estares psíquicos foram alçados à categoria de doença, e da interação entre psiquiatria e indústria farmacêutica resultaram as *magic bullets*, destinadas a tratar qualquer tipo de desconforto psíquico. Aliás, sequer é necessário existir qualquer problema aparente, pois se trata de potencializar as próprias capacidades cognitivas, de encontrar muletas para trabalhar até mais tarde, para escrever

---

60 LE BRETON, David. Adeus ao corpo. Tradução de Marina Appenzeller. SP: Papirus, 1999, pp. 56/57.

uma dissertação de mestrado, para conseguir relaxar, para dormir, para corresponder ao imperativo do “sexo de resultado”. Além disso, o incrível incremento da oferta de psicofármacos gerou uma nova forma das pessoas se relacionarem com a dor. Consomem-se substâncias para suportar as agruras da existência, a dor de uma perda, um luto. Para lidar com a miséria psíquica, de modo que sejamos poupados, de alguma forma, do sofrimento inerente ao viver. Para que não seja necessário sentir. Conforme MELMANN,

Os médicos, e em particular os psiquiatras, infelizmente se tornaram servidores do poder. (...) Mas entre nós, os médicos, antes de estarem a serviço do doente, estão hoje a serviço do imperativo social. O qual, retomemos nosso exemplo, diz que o paciente não tem nem o tempo, nem o direito, nem a possibilidade de fazer um luto: é preciso que ele esteja no seu posto de trabalho. E, se não está, é porque está doente, então lhe damos drogas. Drogas que o impedem de fazer seu luto, que o mumificam. (...) O que o poder quer doravante obter dos médicos é isso. (...) Não é necessário que a ordem seja explícita. É próprio doente que formula espontaneamente uma tal demanda, que lhe é inspirada por todo um sistema que faz pressão sobre ele. A mãe de família vem ver o psiquiatra e ela diz: ‘Mas é preciso que eu cuide dos meus filhos. É preciso que eu cuide do meu marido, senão ele vai me deixar! E tenho minha mãe que está doente...’ E respondemos sua demanda.<sup>61</sup>

No mesmo sentido, refere BIRMAN:

Nesse contexto, a psicofarmacologia fornece os instrumentos básicos para que essas individualidades

61 MELMANN, O homem sem gravidade, pp. 101/102.



possam se inscrever nos trâmites brilhosos da cultura do narcisismo. Os psicofármacos, pelo enorme efeito antidepressivo e tranqüilizante, visam a transformar esses miseráveis e sofredores em seres efetivos da sociedade do espetáculo. Com isso, silenciam-se as cavilações pesadas e as rumações ‘excessivamente interiorizadas’ dos deprimidos, e eles são transformados em seres ‘legais’ do universo espetacular.<sup>62</sup>

O “pedido de socorro” de Arnaldo Antunes parece refletir bem essa mumificação da existência contemporânea: *“Socorro não estou sentindo nada, nem medo, nem calor, nem fogo, nem vontade de chorar, nem de rir. (...) Socorro alguém me dê um coração, que este já não bate nem apanha, por favor, alguma emoção pequena, qualquer coisa, qualquer coisa que se sinta, têm tantos sentimentos deve ter algum que sirva.”*

No início do século XXI, milhares de jovens lotavam os shows da banda Los Hermanos. Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, Rodrigo Barba e Bruno Medina conseguiram produzir, como os Mutantes também conseguiram, obra rockeira que não desconsidera a influência do que de melhor há na MPB. Aliando excelência na música e nas letras, a banda conseguiu chegar às profundezas da subjetividade da juventude do início do século, notadamente daqueles jovens ávidos por experiências existenciais complexas. Os shows, de Manaus a Porto Alegre, do Recife a Cuiabá, de São Paulo ao Rio de Janeiro, tornavam-se invariavelmente momentos de transe coletivo. Todas as letras eram cantadas aos berros por um público que parecia entender perfeitamente o que estava sendo dito, da forma que estava sendo cantado, que parecia sofrer junto

---

62 BIRMAN, Joel. Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. RJ: Civilização Brasileira, 2000, p. 247.

com o compositor o sofrimento posto na letra, que se sentia, de algum modo, também compositor e integrante da banda.<sup>63</sup> Como o Los Hermanos conseguiu tocar tão profundamente os jovens do início do século?

Uma das principais temáticas das canções da banda é o mal-estar gerado pela sociedade da performance e da competição. A colonização da existência pelas categorias empresariais de sucesso e fracasso, a construção da idéia do loser (a banda foi chamada de “Losermanos” por Lobão, que não entendeu nada), das receitas dos vencedores, da “Arte da Guerra” como arte do gerenciamento da vida, dos estrategistas que escrevem *best-sellers* ensinando tramoias sobre “como ficar rico”, enfim, de toda essa cafonice. “O cara estranho que chegou parece não achar lugar no corpo em que Deus lhe encarnou”, o cara estranho “não sabe ser melhor, não entende de ser valente, não sabe ser mais viril”. O cara estranho, “talhando feito um arte-são a imagem de um rapaz de bem”, “fingindo o jeito tão sem defeito”, “se exibindo pra solidão”, acaba sempre “pedindo aprovação”. Os caras estranhos, diferentes dos “bravos, escravos são e salvos de sofrer”, o cara estranho, *sentimental*, inadaptado, desviante da cultura somática.<sup>64</sup> Nenhuma música critica com tanta lucidez a sociedade da performance e da competição quanto “O Vencedor”:

Olha lá, quem vem do lado oposto  
Vem sem gosto de viver  
Olha lá, que os bravos são

63 Aqui, como no resto do artigo, as palavras são insuficientes, de modo que vale a pena uma pausa na leitura para olhar algum dos dvd's da banda – ao vivo no Cine Iris ou ao vivo na Fundação Progresso -, ou mesmo os vídeos que estão no youtube.

64 FREIRE-COSTA, Jurandir. O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo. RJ: Garamond, 2005, p. 195.



Escravos são e salvos de sofrer  
Olha lá, quem acha que perder  
É ser menor na vida  
Olha lá, quem sempre quer vitória  
E perde a glória de chorar  
Eu que já não quero mais ser um vencedor  
Levo a vida devagar pra não faltar amor  
Olha você e diz que não  
Vive a esconder o coração  
Não faz isso, amigo  
Já se sabe que você  
Só procura abrigo  
Mas não deixa ninguém ver  
Por que será?  
Eu que já não sou assim  
Muito de ganhar  
Junto às mãos ao meu redor  
Faço o melhor que sou capaz  
Só pra viver em paz

*“Quem acha que perder é ser menor na vida, quem sempre quer vitória e perde a glória de chorar...” quem? Talvez crianças educadas para a “corrida maluca”, para a competição aética na qual Dick Vigarista só é ridículo porque não vence, e não porque é vigarista. Crianças cujo “déficit de atenção” – imaginação aguçada? – deve ser “tratado” com Ritalina. Ou talvez os pais que assim as educam, pais bem informados, orientados pelo cognitivismo de butequim, ou melhor, da *boulangerie*, que abandonaram o castigo e prontamente o substituíram por sua irmã gêmea univitelina, a recompensa, mantendo assim intacta a lógica instrumental. Interessante perceber que as discussões entre castigo e recompensa nas teorias da educação diferenciam-se pouco dos debates acerca do adestramento de cães: chicote ou biscrock? Escolas em parceria com grandes empresas, programas de empreendedorismo,*

metas, ambição, educação para a vitória, para a glória: “*we are the champions*”. Cursinhos pré-vestibular, “Decisão”, “Elite”, “Objetivo”, “Meta”: 100% de aprovação. “*E eu que já não quero mais ser um vencedor levo a vida devagar pra não faltar amor*”, afirmação deveras desviante em nosso tempo. Na época dos carros blindados e velozes, dos motoristas que atropelam ciclistas em nome da pressa, da mente aditivada de psicofármacos e do sexo *fake* e deserotizado aditivado pela química, levar a vida devagar para não faltar amor é heresia inaceitável, que notadamente conduz aos estigmas da excentricidade ou do romantismo. Não foi à toa que a obra do Los Hermanos bateu profundamente naqueles que encaravam e ainda encaram tal contexto: de onde vem a calma?<sup>65</sup>

## Bibliografia Utilizada

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. RJ: Agir, 2005.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. *Paisagens existenciais e alquimias pragmáticas: uma reflexão comparativa do recurso às ‘drogas’ no contexto da contracultura e nas cenas eletrônicas contemporâneas*. In: ALMEIDA; NEVES. “Por que não?” Rupturas e continuidades da contracultura. RJ: 7letras, 2007.
- BECKER, Howard. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luiza de Borges. RJ: Jorge Zahar, 2008.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade. A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

---

65 Neste último tópico foram citados trechos das seguintes músicas: Enquanto isso na lanchonete e Semáforo, da banda Vanguard; Nescafé, da Apanhador Só; Cara Estranho, De onde vem a Calma, Sentimental e O Vencedor, do Los Hermanos.



- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. SP: Editora 34, 1995.
- CALIGARIS, Contardo. *Milk, o preço da liberdade*, Folha de São Paulo, 26 de fevereiro de 2009.
- CARVALHO, Salo de. *Criminologia cultural e pós-modernidade: aportes iniciais desde a margem*. Antimanual de Criminologia. RJ: Lumen Juris, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Criminologia e Transdisciplinaridade*. In GAUER, Ruth (org.) *Sistema Penal e Violência*. RJ: Lumen Juris, 2006.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock – O Rock Brasileiro dos Anos 80*. SP: Ed. 34, 1996.
- ERICSON; CARRIERE. *La fragmentación de la criminología*. In: SOZZO, Maximo (org.). *Reconstruyendo las criminologías críticas*. Buenos Aires: ad hoc, 2006.
- FERREL, Jeff; SANDERS, Clinton. *Toward a Cultural Criminology*. In: *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University Press, 1995.
- FERREL, Jeff. *Tédio, Crime e Criminologia*. In *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, ano 18, n.º 82. SP: RT, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Morte ao método: uma provocação*. Mimeo.
- FREIRE-COSTA, Jurandir. *O vestígio e a aura. Corpo e consumo na moral do espetáculo*. RJ: Garamond, 2005.
- KEHL, Maria Rita. *A fratria órfã: conversas sobre a juventude*. SP: Olho d'água, 2008.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Tradução de Marina Appenzeller. SP: Papyrus, 1999.
- LIPOVETSKI, Giles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. SP: Manole, 2005.
- MACHADO, Juremir. *A Miséria do Cotidiano: energias utópicas em um território moderno e pós-moderno*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

- \_\_\_\_\_. In: prefácio de LIPOVETSKI, Giles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. SP: Manole, 2005.
- MELLMAN, Charles. *O Homem sem gravidade. Gozar a qualquer preço*. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. RJ: Companhia de Freud, 2003.
- MELOSSI, Dario. *Teoria social y cambios en las representaciones del delito*. In: SOZZO, Maximo (org.). *Reconstruyendo las criminologias criticas*. Buenos Aires: ad hoc, 2006.
- PANDOLFO, Alexandre. PINTO NETO, Moysés da Fontoura. *Criminologia a narrativa. Fazendo ecoar a alteridade*. Revista Novatio Iuris, ano II, n.º 3, julho de 2009.
- RESTREPO, Luis Carlos. *La fruta prohibida. La droga como espejo de la cultura*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- VELHO, Gilberto. *Mudança social, universidade e contracultura*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. "Por que não!" Rupturas e continuidades da contracultura. RJ: 7letras, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. SP: Companhia das Letras, 1997.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. SP: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- YOUNG, Jock. *Criminologia da classe trabalhadora*. In *Criminologia Crítica*. Tradução de Juarez Cirino dos Santos e Sérgio Tancredo. RJ: Graal, 1980.
- XIBERRAS. *A sociedade intoxicada*. Lisboa: Piaget, 1989.



# *Itinerários Errantes do Rock: Dos Beatles ao Radiohead*

*Moysés Pinto Neto*

**RESUMO:** Esse artigo faz uma breve retrospectiva histórica do rock enquanto fenômeno cultural – dos anos 50 até os dias atuais – e procura analisá-lo em termos políticos a partir dos referenciais de Walter Benjamin, Guy Debord e Giorgio Agamben.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rock – Cultura – Política – Profanação – Espetáculo – Transgressão.

**ABSTRACT:** This article makes a short historical retrospect of rock as a cultural phenomenon – from the 50's to nowadays – and aims to analyze it in political terms based on the philosophers Walter Benjamin, Guy Debord and Giorgio Agamben theories.

**KEY-WORDS:** Rock – Culture – Politics – Profanation – Spectacle – Transgression.

**Sumário:** 1. Intróito: Questões Epistemológicas acerca da Criminologia Cultural e Rock; 2. A Formação do Rock nos “Anos Dourados”; a) A Estrutura Político-Social do Welfare State e sua posição em relação ao desvio; b) O “*ethos burguês*” estruturante; c) A Fissura Interna: Adolescência e Rock; 3. Dos “Anos Dourados” à contestação do *ethos* burguês; a) Os Beatles: significante supremo de uma época; *Excursão – A Emergência das Contraculturas*; b) The Rolling Stones: surgimento da “parte maldita” do rock; 4. A Captura do Rock pela Sociedade do Espetáculo e as Estratégias de Subversão Contemporâneas; a) “The Dream is Over”: ascensão do conservadorismo e niilismo punk; b) Anos 80: rock de arena e consagração de estereótipos; *Excursão: o “yuppie” como metamorfose do ethos burguês*; c) Nirvana: um caso-limite do espetáculo; d) Radiohead e a busca da perfuração do espetáculo; 1) *The Bends: a melancolia da árvore plástica*; 2) *Ok Computer: a gélida contemporaneidade*; 3) *Kid A: o inumano*; 5. Rock: “pós-modernismo de desvio”; Bibliografia

“People see rock and roll is youth culture; and when youth culture becomes monopolized by big business, what are the youth to do? Do you have any



idea? I think we should destroy the bogus capitalist process that is destroying youth culture” (Thurston Moore).

“É interessante notar como entre os ‘sentimentos’ mais imperativos de maio de 1968 predominava a recusa de uma humanidade que se definisse pela sua satisfação, pelas suas quitações e lucros, e não por sua vulnerabilidade mais passiva que toda passividade, por sua dívida para com o outro. Para além do capitalismo e da exploração, contestava-se suas condições: a pessoa compreendida como acumulação em ser pelos méritos, pelos títulos, pela competência profissional – tumefação ontológica a pesar sobre os outros até esmagá-los, a instituir uma sociedade hierarquizada, a se manter além das necessidades de consumo e que já sopro religioso algum conseguia torná-la igualitária. Por trás do capital do ter, pesava um capital do ser” (Emmanuel Levinas<sup>1</sup>).

## 1. Intróito: Questões Epistemológicas acerca da Criminologia Cultural e Rock<sup>2</sup>

Colocar o rock como objeto criminológico significa, em primeiro lugar, enfrentar uma série de resistências e preconceitos. Diante deles é preciso reagir afirmando a seriedade do empreendimento. E se bem que sério e não-sério já seja uma dicotomia que carrega consigo um golpe de violência de pos-

---

1 LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 107.

2 O compromisso acadêmico e a timidez da Criminologia brasileira nos seus estudos e objetos nos obrigam a dedicar algumas linhas iniciais para enfrentar questões de cunho epistêmico-metodológico antes de nos aproximarmos do objeto propriamente dito. O(a) leitor(a) sem interesse nesses preciosismos pode passar diretamente ao próximo ponto.

sível desconstrução<sup>3</sup>, não é esse o foco do presente estudo. É possível demonstrar, sereno e sem grandes rupturas com a tradição, que o rock enquanto fenômeno social ou mais especificamente como objeto *cultural* é um foco de atenção tão óbvio para o criminólogo quanto os crimes praticados por gerentes de grandes companhias, o tráfico de drogas, a situação do sistema carcerário e os mecanismos seletivos de controle policial<sup>4</sup>. Para tanto, usarei como referencial teórico sobretudo a idéia de *Criminologia Cultural*, entendida como a corrente criminológica que percebe o crime enquanto um fenômeno portador de sentido<sup>5</sup>.

David Garland tem toda razão ao afirmar que a Criminologia sempre foi comandada por dois projetos: o “Projeto Lombrosiano”, que consistiria no desenvolvimento de uma ciência etiológica baseada na distinção entre criminosos e não-criminosos; e o “Projeto Governamental”, a buscar uma eficiente administração do controle penal<sup>6</sup>. A Criminologia Cultural não está envolvida com nenhum dos dois. Mantendo posição radicalmente crítica, evita a naturalização da ordem

3 Ver, sobretudo, DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 8.

4 Ferrel inclusive inicia seu ensaio “*Boredom, Crime and Criminology*” mencionando Sex Pistols e The Clash como objeto para examinar o tédio (FERREL, J. *Boredom, Crime and Criminology*. *Theoretical Criminology* 2004. Vol. 8, p. 288).

5 Entendo o termo “sentido” fundamentalmente como o “significado compartilhado” entre os habitantes de um determinado mundo vivido. Nesse sentido, aproximo-me da perspectiva fenomenológica compartilhada nas ciências sociais, por exemplo, por BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. 26ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 36 (“O mundo da vida cotidiana não somente é tomado como uma realidade certa pelos membros ordinários da sociedade na conduta subjetivamente dotada de sentido que imprimem a suas vidas, mas é um mundo que se origina no pensamento e na ação dos homens comuns, sendo afirmado como real por eles”).

6 GARLAND, David. *The Development of British Criminology*. In: **The Oxford Handbook of Criminology**, p. 12.



social e procura dar voz às subversões dessa ordem, ainda que porventura sejam etiquetadas como criminosas. Ferrel enfatiza, nesse sentido, a interpretação do crime como “ação humana significativa”<sup>7</sup>, superando inclusive a idéia de “desvio” que parece inerente à Criminologia<sup>8</sup>.

Como criminólogo cultural, trabalharei fundamentalmente a partir de uma análise *qualitativa e genealógica* do fenômeno cultural rock, movimentando no campo que Gadamer chamava de “imanência fenomenológica”<sup>9</sup>. Não hesitarei, nesse sentido, em tecer conexões entre fenomenologia, hermenêutica e estruturalismo – as três correntes que considero mais avançadas em pesquisa qualitativa por se moverem no âmbito do *sentido* da ação. Assim, afasto veementemente qualquer tentativa de associar esse estudo a três outras possíveis abordagens: a) histórico-biográfica; b) jornalística; e c)

7 FERREL, Jeff. *Cultural Criminology*. In: **The Blackwell Encyclopedia of Sociology**, p. 1. A idéia se repete nos seguintes ensaios: HAYWARD, K. & YOUNG, J. *Cultural Criminology: some notes on the script*. **Theoretical Criminology** 2008, v. 8, p. 259; CARVALHO, Salo de. *Criminologia Cultural, complexidade e as fronteiras de pesquisa nas ciências criminais*. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, n. 81, 2009, p. 329. Anteriormente à introdução da temática da Criminologia Cultural trazida ao Brasil sobretudo por Salo de Carvalho, já se buscava traduzir essa idéia por meio da aproximação entre os conceitos de Criminologia e Alteridade. Nesse sentido, escrevi, por exemplo, “o problema atual é de como converter um *local de fala*, de onde descreve o criminólogo desde a matriz em que trabalha, em um *local de escuta*, no qual o indivíduo envolvido tem o direito de falar de si mesmo sem ser reduzido a estereótipos” (PINTO NETO, Moysés. *O Caso Pierre Rivière revisitado por uma Criminologia da Alteridade*. **Revista de Estudos Criminais**, n. 30, jul./set. 2008, p. 66).

8 Nesse ponto, caberia a nós, criminólogos, indagar o quanto nossa ciência está contaminada por objeto já, em si mesmo, marginalizado por uma oposição em que está em um pólo inferior; ou seja, desconstruir a Criminologia enquanto tal. Sobre o tema, conferir magistral ensaio de PANDOLFO, Alexandre Costi. *A Criminologia Traumatizada: um ensaio sobre violência e representação dos discursos criminológicos hegemônicos no século XX*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

9 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 2007, p. 19.

propriamente musical. Isso significa que me interessará sobretudo o *sentido* – aquilo que é comum entre o fenômeno e a sociedade que o recebe – do rock, e não suas peculiaridades musicais, sua facticidade histórica e os aspectos pitorescos e as particularidades inerentes à sua formação e recebimento. Creio que esses aspectos podem ser explorados por aqueles aptos a realizá-los: músicos, críticos musicais, jornalistas, historiadores, biógrafos. Interessa-me abordar o rock enquanto *desvio* – portanto, enquanto objeto da ciência do desvio que é a Criminologia – e o caráter *estética e politicamente subversivo* que ele carrega (e aqui me moverei em torno da estética e filosofia política). Em termos estéticos, meu referencial principal, que pode ser considerado *implícito* em toda teorização, será a obra de Walter Benjamin, em especial “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”, e seu herdeiro Giorgio Agamben, em especial no ensaio “Elogio à Profanação” (e que igualmente faz a mediação com outro autor importante, Guy Debord)<sup>10</sup>. Sob tal ponto de vista, o essencial é se desvencilhar da *estetização da política* (movimento de consagração) e, contra isso, reagir com a *politização da arte* (movimento de profanação). Exatamente por essas razões, abusarei da palavra “ethos”<sup>11</sup> nesse texto, entendendo-a como *forma-de-vida* que é central para a ação política dos nossos dias. O pêndulo estará constantemente movendo-se em torno dos dois pólos, sem qualquer pretensão de purismo e neutralidade.

10 BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In: **Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas**. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994; AGAMBEN, Giorgio. *Elogio à Profanação*. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007; DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Edição eBooksBrasil.com, 2003.

11 Entre outros autores, aquele que inspira a análise nesses termos é SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.



## 2. A Formação do Rock nos “Anos Dourados”

### a) A Estrutura Político-Social do Welfare State e sua posição em relação ao desvio

Nas décadas de 50, 60 e 70 do século passado, a sociedade dos EUA, da Grã-Bretanha e dos países da Europa Central organizava-se, segundo Jock Young, no “paradigma modernista” do *Welfare State*. Tratava-se de época de prosperidade econômica, com um grande *boom* de crescimento e pleno emprego, políticas de inclusão social e formação de um seguro social a partir do sistema público. O modelo de produção de Henry Ford alastra-se pelo mundo e consolida um mercado mundial forte na aquisição de bens de consumo e serviços (de que a popularização do automóvel talvez seja o maior símbolo). O cidadão médio dos países desenvolvidos passou a viver como apenas os ricos viviam outrora, podendo adquirir produtos antes de luxo como geladeira, lavadora de roupas, telefone<sup>12</sup>.

Olhando para o problema típico da Criminologia, o desviante, Young procura caracterizar esse paradigma pode ser caracterizado a partir dos seguintes elementos: a) a cidadania resolvida (há uma tendência à incorporação social e igualdade); b) Estado intervencionista; c) ordem social absolutista (a maioria dos cidadãos acata a ordem); d) o cidadão racional conforme e o desviante determinado (a maioria das pessoas é racional e adota o consenso, não existe mais criminoso racional); e) conexão de causalidade estreita (o desvio é resultante de alguma particularidade, freqüentemente familiar); e f) Estado assimilativo (papel do *Welfare* é assimilar os dissidentes). O desviante é visto, correlatamente, como minoria,

---

12 HOBSBAWN, E. *Era dos Extremos*, p. 259.

distinto, objetivo, carente de valores constituídos, ontologicamente confirmador (e não ameaçador) e sujeito à assimilação ou inclusão<sup>13</sup>. Em outros termos: para o habitante da sociedade dessa época, a associação entre comportamento desviante e anormalidade, típica, p.ex., do Positivismo Criminológico, não era de todo estranha, à medida que a prosperidade social e a unidade de valores tenderia a formar uma sociedade uniforme, sem fissuras, assimilando aqueles que se desviam do padrão. David Garland também caracteriza o mundo político dos “Anos Dourados” a partir de uma política incluyente e social-democrata. A “ideologia” dominante era de caráter solidário, com uma narrativa cívica de inclusão. Essa cultura – caracterizada como “*sem culpas*” – exigira grande base de seguro social para absorver as perdas, tendo-se desenvolvido sobretudo a partir dos anos 50 com a situação de “pleno emprego” a partir de ajuda, gasto público e redistribuição de renda. O desviante, afirma Garland, não era visto como uma “ameaça social”, mas como uma “reliquia sobrevivente” de época anterior. E, uma vez resolvidos os problemas dos “merecedores de ajuda” (a partir das políticas públicas levadas a cabo pelo Estado de Bem-Estar Social consolidado), chegara a vez dos “não-merecedores”, sobre os quais recairia o controle de caráter técnico-burocrático dos *experts* nos desvios<sup>14</sup>.

Justamente nesse espaço social, e em virtude dele, começa-se a cavar a sepultura de determinada estruturação consensual da sociedade em torno de determinados valores até então tido como pacíficos. Realmente, não se pode excluir – a

13 YOUNG, Jock. *A Sociedade Excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Revan, 2002, pp. 19-22.

14 GARLAND, David. *The Culture of Control: crime and social order in contemporary society*. Chicago: Chicago Press, 2001, pp. 44-51.



par de narrativas às vezes edificantes e nostálgicas da época que buscam o contraste com a sociedade regida pelo mercado a partir dos anos 80 – o clima de perseguição e macartismo que então vigorava, sobretudo em relação a contestação do *american way of life* e do “esquerdismo” em geral. O caldo cultural dessa sociedade era rigidamente estabelecido a partir de valores burgueses em termos de religião, família, tradição, propriedade. Vou nomear esse complexo que abrange uma totalidade de “mundo” sob os prismas cultural, ético, político e econômico de “*ethos burguês*” com base em Max Weber. Com o termo *ethos*, correspondente ao grego “morada”, busco salientar essa totalidade que orienta a ação no mundo da vida e forma a subjetividade. Apesar de o termo “burguesia” hoje ser predominantemente associado – e não sem certa razão – a uma classe econômica, com forte inspiração em Marx, interessa-me nesse momento opor a essa estratificação o caráter da burguesia enquanto *ethos*, ou seja, forma-de-vida, transcendendo a dimensão econômica do fenômeno para compreendê-lo como uma totalidade que deve ser analisada em bloco. Nesse sentido, a contribuição de Weber em “*A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*” é fundamental.

## b) O “*ethos burguês*” estruturante

*“Na prática isso significa que Deus ajuda quem se ajuda.”*  
(Max Weber<sup>15</sup>).

Podemos identificar os dois pilares fundamentais desse *ethos* a partir da disciplina do trabalho, ligada ao capitalismo,

---

15 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 63.

e do puritanismo, ligado aos valores ascéticos protestantes. Ou, como de outra forma diz Max Weber, “trata-se da ligação entre o espírito da vida econômica moderna com a ética racional do protestantismo ascético”<sup>16</sup>. É preciso reconhecer que o acoplamento ocorrido entre sistema cultural, religioso, ético, político e econômico, em especial nos EUA, foi praticamente completo. A cultura do rock’n’roll surge exatamente como contestação desses dois pilares centrais: *puritanismo* e *trabalho*. Antes, porém, detalhemos as raízes desse processo.

Weber cita como exemplo da “filosofia da avareza” nascente em meio a esse conjunto de disposições morais e religiosas as palavras de Benjamin Franklin, entre outras na famosa expressão “Lembra-te de que *tempo* é dinheiro”. Segundo ele, “a peculiaridade desta filosofia da avareza parece ser o ideal de um homem honesto de crédito reconhecido e, acima de tudo, a idéia de dever um indivíduo com relação ao aumento de seu capital, que é tomado como um fim em si mesmo. Na verdade, o que é aqui pregado não é uma simples maneira de viver, mas sim uma ética peculiar, cuja infração das regras não é tratada como tolice, porém como um esquecimento do dever. Essa é a essência do problema. O que é aqui preconizado não é um mero bom senso comercial – o que não seria nada original – mas sim um *ethos*”<sup>17</sup>. É precisamente isso que será denominado então como “espírito do capitalismo”.

Mas é preciso afastar, e essa observação é *essencial* para compreendermos o rock, qualquer dimensão de dispêndio ou luxo dessa busca obsessiva por dinheiro. O bem supremo dessa ética, informa-nos Weber, é a obtenção de cada vez mais dinheiro combinada com o rígido evitar todo gozo espontâneo

16 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 14.

17 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 27.



da vida. Não há, portanto, “qualquer acréscimo eudamonista ou mesmo hedonista, pois é pensado tão puramente como uma finalidade em si que, do ponto de vista da ‘felicidade’ ou ‘utilidade’ do indivíduo, parece totalmente transcendental e absolutamente irracional. O homem é dominado por fazer dinheiro, pela aquisição encarada como finalidade última da sua vida. A aquisição econômica não mais está subordinada ao homem como meio de satisfazer suas necessidades materiais”<sup>18</sup>. Cingido a uma lógica utilitarista à primeira vista inexplicável do ponto de vista racional, esse *ethos* ao mesmo tempo em que propõe a acumulação de dinheiro *dentro da ordem* econômica moderna como vocação fundamental, deixa de lado qualquer pretensão de gozo dispendioso, posicionando sua lente sempre na linha da obtenção de dinheiro por meio do trabalho<sup>19</sup>. Weber relaciona a formação desse *ethos* burguês a partir da secularização da fé protestante, que vai mais tarde estruturar todo o conjunto de instituições sociais formando a “sociedade do trabalho”. A partir do conceito de vocação – tido como central em todos os ramos do Protestantismo – o sociólogo alemão traça como, desde Lutero, a visão da ascese monástica típica do catolicismo é gradualmente substituída pelo cumprimento das tarefas individuais na vida social<sup>20</sup>. E, mais tarde, com o Calvinismo, essa relação se aprofunda, para se transformar em um apego ao mundo inconcebível, por exemplo, para um medieval<sup>21</sup>.

---

18 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 28.

19 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 32.

20 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 44.

21 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 48. A partir do seu dogma central da predestinação, o Calvinismo parte da premissa de que uma parte da humanidade está salva e outra condenada, sendo inescrutáveis os desígnios divinos (e exatamente por isso irrelevante o mérito). Além da imensa solidão interna no indivíduo, pois não pode contar mais com nada para sua salvação (nem mesmo a Igreja ou os Sacramentos), o calvinista

Chamaremos todo esse complexo de correntes protestantes que formaram o espírito do capitalismo de “puritanismo”. Seu ascetismo está ligado especialmente à autodisciplina, buscando formar um homem alerta e inteligente, pronto a rechaçar o gozo espontâneo, libertado dos seus impulsos irracionais e de sua dependência do mundo e da natureza<sup>22</sup>. Em relação ao catolicismo, o puritanismo desloca sua condenação moral da riqueza e da posse para o descanso, ao gozo e, conseqüentemente, ao ócio e à sensualidade. Apenas a atividade seria capaz de conduzir à vida santa, exaltando a Glória de Deus<sup>23</sup>. Assim, ensina Weber que a riqueza só é condenável eticamente na medida em que “constituir uma tentação para a vadiagem e para o aproveitamento pecaminoso da vida”<sup>24</sup>.

---

deve restringir a celebrar a Glória de Deus, cumprindo seus mandamentos da melhor forma que lhe for possível. Assim, as tarefas diárias, por exemplo, se tornarão centrais no cumprimento da vocação e afastarão as tentações do demônio (idem, 57-61).

22 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 65.

23 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 86.

24 WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, p. 89. Esse *ethos* puritano, que deu origem ao *self-made man* típico da cultura anglo-saxônica, subjazia de forma estruturante à sociedade dos “Anos Dourados”. E devemos, sem dúvida alguma, relacioná-lo com a forma como se organizava o controle social formal, fundamentalmente a partir da idéia de “ressocialização”. Isso, no entanto, transbordaria da finalidade direta desse artigo, jogando-nos para muito longe da temática ligada a especificidade de cultura do rock. Antes, no entanto, de saltarmos a ela, podemos complementar Weber com um autor que leu igualmente bem essa sociedade: Michel Foucault. Com seus estudos acerca das instituições disciplinares, Foucault marcou um traço inerente a essa sociedade formada pelo *ethos* puritano: a disciplina. Cotejado com Weber e a ascese puritana, fica compreensível porque a principal instituição punitiva dos séculos XVIII, XIX e XX – a prisão – tornou-se um precioso objeto de estudo para o francês. Inspirada, desde sempre, nos ideais puritanos da ascese, da disciplina pelo trabalho e da filantropia, a prisão funcionava como um mecanismo perfeitamente adequado a essa sociedade comandada pelo *ethos* puritano. Por isso a ressocialização foi um ideal que percorreu fortemente o controle social formal dessa época e, ao longo do século XX, lutou com todas as forças pela sua respectiva efetivação,



### c) A Fissura Interna: Adolescência e Rock

*“Ao que tudo indica, a juventude tem estado bastante disposta a subverter tais cânones burocratizantes que esfriam o querer viver”*

*(José Linck)<sup>25</sup>.*

A sociedade do trabalho governada pela ética puritana, no entanto, não podia prever que sua prosperidade seria precisamente o que levaria à corrosão de parte dos seus fundamentos. Não há apenas um evento que teria desencadeado essa quebra, sendo visivelmente preponderante para sua decadência político-econômica em relação à teologia do mercado e o neoconservadorismo a crise econômica do final dos anos 70, em especial desde o Choque do Petróleo de 1973, que provoca uma erosão da situação economicamente confortável do pleno emprego, gerando recessão e destruindo os vínculos solidários formados a partir do Estado de Bem-Estar Social. Nesse caso, é visível o *retrocesso* social que comandará as últimas décadas do século XX. No entanto, em termos de reestruturação do *ethos* burguês, na biopolítica enquanto esfera das formas-de-vida, podemos dizer que o sucesso desse modelo gerou demandas por um *aprofundamento* das transformações sociais, traduzido em termos de lutas por direitos civis e emergência de contraculturas, para o qual o rock foi decisivo.

O embrião dessa transformação, em especial em relação ao rock, deve-se ao *acontecimento* decisivo do *surgimento*

---

“profissionalizando” a filantropia típica do nascedouro da prisão por meio dos *experts* do *Welfare State*.

25 LINCK, José A. G. *A Criminologia dos Entre-Lugares: diálogos sobre inclusão violenta, exclusão e subversão contemporânea*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010, p. 249.

da adolescência, que visivelmente transformou radicalmente o caldo cultural puritano. A “Youth Culture” (cultura jovem) e os “teenagers” (adolescentes) foram fundamentais para a eclosão do que hoje chamamos de rock. Provenientes da fartura do pleno emprego e das instituições do *Welfare*, que viabilizaram a dilatação do tempo até a entrada no mercado de trabalho, os adolescentes estavam no meio termo entre infância e idade adulta. Com acesso a carros, bens de consumo e sem ter vivenciado a Segunda Guerra Mundial, esses jovens vivem em situação de conforto que era inimaginável aos seus pais. Como nota Garland, esse estrato passou a ser líder nas mudanças culturais, pelo menos em relação às preferências de consumo e ao estilo de vida<sup>26</sup>.

É aqui que temos os dois primeiros significantes fundamentais da “cultura jovem” da qual o rock será um caso: Elvis Presley e James Dean<sup>27</sup>. Estrelas na nascente cultura pop (cinema de Hollywood e rock’n’roll), Elvis e James Dean representavam o “rebelde sem causa”, espécie de adolescente aborrecido com a monotonia da vida burguesa e revoltado com o possível destino conformista que irá tomar sua trajetória (não

26 GARLAND, David. *The Culture of Control: crime and social order in contemporary society*, p. 80. Hobsbawn menciona expressamente a influência da juventude e usa até com ironia a influência do rock aqui trabalhada: “a rebelião estudantil foi um fenômeno fora da economia e da política. Mobilizou um grupo minoritário da população, ainda mal reconhecido como um grupo definido na vida pública, e – como a maioria de seus membros ainda estava sendo educada – em grande parte fora da economia, a não ser como compradores de discos de *rock*: a juventude (classe média)” (*Era dos Extremos*, p. 280). E, mais adiante, “a segunda novidade da cultura juvenil provém da primeira: ela era ou tornou-se dominante nas ‘economias de mercado desenvolvidas’, em parte porque representava agora uma massa concentrada de poder de compra, em parte porque cada nova geração de adultos fora socializada como integrante de uma cultura juvenil autoconsciente, e trazia as marcas dessa experiência (...)” (idem, p. 320).

27 HOBSBAWN, E. *Era dos Extremos*, p. 318.



por acaso ambos morreram cedo, uma das características da nova estética emergente). A raiz do rock já remetia a ritmos e estilos que estavam fora da sociedade puritana. Inspirado principalmente na música negra (e lembrando que é na mesma época que o movimento negro irá crescer na luta pelos direitos civis), o rock carregava elementos do jazz, blues, gospel, country, rythm'n'blues e um sugerido erotismo que rompia com o recato típico da ascese puritana<sup>28</sup>. Elvis, ao lado de *singles* bombásticos que alegravam as pistas de dança ainda comportadas dos anos 50, abre as comportas da sociedade puritana para pôr em questão o *ethos* tradicional do trabalho, disciplina, abstenção do gozo e repressão. No cinema, James Dean representava a *Juventude Transviada*, provocando a indisciplina e usando a velocidade dos carros como elemento rompedor com a monotonia cotidiana da vida burguesa. Esses dois *significantes* – Elvis e Dean – foram fundamentais para consolidar, em termos estético-culturais, o rock como “cultura jovem” que se opunha ao *ethos* puritano dominante<sup>29</sup>.

---

28 Ver a interessante descrição da “inversão cultural” em que as classes alta e média começaram a copiar as baixas, da qual “o rock foi o exemplo mais espantoso”, em HOBBSAWN, E. *Era dos Extremos*, pp. 323-324, mencionando inclusive o caso do samba no Brasil.

29 No Brasil corresponde à formação dessa contestação ao *ethos* puritano a “Jovem Guarda” de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, incorporando a estética norte-americana e seu erotismo e paixão pela velocidade. Apesar disso, a transposição não é simples, à medida que – ao contrário dos países centrais – no Brasil a classe média, naqueles locais robustecida pelo Estado de Bem-Estar, era minoria, tendo essa cultura jovem que conviver, por exemplo, com uma “cultura do malandro” mais antiga e baseada em outras raízes, sendo por isso (até hoje) sempre alvo de desconfiança, por exemplo, da intelectualidade de esquerda de viés marxista (cuja preferência pelo “popular” é muito evidente).

### 3. Dos “Anos Dourados” à contestação do *ethos* burguês

#### a) Os Beatles: significante supremo de uma época

*“Oh yeah, I’ll tell you something,  
I think you’ll understand.  
When I say that something  
I wanna hold your hand,  
I wanna hold your hand,  
I wanna hold your hand.”  
 (“I want to hold your hand”)*

*“I am the eggman  
They are the eggmen  
I am the walrus  
Goo goo g’joob”  
 (“I am the walrus”)*

Nenhuma banda de rock representa com maior perfeição uma época do que o quarteto de Liverpool chamado The Beatles. Composto por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr, o conjunto alcançou a posição de maior destaque possível dentro do mundo do rock e hoje é impossível negar que se constituem na maior banda do gênero de todos os tempos.

Até pelo menos o álbum “Rubber Soul” (1965), os Beatles representavam “bons meninos”. Com incrível harmonia vocal entre seus membros e com composições inspiradíssimas, a banda era campeã em emplacar *singles* no topo das paradas musicais, misturando ousadia instrumental de arranjos fortes e agitados com letras relativamente ingênuas, tais como “Love me do”, “She loves you”, “I wanna hold your hand” ou “Can’t buy me Love”. Alvos de verdadeira catarse femi-



nina ao longo dos seus shows<sup>30</sup>, sempre impecáveis no seu figurino baseado em ternos escuros e um corte de cabelo até hoje marcante, o quarteto gradualmente conquistava o mundo com seus álbuns e até filmes musicais como “Help”. Essa verdadeira avalanche de sucesso foi nomeada “Beatlemania” (em especial após cruzarem o Atlântico Norte até os EUA, em 1964) e eles chamados de “os Reis do Iê-Iê-Iê” (em versão brasileira). Podemos entender esse processo como uma consolidação da estética jovem cujo início vem de Elvis e do *rockabilly* (uma inspiração direta dos Beatles no início da sua carreira que Lennon irá retomar no final da sua vida), aprofundada para níveis de uma indústria cultural de massa que está no seu nascedouro.

Mas, a partir de Rubber Soul (1965), Revolver (1966) e principalmente Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band (1967) (dependendo de quem é o intérprete da obra, o ponto varia de início), há uma mudança significativa no perfil da banda. A partir do contato com Bob Dylan, com as mudanças culturais que se gestavam e do diálogo frutífero (mesmo que às vezes em termos “competitivos”) com outras bandas como The Rolling Stones e The Beach Boys, há um giro estético em uma direção *contracultural* na obra do quarteto de Liverpool.

Em uma época marcada pelo *Woodstock* – mais veementemente *contracultural* do que o “rebelde sem causa” (pois agora *com* causa, “paz e amor”) – os Beatles fizeram da sua obra um experimento que levou o rock até pontos até então não visitados, rompendo toda e qualquer amarra que se im-

---

30 Sobre o tema, associando devidamente a histeria feminina com a altíssima repressão típica da sociedade dos “Anos Dourados”, conferir, BAIQ, Luana Carolina. *O Status Célebre: dos heróis às figuras da era midiática*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: 2009, p. 77. Disponível em: [http://stoa.usp.br/ecaberta/files/-1/11924/TCC\\_Celebridades\\_Final.pdf](http://stoa.usp.br/ecaberta/files/-1/11924/TCC_Celebridades_Final.pdf). Acesso em 23-12-2010.

pusesse ante eles. O estilo adotado pela banda foi a “psicodelia”. Com figurinos exóticos e deixando de lado o visual estereotipado de até então, os Beatles incorporavam a “cultura jovem” (do “Flower Power”) e a partir dela modificavam sua sonoridade: com a mescla de elementos orientais, dissonâncias, experimentações, ruídos inaudíveis e crítica social, os Beatles deixam de lado os “Reis do Iê-Iê-Iê” e passam a ser a banda ousada de, por exemplo, “Tomorrow Never Knows” ou “Yellow Submarine”.

“Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band” é, nesse sentido, considerado o principal momento de irrupção e ruptura. Adotando o formato do álbum conceitual, os Beatles causam frisson ao abdicarem dos *singles* fáceis e ingressarem decisivamente no universo psicodélico. Canções como “Lucy in the Sky with Diamonds” (independente de ser verdadeiro ou não o boato a respeito), “Within or without you” e “With a little help from my friends” sinalizam uma mudança significativa na sonoridade da banda que, a meu juízo, repercutirá eternamente no mundo do rock, abrindo portas para vários dos gêneros e estilos que hoje percorrem esse mundo. Simultaneamente, a banda ainda lançava “Magical Mystery Tour”, álbum de b-sides que acompanha toda estética do “Yellow Submarine” e incorpora de vez a psicodelia contracultural: “All you need is Love” é o mais perfeito espelho dessa colagem, combinando sons inusitados e dissonantes com um tema “Flower Power”.

Minha tese é que o sentido dessa estética desviante é eminentemente *político*. Não, é claro, político nos quadros, por exemplo, da democracia representativa do Welfare State, com seus partidos e dualidades. Político em um sentido mais radical, como aquilo que vai até o *ethos* burguês-puritano e a ele se contrapõe frontalmente, opondo-lhe algo que se choca: à ética do trabalho, disciplina, ordem, ao rentismo puritano



os Beatles opõem a psicodelia, o dispêndio, a festa, o deixar-viver da relação no seu estado desinteressado. “Paz e Amor” é, nesse caso, algo bem mais radical do que certa esquerda economicista queria ver.

### Excurso – A Emergência das Contraculturas

*“You may say,  
I’m a dreamer  
But I’m not the only one  
I hope some day  
You’ll join us  
And the world will live as one”  
 (“Imagine”)*

Seria impossível resumir nesse artigo a agitação dos anos 60 e as transformações que ocasionaram no nosso modelo social. Basta, para tanto, vermos que ali se gestaram os movimentos pelos direitos civis como o feminista, negro, dos gays, dos hippies, pacifistas em geral, entre outros. Todo discurso “neoconservador” (representado nos EUA por políticos como George W. Bush e Sarah Palin) hoje se ampara na contraposição a essas agitações, entendendo-as como rompimentos com uma tradição que deve ser preservada a qualquer custo. Essa tradição – podemos agora perceber – é precisamente o *ethos* puritano. A efervescência dos anos 60, com a luta pelos direitos civis e o pacifismo de oposição à Guerra Fria, é hoje traduzida com o signo “Maio de 68”, fraturando a estrutura da sociedade puritana hegemônica até os anos 60 a partir das fissuras causadas pelo surgimento da adolescência nos anos 50 (entre outros grupos, por óbvio). Na realidade, trata-se de um conjunto de lutas heterogêneas (da Primavera de Praga contra a tecnoburocracia da União Soviética à luta pelos direi-

tos civis dos negros dos EUA, passando pelo Tropicalismo no Brasil e os protestos pacifistas contra a Guerra Fria, movimentos feministas etc.) que se aglutinaram em torno da contestação do autoritarismo, da repressão e, modo geral, do *ethos* burguês. Como anota Editorial da Revista Humbolt (editada pelo Instituto Goethe) dedicada ao tema, “as imagens das manifestações em massa no Rio ou em Berlim não podem enganar a respeito de situações fundamentalmente diversas (...). Enquanto Paris, Berlim e Praga celebram um ressurgimento cultural, na América Latina esse ano se associa à lembrança da repressão e da resistência”<sup>31</sup>. Em comum, tinham o foco de rebeldia e a radicalidade das pretensões.

No mundo acadêmico, a influência da Escola de Frankfurt, em especial com autores como Herbert Marcuse e Erich Fromm, visualizando a partir da psicanálise freudiana as conseqüências neuróticas da educação disciplinar típica do puritanismo não pode ser descartada. De fato, Freud já identificara no “Mal-Estar na Cultura” que o superego tirânico da sociedade burguesa estava a produzir neurose e infelicidade. Marcuse e Fromm<sup>32</sup>, cada um ao seu modo, propuseram novas formas de socialização que não pela simples repressão.

31 Editorial. **Revista Humbolt**, ano 50, 2008, n. 97, p. 2.

32 Não se pode desprezar o papel de vários outros intelectuais da época, de Reich a Foucault. Destacamos esses dois apenas como exemplificação. Outros representantes da Escola de Frankfurt de grande peso intelectual, como por exemplo Adorno, foram bem mais cautelosos na intervenção política direta durante esse período. Conquanto, ademais, haja registros históricos de que não houve significativa coincidência entre, p.ex., as idéias de Marcuse e os movimentos de 68, certo é que a tese central do essencial (e hoje injustamente esquecido) “*Eros e a Civilização*” está em completo acordo com as reivindicações, em especial no tangente à reconstrução dos fundamentos de *ethos* em que vivemos e a contrariedade ao princípio da realidade repressivo que Freud teorizou com precisão. Ver: MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972, pp. 13-23.



O ponto de ruptura que pode servir de referencial interessante nesse período, além dos acontecimentos de maio de 1968 (as barricadas nas universidades francesas, a Primavera de Praga etc.), é a Guerra do Vietnã, que opôs claramente o choque dos dois *ethos* (formas-de-vida): de um lado, o burguês, com seu foco no puritanismo sexual, trabalho, disciplina, rentismo e patriotismo, adotando a estratégia bélica de combate ao comunismo por meio de intervenções em plena Guerra Fria (e sem olvidar o macartismo que impregnava a sociedade estadunidense); de outro, o *Flower Power*, as contraculturas e outros movimentos, com seu foco na diferença, psicodelia, no amor livre, nas drogas, na festa e na paz<sup>33</sup>. Entre eles, a vida “proletária”, que fica no meio dos dois mundos: o patriotismo empurrava os proletários para a Guerra (da qual o *Flower Power* era inimigo) e exigia seu sacrifício heróico; ao mesmo tempo, estavam vinculados a lutas sindicais tradicionais de esquerda (da qual a burguesia era inimiga)<sup>34</sup>. Fortemente engajado no projeto das contraculturas, John Lennon, após sair dos Beatles, compõe seu verdadeiro hino: “Imagine”. “*You may say I’m a dreamer, but I’m not the only one*”, canta

---

33 Mikal Gilmore afirma sobre as contraculturas: “Nos Estados Unidos, certamente vejo contextos atuais semelhantes àqueles do início da década de 1960, como, por exemplo, o medo cultural com relação a quais mudanças e valores o patriotismo e o americanismo devem aderir. Mas, nos anos de 1960, havia muitos outros elementos que contribuíam para a confluência de mudanças, incluindo uma guerra em que jovens eram forçados a servir e morrer e uma cultura disposta a descobrir, a surpreender e a formar oposições” (*Entre a Ingenuidade e o Ímpeto Transformador. Entrevista à Revista CULT*. São Paulo: Bregantini, novembro, 2010, p. 20). Ver também: HOBBSAWN, E. *Era dos Extremos*, pp. 326-327.

34 Ressalte-se que, observada sob o prisma estritamente econômico ou da tradicional “luta de classes”, essa classificação não faz sentido (pois os dois *ethos* em confronto, burguês e *Flower Power*, geralmente estavam na mesma classe econômica; enquanto os proletários, veremos, terão sua própria forma de reação contracultural no punk).

ele, *“I hope someday you enjoy us, and the world will live as one”*. Recusando religião, guerra e propriedade, Lennon propõe a fraternidade universal em um mundo de paz e amor, típico da utopia hippie.

b) The Rolling Stones: surgimento da “parte maldita” do rock

*“This doesn’t happen to me ev’ry day, woman (let’s spend the night together)  
No excuses offered anyway, woman (let’s spend the night together)  
I’ll satisfy your every need (your every need)  
And now I know you’ll satisfy me, oh my, my, my, my, my,  
my, my”  
 (“Let’s spend the night together”)*

*“Não imitamos os Beatles. Começamos antes deles e não temos culpa se ficaram famosos antes de nós. Mas, agora, eles não representam mais nada. São burgueses preocupados em conseguir mais dinheiro. Nós somos a revolução. Os jovens sabem disto e estão conosco.”  
(Brian Jones, Revista Intervalo de junho de 1966<sup>35</sup>).*

Se os Beatles representavam os “bons garotos” que viraram rebeldes da causa *Flower Power*, os Rolling Stones representavam desde o início o lado “*bad boy*” do rock. A banda era formada inicialmente por Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, Bill Wyman e Charlie Watts, mais tarde teve como componentes Ron Wood e Mick Taylor. Muito mais próximos do lema que se tornará mais tarde outro dos principais signifi-

35 *Apud* RONDEAU & RODRIGUES. *Sexo, Drogas e Rolling Stones*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 86.



cantes do rock – “sexo, drogas e rock’n’roll” – os Rolling Stones tinham sonoridade mais pesada e com uma forte veia no blues e baladas de estilo *folk*.

Desde o início, os Stones representavam a “Parte Maldita” do rock, seu lado obscuro. A performance individual do seu *frontman*, Mick Jagger, é um dos principais elementos que a fizeram tão popular quanto os Beatles, mas com uma aura muito mais sexualizada que seus rivais de Liverpool. Assim, enquanto os Beatles representam o *aprofundamento* do *ethos* puritano até sua implosão, quando seus legítimos produtos passam a contestá-lo politicamente desde dentro, os Stones representam a *parte maldita*, reprimida, o lado obscuro que esse *ethos* esconde de si mesmo. De certa forma, é possível traçar o paralelismo com o papel de Sade em relação ao Iluminismo, isto é, daquele que explora o lado dionisíaco do “educado burguês”, abrindo as portas das alcovas onde ele era capaz das maiores perversidades<sup>36</sup>.

O objeto desse desvio subversivo dos Rolling Stones é especialmente o sexo. Seu maior hit torna-se “(I can’t get no) Satisfaction”. Busca perfurar o puritanismo burguês por meio da provocação sexual. O estilo andrógono de Jagger – que será inspiração para todo um gênero de *frontmans* (de Robert Plant aos New York Dolls, passando por David Bowie) – parece parodiar a diferença sexual por meio de dança erótica que seduz a platéia. Mas os Stones não param por aí. A fim de radicalizar seu papel “maldito”, afrontam inclusive a religião diretamente por meio de canções como, p.ex., “Sympathy for the devil”. Construindo uma mitologia em torno de si

---

36 CARVALHO, Salo de. *A Criminologia na Alcova: diálogos com a Literatura Libertina*. In: **Antimanual de Criminologia**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008, pp. 183-190 e ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 85-112.

por meio de boatos estapafúrdios, abrem o espaço que mais tarde será ocupado pelo metal (em suas variantes). O *sentido* que perpassa a essa arte maldita, irrigada de sexo, drogas e satanismo, é precisamente o *choque*, a subversão política que busca arrancar a forma-de-vida aos ídolos, invertendo os eixos como forma de profanar as hierarquias.

Sob o prisma da *biopolítica* o corpo de Jagger representa um espaço profanatório da dimensão de controle, repressão e disciplina inerente ao puritanismo burguês, provocando, *por meio da dança*, o aparecimento de um novo uso destituído das finalidades instrumentais a que estava submetido (trabalho, autocontrole dos impulsos sexuais) e livre inclusive da repressão inerente ao machismo e à imagem do “masculino” em geral. Sinalizou, assim, uma *nova forma-de-vida emergente*, que fazia uso da dança como *meio sem finalidade* que possibilita a abertura de um espaço novo para o corpo e para a sexualidade que, sem necessariamente passar pela homossexualidade, recupera certa suavidade e erotismo numa posição ambígua, reabrindo o espaço estético estimado pelos gregos como “homoerótico”<sup>37</sup>.

Enquanto os Beatles representavam o Flower Power, o *ethos* da paz e do amor, os Stones representavam o lado sujo, obscuro, maldito, obsceno, traduzido a partir do sexo e da violência (imagem disso é a resposta dos Rolling Stones em relação a *Let it be*, dos Beatles, com *Let it bleed*). Fato que en-

37 O “homoerotismo” não se confunde com o “homossexualismo”, pois se baseia exclusivamente na contemplação da forma masculina, sem necessariamente se traduzir em um desejo homossexual. Como nossa cultura é puritana e repressora, a dimensão de contemplação artística do corpo masculino, comum tanto aos gregos quanto, por exemplo, aos renascentistas (pense-se na escultura de Davi, de Michelangelo), é tratada com desconfiança e normalmente reprimida por projeções de quem, mal-resolvido com os próprios desejos, coloca-os sobre outros. Ver: COLI, Jorge. *Corpos Eróticos*. Folha de São Paulo. Caderno Mais! 08-06-08.



contrará eco mais do que nunca no famoso show realizado no Festival de Altamont, autódromo no meio do deserto da Califórnia, com mais de 350 mil pessoas, em 6 de dezembro de 1969, contratando como seguranças os *Hell Angels* (motoqueiros que combinavam estética da velocidade e pirataria, valorizando o nomadismo, a transgressão, a violência e são representados, em termos artísticos, pelo famoso filme *Eazy Rider*, com o lema “Born to be wild” do Steppenwolf) para serem seguranças do show. Como era previsível, o episódio ganhou contornos fatais, resultando na morte de quatro pessoas, marcando um dos fatos apontados como desencadeadores do declínio das contraculturas.

#### 4. A Captura do Rock pela Sociedade do Espetáculo e as Estratégias de Subversão Contemporâneas

##### a) “The Dream is Over”: ascensão do conservadorismo e niilismo punk

*“I’m antichrist, I’m anarchist  
Don’t know what I want  
But I know how to get it  
I wanna destroy the passerby”  
 (“Anarchy in the UK”)*

No seu mais desiludido álbum solo, o ícone que escreveu os mais marcantes versos da geração Flower Power proclama: *the dream is over*. A letra de “God” é uma devastadora despedida de tudo que representa a *chance* da geração-68: do yoga a Bob Dylan, chegando aos próprios Beatles, tudo é recusado com um sonoro “*Don’t believe....*”. “The dream is over”, canta Lennon, “what can I say?”; “the dream is over”, repete,

“yesterday”. Essa canção marca o *fim do Sonho* e com ele a queda das contraculturas. Passa-se dos “Morangos Silvestres” de Ingmar Bergman à ressaca dos “Morangos Mofados” que Caio Fernando Abreu tão bem soube expressar. Como outros eventos simbólicos, além da morte dos fãs dos Stones no show mencionado, o assassinato de Sharon Tate (em dezembro de 1969 por Charles Manson) e a morte de Jim Morrison, Janis Joplin e Jimmi Hendrix, todas entre 1970 e 1971, com os três morrendo aos 27 anos. Todos esses eventos geraram repercussão negativa que levou a grande mídia e setores conservadores da sociedade a atacarem o rock e os hippies como “não tão pacíficos” ou “daninhos à sociedade”.

Nos EUA e na Inglaterra ascendem ao poder políticos neoconservadores que, culpando a excessiva liberação dos costumes e a falta de disciplina dos pobres pela crise econômica (a “sociedade permissiva”), passam a eliminar o aparato social do *Welfare State* e usar o “populismo penal” como mote fundamental de governo. Margaret Thatcher e Ronald Reagan são os principais artífices da mudança, rompendo, de um lado, com os sindicatos e movimentos sociais vinculados ao trabalho, instituindo a disciplina de mercado (neoliberalismo) e, de outro, com os movimentos pelos direitos civis e contraculturais, instituindo a disciplina moral (neoconservadorismo). O Choque do Petróleo de 1973 provoca a erosão do cenário de prosperidade econômica que favorecia uma sociedade mais aberta e solidária, substituindo a imagem de cooperação social e progresso pela competição e guerra de todos contra todos<sup>38</sup>. A classe média (que não custa lembrar

---

38 Hobsbawn critica a identificação da crise da “Era de Ouro” exclusivamente com o “Choque do Petróleo”, afirmando ser tal equação simplória. Na realidade, teria acontecido uma espécie de “superaquecimento” do sistema que revela, ao fim e ao cabo, o fim de uma era. A economia chegara ao



para nós, brasileiros, é maioria nesses países) volta-se contra os pobres acusando-os de indisciplina e dispêndio excessivo, gerando viciados em drogas e mães solteiras. Como nota Jock Young, diante da crise individual o olhar da privação é sempre relativo: não olho apenas para cima (elite), reivindicando o que não tenho; também olho para baixo (pobreza), a fim de não permitir que tenha mais. O estereótipo de “classe média ordeira e trabalhadora”, onipresente nas representações sociais, volta com toda força e o ethos burguês é, nesse sentido, revigorado (com a sua subdivisão em puritanos, os *neocons* – hoje quem sabe adeptos do Tea Party –, e *yuppies*, os neoliberais). Com um cenário assim desenhado, evidente que as relações sociais tornam-se mais tensas e violentas. E é nesse contexto que nasce o *Punk*, do qual faremos uma notícia breve, uma vez que será abordado em outro artigo dessa coletânea<sup>39</sup>.

Falávamos algumas linhas atrás que o *ethos proletário*, isto é, os hoje chamados de “blue collars”, operários e trabalhadores pobres em geral, estava entre o *ethos burguês* e o *ethos Flower Power* (numa posição desconfortável, aliás). Pois eram os proletários, por óbvio, que iam sustentar a Guerra do Vie-

---

limite, sendo as décadas a partir de 1973 “de novo uma era de crise” (*Era dos Extremos*, p. 281). Mais detalhadamente em idem, pp. 393-407.

39 O pouco desenvolvimento nesse trabalho das tensas relações entre a ascensão do neoconservadorismo e neoliberalismo nos EUA e na Grã-Bretanha com o respectivo Estado Penal e populismo punitivo, de um lado, e o punk enquanto reação (e causa) por parte da periferia será equacionado apenas do lado dos punks por uma razão simples: estamos nos propondo analisar o fenômeno sob o ângulo da Criminologia Cultural, entendendo a transgressão enquanto produção de sentido. Sob o ângulo da Criminologia Crítica, as análises de Loïc Wacquant, Jock Young, David Garland e outros trataram do tema com precisão. É necessário, no entanto, como adverte Alexandre Pandolfo, opor à violência algo *outro* que não os “enfadonhos relatórios” que objetificam essa própria violência (reproduzindo-a), sendo a estética uma dimensão própria para tanto (PANDOLFO, Alexandre. *A Criminologia Traumatizada*, pp. 114-115).

tnã, criada para se contrapor ao comunismo durante a Guerra Fria. E esperavam, no mínimo, ser reconhecidos como *heróis* pelos seus conterrâneos. O que viram, no entanto, foram movimentos pacifistas de diversas vertentes revoltarem-se contra sua consagração. Assim, se de um lado esse jovens representavam a chance do progresso social, com relações mais justas de trabalho (aliados da esquerda tradicional), de outro se opunham à guerra e ao patriotismo, recusando-se reconhecê-los como heróis nacionais (onde eles tinham maior afinidade com o outro lado)<sup>40</sup>. Essa posição desconfortável gerou um sentimento de revolta intenso, ao lado da posterior crise econômica irreversível que deixava indivíduos sem perspectiva de emprego, uma vez que o seu fora extinto pela automação, manifestando-se *sintomaticamente* a partir da fúria do *Punk*<sup>41</sup>.

Nada é mais característico do *Punk* do que seu ódio aos *Hippies*. Nem mesmo sua pulsão mais própria, a contestação à autoridade, pesa mais que essa rivalidade. O punk é, por excelência, o verso do hippie. Onde o hippie – geralmente um filho bem-estabelecido da classe média e elite do *Welfare* – pregava “paz e amor”, o punk opunha a fúria, a raiva, a destruição, a anarquia e a violência. À estética hippie multicolorida, com traços orientais, mantras e suavidade os punks contrapunham a imagem escura, imunda, violenta, sombria e sangrenta. Os punks são, portanto, resultado de um deslocamento e um aprofundamento, simultaneamente, do modelo social: (a) **deslocamento**, porque a esfera de contestação da forma-de-vida, antes vinda dos filhos da burguesia, agora é

40 Essa tese é desenvolvida por RORTY, Richard. *Para realizar a América: o pensamento de esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DPA, 1999.

41 “Esse ódio sem dúvida se tornou audível nas letras de música popular da década de 1980, e evidente na cada vez mais escancarada crueldade do cinema e dos programas de TV” (HOBSBAWN, E. *Era dos Extremos*, p. 406).



proveniente da classe operária, com vários elementos e reflexos específicos que a diferenciam da burguesia; e (b) **aprofundamento**, porque o conflito já existente se torna mais agudo, tenso e polarizado, certamente inconciliável *nos termos em que estava*<sup>42</sup>. A estética da violência povoa o imaginário dos anos 80: que os testemunhem as horrendas películas estreladas pelo herói do “Tolerância Zero” Charles Bronson, presença frequente mesmo nas nossas casas brasileiras ao longo da década, e a obra-prima *Taxi Driver*, com interpretação magistral de Robert de Niro. Na periferia, a contracultura entra de forma *mortífera*, provavelmente pelo acúmulo de ressentimento histórico e a falta de laços sociais estáveis.

O Punk, ao contrário do Flower Power, não tem projetos redentores nem esperanças no futuro. “NO FUTURE!!!”, canta furiosamente Johnny Rotten (“Joãozinho podre”), vocalista dos Sex Pistols, na emblemática “Good Save the Queen”, uma das canções do seminal *Never Mind the Bollocks* (1977). Niilismo no seu estado mais puro e explosivo. Os anos 80, com o

---

42 “O problema com os hippies foi que se desenvolveu uma hostilidade dentro da contracultura entre aqueles que tinham o equivalente a um fundo de crédito – uma espécie de poupança familiar – e aqueles que tinham que se virar sozinhos. É verdade, por exemplo, que os negros já estavam um pouco ressentidos com os hippies lá pelo Verão do Amor, em 1967, porque, pela ótica deles, aqueles garotos estavam desenhando figuras espirais nos seus blocos, queimando incenso e tomando ácido, mas poderiam cair fora a hora que quisessem. Eles podiam voltar pra casa. Podiam ligar pra mamãe e dizer: ‘Me tira daqui’. Ao passo que alguém criado num conjunto habitacional da Rua Columbia e que estava se arrastando em volta de Tompkins Square Park não podia escapar. Aqueles garotos não têm pra onde ir. Não podem voltar para Cairolândia, não podem voltar para Connecticut. Não podem voltar pro internato em Baltimore. Estão encurralados. Assim, ali surgiu um outro tipo de hippie lúmpen, que vinha de uma verdadeira infância de maus-tratos – com pais que o haviam odiado, pais que o haviam rejeitado” (SANDERS, Ed. *Entrevista*. In: MCNEIL & MCCAIN. **Mate-me por favor: uma história sem censura do punk**. Vol. 1 (1965-1975). Porto Alegre: LP&M, 2010, p. 37).

gosto amargo da ressaca contracultural na boca, investe no lado mortífero da droga e *assume-se com lixo*<sup>43</sup>. Impossível não recordar, ilustrando essa situação, de Iggy Pop, então vocalista da seminal Stooges, rolando sobre cacos de vidro no palco e saindo completamente ensangüentado do show<sup>44</sup>. Estética da violência, do sujo, da cicatriz, do que se contrapõe à limpeza do bom trabalho ou ainda à sujeira adocicada dos hippies. Sujeira *autodestrutiva*, que envolve não apenas um estado “natural”, um retorno ao bucólico, mas uma produção profana destrutiva de um corpo mutilado. Diz Wayne Kramer, da banda MC5, em entrevista:

“A gente sabia que o mundo em geral era um saco e não queria ser parte daquilo. A gente queria fazer alguma outra coisa, o que significa dizer que não queríamos acordar de manhã e ter um emprego de verdade. Você sabe, era: ‘Isso é um saco, isso é careta’, ou: ‘Isso não é nada divertido’. Trabalhar no Big Boy não é divertido, tocar numa banda é *divertido*, ir pra pista de corrida de *dragsters* é *divertido*, andar de carro por aí, bebendo cerveja, é *divertido*. Era uma coisa de dentro pra fora – este era o nível da nossa política – a gente queria era estabelecer formas diferentes de ser.

43 Ao lado ou misturado com o punk está o *junkie*. Segundo Marcelo Mayora Alves, “o *junkie* decidiu adotar a imagem de detrito, de lixo social que lhe foi atribuída pela cultura ocidental, e escondeu-se nos não lugares das urbes acidentadas. Não pretende mudar o mundo com atitudes, estilo de vida associado à prática tóxica, mas desprezará-lo. Adota postura niilista e suicida” (ALVES, Marcelo Mayora. *Entre a Cultura do Controle e o Controle Cultural*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010, p. 95).

44 “Dustin Pittman, aquele fotógrafo incrivelmente bonito, estava na lateral tirando fotos de Iggy, e Iggy montou nele enquanto Dustin fotografava. Foi tão sexual, tão chocante, tão transgressor! Pra mim é isso que o rock & roll deveria transmitir sempre- a transgressão” (CHILDERS, Lee. *Entrevista*. In: *Mate-me por favor*, p. 92).



Assim, nosso programa tornou-se droga, rock & roll e trepar nas ruas<sup>45</sup>.

Em termos estéticos, mas voltando-me para a música especificamente, os Sex Pistols representam a adoção de um estilo que rejeita veementemente qualquer solo ou virtuosismo. “Do it yourself!” era o lema. À psicodelia grandiloquente que inundava o rock progressivo – com Pink Floyd, Yes, Grateful Dead, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull – e ao virtuosismo extremo do *hard rock* – em especial Led Zeppelin e Deep Purple – os punks opunham um som seco, direto e agressivo. Enquanto Jimmy Page desfilava sua habilidade ímpar na guitarra e Ian Anderson fazia megalômanos álbuns conceituais, o Sex Pistols – com seu maior ícone, Sid Vicious, sequer sabendo tocar decentemente contrabaixo – impunha música dos berros, com ódio, violência, dissonância extrema. Até hoje, com todo caminho que percorreu o rock, um ouvinte desavisado é capaz de estranhar a agressividade dos Pistols. O nihilismo extremo que percorre suas canções parece ser a materialização do verso de Lennon: *the dream is over*. No filme *Syd and Nancy*, que retrata a vida do baixista da banda, necessário recordar da cena em que *Syd* recebe auxílio de um sujeito provavelmente vindo da geração-68 e este diz: “você são muito inteligentes para desperdiçar isso”. E *Syd*, indiferente, diz a *Nancy*: “ele fala alguma coisa de política<sup>46</sup>”.

---

45 KRAMER, Wayne. *Entrevista*. In: **Mate-me por favor**, p. 67.

46 Os movimentos que descrevemos são sempre multifacetados e passíveis de variadas interpretações. Dentro do punk, por exemplo, temos a engajadíssima banda The Clash, que – além de aproveitar do hibridismo com a música negra da Grã-Bretanha (ska, reggae etc.), fazendo interessante cruzamento com a periferia – tem temas como “Spanish Bombs” ou “Guns of Brixton”. O The Smiths, vinculado ao que se convencionou chamar “pós-punk”, tem álbum chamado “Meat is Murder”. De outro lado, o Joy Division, outra importante banda da era punk/pós-punk, parece mais

E se o niilismo representa, de um lado, uma propensão do punk ao anarquismo, rejeitando qualquer espécie de autoridade (de forma muito similar e mais radical, do ponto de vista pragmático, do que a geração-68), certo é que, de outro lado, essa desilusão e desamparo facilitou igualmente a ascensão do fascismo (e até do neonazismo) no seu interior. A violência do movimento carrega consigo o ressentimento que, por vezes, sai da sua pretensão à justiça sonogada (a demanda contra a hierarquia e autoridade) e cai no outro extremo: violência pela violência, ódio, guerra, luta, racismo e homofobia. Apesar das ambivalências, uma coisa é certa: nascido da periferia, o punk marca o rock para sempre e fortemente, deixando seu rastro nas bandas do futuro e criando toda estética *underground* (hoje chamada de *indie* ou simplesmente “alternativa”), que será absolutamente predominante após o *grunge*, como veremos adiante.

## b) Anos 80: rock de arena e consagração de estereótipos

Mas não é apenas o punk que surge quando o Sonho acabou. A “Era da Brilhantina” também se inicia. Enquanto o jovem proletário incorpora a contracultura num viés mais violento e até mortífero, revelando o forte atrito social gerado pelas políticas (em especial as criminais) neoconservadoras, os dois *ethos* então em conflito, *burguês* e *Flower Power*, retornam em suave harmonia, sendo docemente reconciliados pelo Deus supremo do mundo ocidental-burguês: o dinheiro. Transformado o *hippie* em *yuppie*, quando “vai administrar os

---

próxima dos Sex Pistols em um niilismo destrutivo, mas mais autocentrado (como, em geral, é o pós-punk em relação ao punk).



bens da família”, o rock se despolitiza e dá lugar a uma estetização vazia, onde o figurino sobrepuja a qualidade do som e seu caráter transgressor. Torna-se formulaico, estéril, repleto de refrões banais voltados para arenas, solos grandiloqüentes e *frontmen* que, na linha de Jagger ou Bowie (mas sem nada da sua radicalidade), exploravam a androginia para acentuar a dimensão idolátrica do rock. É o “rock de arena” ou “glam rock”.

De outro lado e ao mesmo tempo, a estética agressiva do punk é contraposta a uma estética festiva, colorida, quase uma mutação do estilo hippie sem o aspecto bucólico, concentrando-se num figurino brilhoso, chamativo, no aspecto da dança e de uma alegria quase *queer*. O filme *Embalos de Sábado à Noite* (*Grease*), estrelado por John Travolta e Olivia Newton-John, sintetiza esse tendência que será inspiração para “astros” como Michael Jackson, Madonna, Cindy Lauper, Tina Turner, Prince e outros. A contestação profana do *ethos burguês* pelos hippies com seu ar bucólico, psicodélico e indiferente aos bens de consumo é apropriada pela sociedade do espetáculo que transforma sua estrutura em uma cerimônia idolátrica sobre a qual se ergue uma indústria regada à cocaína e dinheiro<sup>47</sup>. O potencial subversivo e transgressor do rock é suavizado e domesticado pela dimensão do espetáculo<sup>48</sup>, na qual o *ídolo* ocupa o espaço antes profanador das

---

47 Se bem que *Grease* trata de um cenário dos anos 50, é certo que seu âmbito de influência – inclusive estético – atuou nos anos 80. Para quem quiser conhecer o verso menos comportado dos “Embalos de Sábado à Noite”, o excelente filme “Boogie Nights” é uma introdução. Além dele, *Studio 54*, embora inferior como filme, também vale a pena ser visto por retratar famosa boate da época. Ambos os filmes mostram o processo de esgotamento e decadência que caracteriza a virada dos anos 70 para os anos 80. Sobre os yuppies, o emblemático “Wall Street” e “Psicopata Americano”.

48 Não se quer dizer com isso que tais artistas não tenham, mesmo no interior da Indústria Cultural, provocado certas fissuras no *ethos burguês*,

formas de vida dominantes. A platéia assiste passiva e loucamente a *performance* para mais tarde retornar à rotina de trabalho na segunda-feira. Trata-se do definitivo florescimento do que veio a se chamar de “cultura pop”. A observação de Zygmunt Bauman sobre a “arte de vanguarda” vale para o rock por analogia:

“Devido a seu caráter endemicamente controverso, essa arte veio manifestar a distinção social: foi nessa qualidade que a arte de vanguarda encontrou clientes entre os empreendedores, os *arrivistes* de classe média, incertos de sua posição social e ávidos de se armar com infalíveis símbolos de prestígio. Em sua capacidade estética e principal, a arte de vanguarda, como antes, podia desconcertar seus expectadores, chocar e espantar; em sua outra capacidade, de conferir distinção e estratificar, ela atraiu sempre um número crescente de admiradores acríticos e, o que é mais importante, de compradores. O aplauso que a vanguarda simultaneamente desejava e temia finalmente de fato apareceu (não o aplauso justo – uma piedosa adoração e culto) – mas, inesperadamente, pela porta dos fundos: ele materializou-se não tanto como o cobiçado triunfo da missão modernizadora, não como uma manifestação tangível da conversão bem-sucedida, mas como uma conseqüência imprevista da procura febril de símbolos portáteis e compráveis de posição superior num mundo que desarraigou as identidades

---

tal como Elvis já produzira. O caso de Madonna, por exemplo, é muito significativo. Apenas a dimensão radical da ligação entre rock e *forma-de-vida*, eminentemente política (mas indiferente ao Estado), se perdeu, uma vez que a arte retomou sua *aura* para restabelecer o culto idolátrico em torno do artista-gênio (e, paradoxalmente, torna-se pública a pasteurização do processo, criando espécie de gênio-sem-genialidade – manobra que só a sociedade do espetáculo seria capaz de criar...).



herdadas e tornou a construção da identidade a tarefa dos desarraigados<sup>49</sup>.

Temos, assim, uma apropriação bifacetada do rock a fim de neutralizar seu potencial transgressor: de um lado, o “rock de arena” (*glam rock*), mais tarde conhecido como “rock farofa”, feito para as grandes massas, com solos de guitarra contagiantes, refrões grandiloqüentes e vocalistas carismáticos (ex. Poison, Twisted Sister, Nelson, Bon Jovi etc.<sup>50</sup>); de outro, a “era da brilhantina”, com seus passos de dança, *hits* poderosos tocados à exaustão nas rádios e tevês, festas elitizadas e intermináveis e mega-estrelas campeãs de vendagens e líderes das paradas de sucessos. Todo esse sentido de captura das dimensões de ruptura cultural pelo “mundo dos negócios” poderia ser resumido na expressão que se tornou trivial: *showbiz* (mistura de *show*, dimensão do espetáculo, e *business*, os negócios). Enquanto isso, no *subterrâneo* o punk vomitava revolta e destruição. Não por acaso a estética punk deu origem ao que chamamos de “underground”. Realmente, enquanto a burguesia se divertia entre ativos da Bolsa de Valores, carreiras de cocaína e super-espetáculos idolátricos, nos seus porões se movimentava todo esse mundo alternativo herdeiro – mas veementemente negador – dos seus ancestrais hippies.

---

49 BAUMAN, Zygmunt. *A Arte Pós-Moderna*. In: **O Mal-Estar na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 126.

50 Uma *paródia* contemporânea típica das bricolagens pós-modernas é a banda britânica The Darkness, que chegou a ter um álbum de relativo sucesso, mas não conseguiu se sustentar *apenas* com base no humor que parodiava os trejeitos mais pitorescos desse estilo do rock. Trata-se de mais um fenômeno da efemeridade da sociedade do espetáculo, capaz de engolir também suas próprias paródias na sua dinâmica avassaladora.

## Excurso: o “yuppie” como metamorfose do ethos burguês

Se o rock foi de certa forma co-responsável pela derrubada (ou ao menos pelo abalo) dos principais alicerces do que chamamos de “ethos burguês” nos anos 60 e 70, podemos dizer esse ethos volta *metamorfoseado* a partir dos anos 80. Com o fim do “sonho”, mas sem as culpas que serviam como alicerces civilizatórios até os anos 60, os antigos hippies deixam de lado suas calças boca-de-sino, seus cabelos compridos e os ideais de “paz e amor” e passam a vestir as gravatas de Wall Street. O significante “yuppie” é o que toma lugar do “hippie”, evadindo-se de qualquer perspectiva de contestação do principal pilar do *ethos* burguês (o dinheiro), e voltando-se ao seu ídolo fundamental sem os freios morais até então impostos. Sua figura principal repete o culto ao dinheiro típico dos antepassados, mas sem o puritanismo ascético correspondente, uma vez decaído o apoio religioso. Temos aqui o nascimento da figura do Narciso contemporâneo, que aceita passivamente a política do espetáculo projetando sobre seu próprio corpo a plataforma fundamental: *performance*. E se nos idos dos anos 60 Mick Jagger fazia do seu corpo um suporte maldito que pela dança seduzia os expectadores, fomentando uma nova forma-de-vida, aqui o corpo é plataforma do *trabalho*, voltando para seu uso anterior a partir de uma obsessão compulsiva em torno do dinheiro e do consumo. A droga perde seu sentido contracultural de oposição subversiva à disciplina e ao trabalho para servir como *combustível* para o trabalho, seja no sentido de aliviar o “stress” (eufemismo criado com o intuito de omitir as relações destrutivas do indivíduo com suas exigências profissionais), seja no sentido de servir como *móvel* mesmo desse trabalho, aumentando a resistência e provocando euforia. É por isso que o LSD e a maconha, dro-



gas *improdutivas* típicas dos hippies, dão lugar em especial à cocaína, com a qual o *yuppie* se identifica primordialmente no seu ritmo frenético e agressivo<sup>51</sup>.

Se é assim, o que ocorreu até então não foi uma derubada do *ethos* “burguês”, mas apenas o abalo de um dos seus pilares: o puritanismo. Apesar das alianças entre neoconservadores (interessados na disciplina moral) e neo-liberais (interessados na disciplina de mercado) que comandaram as décadas de 80, 90 e 2000, pode-se dizer que o puritanismo foi fortemente abalrado, perdendo significativo potencial discursivo (conquanto ainda mantenha seus quintais de influência). Isso não significou, no entanto, o fim do *ethos* burguês, mas apenas sua metamorfose para um traje mais “pós-moderno”<sup>52</sup>.

### c) Nirvana: um caso-limite do espetáculo

*“With the lights out it’s less dangerous  
Here we are now entertain us*

- 
- 51 ALVES, Marcelo Mayora. *Entre a Cultura do Controle e o Controle Cultural*, p. 94.
- 52 Com isso, e conquanto reconheça muitos méritos em diversos pontos defendidos por essa perspectiva, afasto-me definitivamente de qualquer afinidade com o chamado “pós-moderno festivo” ou “pós-modernismo celebratório”, que reputo comum a autores distintos como Gilles Lipovetsky e Michel Maffessoli, entre outros. Para uma diferenciação entre os dois autores e suas perspectivas, ver LINCK, José A. G. *A Criminologia dos Entre-Lugares*, pp. 176-177. Conquanto não esteja igualmente na posição tipicamente “moderna” de, por exemplo, Jürgen Habermas, a ascensão da sociedade do espetáculo, levada à radicalidade teórica por Guy Debord, me parece o acontecimento decisivo inerente à nossa época. O tom de neutralidade política que por vezes subjaz a esses textos – ou ainda seu otimismo políânico – parece a um observador benjaminiano não apenas ingênuo, mas inclusive destrutivo. (A discussão, contudo, excede os limites desse artigo, uma vez que demasiado complexa.) Sobre o tema, conferir CASTRO, Fábio Caprio Leite de. *Crítica do Sentido de Pós-Moderno de Globalização. Revista de Estudos Criminais*, n. 29, abril/junho 2008, pp. 37-41.

*I feel stupid and contagious  
Here we are now entertain us"  
("Smells like a teen spirit")*

*"O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto  
separado"  
(DEBORD, Guy<sup>53</sup>).*

A obra do Nirvana e do movimento *Grunge* em geral caracteriza um momento em que a insuportável e consolidada volta do conservadorismo nos EUA<sup>54</sup> e a cultura pop com seus produtos pasteurizados prontos para as paradas de sucessos acaba gerando uma explosão de niilismo juvenil, sendo comum às canções dos respectivos conjuntos a menção a adolescentes perdidos, drogados, deprimidos, desamparados, infelizes, rejeitados, perdidos, *losers*, suicidas etc. Com uma espécie de híbrido entre metal, hard rock e punk, as bandas se forjaram especialmente a partir do *underground* norte-americano e da emergente gravadora Sub Pop. A menção de Kurt aos "reacionários homófobos" é recorrente e tanto a adotação "estética do ruído", a destruição dos instrumentos quanto a agressividade dos temas e das letras são sintomáticos no sentido dessa necessidade de corrosão cultural. O tema dos

53 *A Sociedade do Espetáculo*. Tese 29, p. 25.

54 De um manuscrito de Kurt Cobain de 1991 sobre a Guerra do Iraque: "Ganhamos a guerra. A hipocrisia patriótica está em pleno vigor. Temos o privilégio de comprar cards da Tempestade do Deserto, flâmulas, adesivos de pára-choque e muitas versões em vídeo de nossa vitória triunfal. Quando caminho pela rua, sinto como se estivesse numa manifestação em Nuremberg. Ei, quem sabe podemos viajar juntos pelos Estados Unidos e queimar bandeiras americanas no palco?" (*apud* CROSS, Charles R. *Heavier than heaven – mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain*. Rio de Janeiro: Globo, 2002, p. 232). Alguns anos mais tarde, Eddie Vedder, de Pearl Jam, irá pisotear nos shows uma máscara de George W. Bush, chegando até a ser vaiado em algumas ocasiões.



adolescentes problemáticos, muito típico da época de revolta geral e autodestrutiva, se repete por exemplo em outra banda importante do “movimento”, o Pearl Jam, cujo videoclipe de “Jeremy” antecipa de certa forma problemas gravíssimos escolares que os EUA irão vivenciar poucos anos após com os atiradores de Columbine.

O “movimento” abarcou bandas de Seattle no início da década de 90, incluindo Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains, Mudhoney, Mother Love Bone, Screaming Trees, Soundgarden, Temple of the Dog, surgindo inicialmente como “contestação” da estética do espetáculo. A relação dos *grunges* com roupas, estilo, vendagens, paradas de sucesso e todos os elementos típicos da sociedade do espetáculo era *veementemente* rejeitada. Usava-se de todas as estratégias possíveis para escapar do mecanismo que, nos anos 90, será conhecido como a sucção do *underground* como objeto do *mainstream*, ou seja, a captura da dimensão que havia sobrevivido nos porões da “era da brilhantina” (*e que, depois de consumida à exaustão e já em pleno declínio, deveria ser substituída pelo próximo produto*)<sup>55</sup>. Seus integrantes usavam *roupas quaisquer*, ou seja, simplesmente camisas de flanela e calças jeans, em contraponto às polainas, glitter e permanentes do *glam rock* até então prevalente (bandas como Poison, Bon Jovi, Van Halen, Mötley Crüe, Kiss

---

55 Na famosa biografia de Kurt Cobain *Heavier than Heaven* o autor, Charles Cross, apresenta Kurt como um personagem contraditório, uma vez que contestava e desejava o sucesso. Como em geral acontece com biografias, o ponto de vista é permeado por um psicologismo exagerado, sendo incapaz de descrever adequadamente os conflitos na cultura que acontecem em um nível pré-subjetivo. O autor não consegue perceber que não há contradição no desejo de Kurt ver sua obra reconhecida e, ao mesmo tempo, rejeitar veementemente a exploração espetacular que era feito dela. A falta de uma percepção do caldo cultural em jogo e das disputas nesse âmbito gera uma explicação paupérrima da situação (CROSS, Charles R. *Heavier than heaven, passim*).

e os últimos astros da geração, Guns n' Roses e Skid Row). Em princípio, isso *parecia* uma profanação, isto é, um processo de reversão da consagração do vestuário no rock, separado como se objeto sagrado fosse. Porém a estratégia do espetáculo era *sugar* tudo para seu interior, como um buraco negro que tudo engole. Por isso, as camisas de flanela, que nada mais eram do que roupas *comuns* em Seattle, foram elas próprias separadas e sacralizadas. Assim o espetáculo engoliu sua possível profanação e criou com isso uma espécie de “Improfanável”. É precisamente esse *lugar vazio* a ser estabelecido por roupas indiferentes (que os *grunges* queriam estabelecer) que dá a chance de o Novo surgir, pois sem esvaziamento ou suspensão do existente não há chance para que algo novo aconteça. E é esse lugar vazio que o poder se apropriou pelo espetáculo, transformando-o – ele, que seria o *lugar profano por excelência* – em lugar sacro, em algo separado *no seu próprio vazio de sentido*. Assim, o vazio contemporâneo não é mais a *chance* de algo novo, uma “clareira” em que o existente é suspenso e o outro pode vir, mas sim *um ídolo*, um vazio “forte” que se impõe na sua própria insipidez sem que possa ser contestado<sup>56</sup>.

56 Esse é o nosso principal argumento contra o “pós-modernismo festivo”, em especial de Lipovetsky. O vazio não é simplesmente vazio, mas a *eliminação do vazio enquanto possibilidade* (possibilidade que é justamente aquilo que viabiliza a mudança), *consagrando* o vazio em si mesmo. Não é à-toa que o regime discursivo predominante a partir da ideia de que o que está *é como é e não pode ser mudado* é precisamente o cinismo, entendido como aquele aceita a contradição performativa entre fazer e agir diante do imperativo categórico. Debord já expressava essa dimensão: “o espetáculo moderno exprime, pelo contrário, o que a sociedade *pode fazer*, mas nesta expressão o *permitido* opõe-se absolutamente ao *possível*. O espetáculo é a conservação da inconsciência na modificação prática das condições de existência. Ele é o seu próprio produto, e ele próprio fez suas próprias regras: é um pseudo-sagrado. (...) Toda a comunidade e todo sentido crítico se dissolveram ao longo deste movimento, no qual as forças que puderam crescer, separando-se, ainda *não se reencontraram*” (DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, Tese 25, p. 23).



Com uma sonoridade definida pelo próprio Kurt Cobain como “rock pesado com colorações punks”<sup>57</sup>, o Nirvana marca uma redefinição do ponto de vista musical acerca dos marcos em que o rock estava assentado (e praticamente desorientado pelos insípidos anos 80). Consolidando no âmbito do *mainstream* a estética minimalista do punk, praticamente representa o definitivo expurgo dos virtuosismos dos anos 70 que remanesciam de forma caricata nos roqueiros dos anos 80. A agressividade do som ou “estética do ruído” – herdeira do *underground* por meio de bandas como Mudhoney, Pixies e Sonic Youth – foi geralmente a estratégia escolhida pelo Nirvana para perfurar o espetáculo. (Isso se torna muito mais claro mais tarde, em “In Utero”<sup>58</sup>.) “Smells like a teen spirit”, principal canção do Nirvana e fulminante em termos culturais, já problematiza na sua letra uma série de questões típicas da época: a cultura jovem pasteurizada, as armas, a estupidez, o racismo, entre outros. O título é uma ironia niilista a um “sonho perdido” e o refrão já percorre o problema que será constantemente objeto de afronta pelo Nirvana, a socie-

---

57 Apud CROSS, Charles R. *Heavier than heaven – mais pesado que o céu*, p. 140.

58 Como afirma Leonardo Aquino, o ruído funciona como um contraponto à simetria que caracteriza a ordem desde o mundo grego, lembrando, nesse sentido, as afirmações de Adorno em torno da música tonal como forma de reação à reificação da indústria cultural. Aquino prossegue na mesma linha em que sustentamos, relacionando Sonic Youth com essa “estética do ruído”. Diz o autor: “com uma longa e vasta discografia, o Sonic Youth sempre se caracterizou pelo seu experimentalismo extremo, abusando de pedais de distorção e super amplificadores em seus máximos volumes, inventando as mais bizarras afinações e modificando instrumentos na busca de sonoridades inusitadas e inéditas” (AQUINO, Leonardo. *...isto não é um... Manifesto de Música Contemporânea*. Disponível na rede **Scribd**: [www.scribd.com](http://www.scribd.com). Acesso em 11-01-11). A obra do Sonic Youth certamente é representativa de uma reação de peso contra a indústria cultural e o *ethos* conservador. Com composições baseadas na estética do ruído e letras envolvidas diretamente com temas políticos do fascismo ao feminismo, representa um dos principais referenciais em torno das rupturas do rock contemporâneo.

dade do espetáculo: “*Here we are now, entertain us*”. A busca por “autenticidade” como um contraponto a essa indústria e sua serialização de “estrelas” está também no segundo grande *single*, “*Come as you are*” (assim como o tema das armas).

Aliás, o sentimento de dilaceração do artista por pertencer a um mundo sem esperança, impregnado de atitude conservadora, de um lado, e a capacidade que tinha a indústria do espetáculo de capturar as formas-de-vida subversivas, de outro, faz com que o tema niilista-suicida reapareça várias vezes ao longo das suas canções. Por exemplo, em “*Rape me*” (“me estupra”), há uma visível relação com a poderosa MTV, apesar de certas dúvidas a respeito em termos de intencionalidade autoral (cuja perspectiva, a rigor, pouco importa), expressando a sensação de uma *violação* que pode ser traduzida como a arte inicialmente contestatória ser tratada como um mero produto de consumo. No clipe de “*In Bloom*”, o Nirvana tenta usar a *paródia* como perfuração do espetáculo, indo das raízes do rock (com a indumentária e atitude ao estilo Buddy Holy sendo confusamente mesclada com roupas femininas e destruição do cenário e dos instrumentos).

Finalmente, a temática acaba engolindo o próprio artista, que faz da sua arte carne-e-osso e, infelizmente, se suicida. O suicídio de Kurt Cobain é uma estratégia desesperada de interromper o espetáculo e outras apropriações que se tornam incontroláveis (somando-se, é óbvio, a uma fragilidade pessoal e problemas sérios com drogas, em especial a heroína). O Nirvana viveu como nunca a absorção dos meios profanatórios pela sociedade do espetáculo contemporânea. Revela uma geração que, completamente *desesperada*, não conseguiu reagir ao seu mundo senão expressando esse desespero da forma mais niilista e violenta possível.



## d) Radiohead e a busca da perfuração do espetáculo

Do outro lado do Atlântico, após a morte de Kurt Cobain, em 1994, a Inglaterra, tradicional pólo do rock que havia sido sobrepujada pelo Grunge e não lograva sucesso em emplacar novos artistas, vira o tabuleiro com a emergência do chamado “britpop”, movimento que bebia nas raízes do rock britânico (Beatles, Stones) e tinha como principais bandas Oasis e Blur (e em menor medida para o público externo o Pulp). O Radiohead surge nesse contexto como a banda mais crítica do movimento (embora a acidez irônica do Blur também mereça algumas notas), sendo a principal continuadora do legado do Nirvana na radical desconstrução da sociedade do espetáculo.

### 1) The Bends: a melancolia da árvore plástica

*“Sometimes you sulk, sometimes you burn  
God rest your soul  
When the loving comes and we’ve already gone  
Just like your dad, You’ll never change”  
 (“Sulk”)*

Depois de um primeiro álbum bem sucedido, “Pablo Honey” (1993) em que havia emplacado um grande single (“Creep”) e outros muitos bons (“I can’t”, “Anyone can play guitar”, “Stop whispering”)<sup>59</sup>, o Radiohead se desliga ao mundo *grunge* das guitarras elétricas, nihilismo-punk e rebeldia juvenil para elaborar sua primeira obra própria – “The

---

59 Na letra de “Vegetable” do mesmo álbum o Radiohead já expressa um inconformismo: “I’m not a vegetable/ I will not control myself / I spit on the hand that feeds me / I will not control myself”.

Bends" (1995). Um conjunto de baladas de melodias poderosas e belos arranjos de violão povoavam o álbum, recheado de uma melancolia ainda doce e desiludida – daí temas como "Fake Plastic Trees", "High and dry", "Street Spirit", "Nice Dream" e "Black Star".

Mas outro aspecto de "The Bends" merece ser realçado. É o primeiro lampejo, espécie de prenúncio, do que viria mais tarde. Não apenas pelas guitarras entrelaçadas e tocadas como se fossem uma britadeira penetrando nos tímpanos do ouvinte, nem pela beleza das baladas que saem límpidas em falsete sem soarem como clichês, mas pela *melancolia tensa* em relação ao nosso tempo. O niilismo-punk de "Pablo Honey" pela primeira vez é transformado em espécie de melancolia da nossa época e crítica da superficialidade da sociedade do espetáculo. Se o Radiohead nasce já bastante próximo do Nirvana, parece claro que ambas as bandas conjugam um desapeço desconfortante em relação à indústria cultural. Não suportam, têm dificuldade de conviver com a cultura do *showbiz*, sua superficialidade, a exibição pura e simples do vazio, a cultura do espetáculo. Embora ainda inserido nessa cultura, o Radiohead começa a reagir em forma de *ironia*: em "Fake Plastic Trees", o mundo é falso e plastificado, cantado melancolicamente como a ausência da árvore "real"; em "High and Dry", a adolescência rebelde é ironizada, como mostrasse que a "malandragem" mais tarde parece apenas ingenuidade da idade; em "Sulk", o comodismo, a conciliação com o insuportável que repete os erros dos nossos pais (mais tarde, o tema se repetirá no b-side "A Reminder"); em "Just", somos ensinados a nos tornarmos "vacas sagradas", sem falar do videoclipe que parece questionar algo muito profundo em nós mesmos.



Ainda de forma doce e romantizada, o Radiohead começa o trabalho de devastação da cultura do espetáculo a partir da explicitação do vazio, do “plástico” que materializava o artificial de tudo aquilo, a falta de espontaneidade e a superficialidade de todo aquele mundo. “The Bends” ainda é a última respiração nos tubos do rock’n’roll – é o último arroubo, com guitarras herdadas dos Rolling Stones, dos punks e mesmo dos *shoegazers* (com paredes leves de distorção e microfonia) -, da fúria jovem contra um mundo estúpido, já começando a ser descrito como um caminhão de vazio e criticado mediante ironia. O “mundo adulto” é ridículo desde o início, mas também o “mundo adolescente” e tudo que o rodeia começa, aos poucos, a parecer pálido e inofensivo.

## 2) Ok Computer: a gélida contemporaneidade

*“Transport, motorways and tramlines,  
starting and then stopping,  
taking off and landing,  
the emptiest of feelings,  
disappointed people, clinging on to bottles,  
and when it comes it’s so, so, disappointing.”  
 (“Let Down”)*

Se o Radiohead tivesse parado em “The Bends”, seria uma grande banda, mas seria apenas mais um brilhante grupo de *britpop*, ao lado de Oasis, Blur e outros. “Fake Plastic Trees” e “Black Star” seriam clássicos ao lado de “Don’t look back in anger” e “There’s no other way”. E já seria bastante coisa. Baladas melódicas, letras críticas e singles inspirados são componentes de grandes álbuns, mas essa grandeza é compartilhada por várias bandas. É somente com “Ok Computer”, em 1997, que o Radiohead se apresenta como excep-

cional. A despeito de eventuais referências possíveis (“The Dark Side of the Moon” é a mais óbvia), “Ok Computer” é a certidão de nascimento da primeira banda do século XXI. Ou algo próximo disso.

Embora recheado da melancolia extrema, já não lembra mais “The Bends” na sua doce e quase romântica crítica juvenil. Aqui, ao contrário, trata-se de uma melancolia gélida, quase opaca. Mais que um se revoltar contra o vazio, aqui se trata de *viver* no vazio. Não se trata mais de roqueiros criticando seu mundo; trata-se da construção de um gigantesco *espelho* da contemporaneidade. “Ok Computer” é menos “sangüíneo” que “The Bends” – sua fria técnica é o sinônimo da era da indiferença, do anonimato, da serialização e, no limite, dos campos de concentração. A repetição midiática parece bater aqui enquanto um mantra que enuncia o ritmo tortuoso da vida contemporânea. A sujeira das cidades, a publicidade abusiva, o consumo como felicidade desidratada, a glorificação da tecnologia, o vazio da solidão, a substituição de um tempo vivido por um tempo paralisado na monotonia da rotina sufocante e estressante, a velocidade desnecessária, a esquizofrenia coletiva – todos esses elementos compõem o mosaico dos nossos dias desenhados no “conceito” de Ok Computer.

“Ok Computer” – o título já diz muito. Desta vez, o Radiohead não enfrenta o computador com a fragilidade do humano, com a melancolia extrema de canções tocantes e guitarras cortantes, mas se entrega plenamente a ele – deixa-se levar pela tecnologia e nela embarca. Daí que esse mosaico humano/inumano componha o tempo inteiro esse disco ambivalente, aventura em que a combinação rock/eletrônica atinge o topo. Os seres habitantes do álbum não são mais jovens rebeldes de jaquetas de couro e calças jeans, mas híbridos melancólicos



que transitam entre o homem e a máquina. Como a criatura que alimenta de “Paranoid Android”, sinceramente alucinada naquilo que não sabemos se tratar de delírio ou de puro e simples absurdo kafkianamente realizado. Aquilo que era calor e sangue em “The Bends” aqui é frio e técnico, como o nosso mundo repleto de angústia, desespero, stress e desesperança. A máquina pela primeira vez pode entrar pela porta da frente. Ok, Computer. Nosso sonho de pureza humana foi despedaçado. Nenhuma lágrima e ser derramada – ela congelaria.

É assim que a aventura inicia na ironia do “Airbag”, passa pelo delírio de um andróide paranóico, mergulha nas profundezas da melancolia sem arredar o pé um centímetro em “Subterranean Homesick Alien” e “Exit Music (for a film)”, desvela a solidão da cidade sem vida em “Let down”, crítica o controle social em “Karma Police”, destrói o consumista-vazio contemporâneo em “Fitter Happier”, provoca choques elétricos na política em “Electioneering”, devasta e arrebatada em “Climbing up the walls”, entristece no mundo sem esperança de “No surprises” e completa o mergulho na completa ausência de sentido nas gélidas “Lucky” e “The Tourist”<sup>60</sup>. Quando o álbum termina, a tristeza absoluta que paira talvez seja capaz de provar musicalmente a similitude entre a tecnologia do consumo e a que fabricou os campos de concentração. Frieza e opacidade entre ambas.

### 3) Kid A: o inumano

*“Everything  
Everything*

---

60 Crítica que antecipa Bauman na metáfora do turista – hey, man, slow down! slow down, idiot”. Ver: BAUMAN, Z. *Turistas e Vagabundos: heróis e vítimas da pós-modernidade*. In: **Mal-Estar na Pós-Modernidade**, pp. 106-120.

*Everything*  
*Everything in its right place*  
*In its right place*  
*In its right place*  
*In its right place*  
*(“Everything in its right place”)*

“Kid A”. Pouco se refletiu sobre o título desse álbum que, repetindo seu antecessor, pode ser catalogado como “conceitual”. Poucos fizeram o elo entre “Kid A” do título e a canção “Kid A”, que traz apenas um incompreensível murmúrio maquínico acompanhado teclados frios e mensagens *nonsense*. “Ok Computer”, já vimos, é a descrição da nossa época contemporânea. Indiferença, técnica e solidão existencial são componentes desse mosaico que compõe o habitante híbrido da metrópole dos nossos dias. Ok, computador é a primeira tentativa de simbiose *explícita e trágica* entre homem e máquina, refratando os efeitos num espelho. “Kid A” mergulha profundamente na distopia melancólica que se apresenta pela frente. “Kid A” é o anúncio de um futuro distante em que as máquinas venceram. Se um dia dialogarmos com as máquinas, “Kid A” certamente seria uma boa tentativa. O universo da cidade poluída, consumista, indiferente é substituído por aquele mundo escuro e vazio onde as máquinas são as administradoras. Um mundo pós-humano. Se “Ok Computer” é a fase seguinte da melancólica desilusão de “The Bends”, “Kid A” é a fase seguinte da transição homem/máquina de “Ok Computer”: o inumano. Sigamos seu itinerário sufocante.

“Ice age coming”, anuncia a canção “Idioteque” – gritando em surto, anunciando a todos a consolidação da frieza que “Ok Computer” ainda ironizava ou pelo menos lamentava. “Everything in its right place”, anuncia um robô paranóico desesperado pela ordem na primeira proto-música -- e repete,



repete, repete. “Kid A” (a música), o nascimento da primeira criança “A” – anônima, igual, pura máquina. “The National Anthem”: confuso hino nacional de um mundo de robôs alucinados. “In Limbo”, “Optimistic”, “Motion Picture Soundtrack” -- hinos de melancolia em um mundo já não mais habitado pela carne, um mundo anti-sangüíneo, um mundo em que o ser humano faz parte do passado e agora é comandado por máquinas em programação esquizofrênica. “Kid A” é, por esse ângulo, o oposto simétrico de “The Bends”.

No jogo contra o espetáculo, Kurt Cobain, há alguns anos, vira que o underground -- anti-espetáculo por definição -- havia sido absorvido pelo próprio espetáculo, naquilo que Giorgio Agamben define como a capacidade da “religião capitalista” absorver suas próprias profanações. O Radiohead tenta escapar da armadilha invertendo o princípio e absorvendo o espetáculo como uma paródia sem qualquer resto de humor. A técnica é levada ao extremo -- até o ponto absurdo (lembrando o esforço kafkiano de ser mais realista que os “realistas”, justamente por excedê-los no absurdo). O país do Radiohead não tem mais nome, só imagens esparramadas e sem nexos algum, como a máquina girando no vazio e exibindo a pura comunicação sem conteúdo. “The National Anthem” é um punhado de sons atordoantes que só podem refletir a doença humana. “How to disappear completely” é a evasão absoluta desse mundo -- estratégia adotada por “Kid A” ao imergir profundamente no inumano.

Nessa virada temática -- do adolescente “Pablo Honey” e o melancólico “The Bends” aos gélidos últimos álbuns --, a sonoridade se transforma completamente e abandona qualquer vinculação ao rock tradicional. “Kid A” é a experiência do rock levada até a sua borda máxima, dançando na fronteira com a música eletrônica. O projeto inumano precisa de mais

recursos que Thom Yorke não hesita em buscar na IDM, nos retro-futuristas do Kraftwerk, no trip hop e até no free jazz. É equivocado, no entanto, afirmar que “Kid A” abandona a “melodia”; é justamente esse o único elo que permanece com o rock’n’roll. “Kid A” é extremamente melódico e simétrico, ainda que por vezes deseje soar loucamente como esse mundo futuro povoado pelo inumano. Levando a experiência do rock até a borda, o Radiohead conquista uma legião de detratores. Passa a ser odiado pela ala mais conservadora que reivindica a pureza aqui completamente destroçada, deixada de lado em nome da submersão absoluta nesse mundo pós-humano. A absoluta profanação do rock. O projeto gestual é demasiado ambicioso para alguns. Para outros, revela a genialidade de uma banda que não se conforma em lançar apenas uma obra-prima. Abre os anos 2000 e provavelmente os fechará como melhor disco<sup>61</sup>.

## 5. Rock: “pós-modernismo de desvio”

*“O privado é político”*

*(Lema dos manifestantes de 1968 na Alemanha)*

Se a Criminologia não deve ser outra coisa que não a negação da injustiça, evitando reduzir o sofrimento *real* vivenciado por representações esquemáticas que, a um só golpe, legitimam e reproduzem violência<sup>62</sup>, *dar voz* àqueles que

61 Os álbuns “Hail to the thief” (2003), “In Rainbows” (2007) e “The King of Limbs” (2011) certamente mereceriam igualmente uma análise – o primeiro, pela contestação política direta; o segundo, pela distribuição via *Internet*; o terceiro por outras inovações em termos de distribuição e uso das novas mídias – mas priorizamos os discos mais essenciais pela extensão do artigo.

62 PANDOLFO, Alexandre. *A Criminologia Traumatizada*, pp. 102-103.



se insurgem – mesmo que às vezes de forma perversa<sup>63</sup> – é o gesto que lhe permitirá romper com a monótona tautologia que permeia seus relatórios. Rompendo com o “pós-modernismo hegemônico” – simplesmente uma reprodução a partir do pastiche e do vazio dos conceitos hoje contestados (mas perfeitamente atuais) de *indústria cultural* e *sociedade do espetáculo* – e do “pós-modernismo desesperado” – o simples “vale tudo” de quem “não tem mais nada a perder” – o rock pode representar, em todas as suas facetas, uma revolta curiosa-mente chamada por Ricardo Timm de Souza de “pós-modernismo desviante” (encontrando, sem querer, com nossa disciplina do desvio), como uma “fagulha” que balança a hegemonia, a festa da Totalidade, ou melhor, como uma chance para o novo surgir<sup>64</sup>.

O Rock tornou-se, ao lado e por dentro da Geração de 1968, não apenas mais uma peça de entretenimento a celebrar a mediocridade do *status quo*, mas verdadeira *arte politizada*. Se a política não se resume à dimensão do Estado e suas falsas representações (como canta Thom Yorke em *No Surprises*, “they don’t speak for us”), mas é, antes de tudo, a esfera das formas-de-vida, o rock soube ser político ao extremo, opondo ao *ethos* burguês até hoje hegemônico uma nova forma-de-vida, baseada na festa, na paz, no amor, nos mundos lisérgicos e na transgressão. Porém, como diz Alexandre Nodari,

---

63 “Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio do desempenho e desafiam os seus próprios alicerces” (MARCUSE, H. *Eros e a Civilização*, p. 62).

64 Sobre os diversos pós-modernismos, conferir o instigante ensaio de SOUZA, R. T. de. *Alteridade e Pós-Modernidade: sobre os difíceis termos de uma questão fundamental*. In: **Sentido e Alteridade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

Se 1968 quis colocar a imaginação e o desejo no poder, talvez tenha sido essa a sua falha – imaginação e desejo sempre tiveram no poder, o céu sempre foi o limite. Talvez esteja na hora de colocar a imaginação e o desejo *contra* o poder, para, com o apoio das Fúrias da Comuna e de 1968, realizar o definitivo assalto, aquele que abole o céu (a hierarquia, a ordem, o tempo), deixando-nos livre para imaginar e realizar as possibilidades do único mundo possível: o nosso<sup>65</sup>.

É recuperando essa capacidade de se ligar à *vida* que o rock retoma suas capacidades profanas. Rompendo o vício da *estetização da política* típica da sociedade do espetáculo, que captura enquanto ídolo e o consagra, o rock – mediante múltiplas estratégias e singularidades que os próprios artistas irão desenvolver – deve reagir com a *politização da arte*, ou seja, a possibilidade infinita de profanação (livre-uso) dos nossos modos de viver esse mundo.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio à Profanação. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVES, Marcelo Mayora. *Entre a Cultura do Controle e o Controle Cultural*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- AQUINO, Leonardo. *...isto não é um... Manifesto de Música ontemporânea*. Disponível na rede **Scribd**: [www.scribd.com](http://www.scribd.com). Acesso em 11-01-11.

---

65 NODARI, Alexandre. *Assalto ao Céu*. In: **SOPRO**: panfleto político-cultural, n. 14, jul./2009. Disponível em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/bin/14.html>>. Acesso em: 24-12-10.



- BAIO, Luana Carolina. *O Status Célebre: dos heróis às figuras da era midiática*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: 2009, p. 77. Disponível em: [http://stoa.usp.br/ecaberta/files/-1/11924/TCC\\_Celebridades\\_Final.pdf](http://stoa.usp.br/ecaberta/files/-1/11924/TCC_Celebridades_Final.pdf). Acesso em 23-12-2010.
- BAUMAN, Zygmunt. A Arte Pós-Moderna. In: *O Mal-Estar na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas*. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. 26ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CARVALHO, Salo de. A Criminologia na Alcova: diálogos com a Literatura Libertina. In: *Antimanual de Criminologia*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.
- CARVALHO, Salo de. Criminologia Cultural, complexidade e as fronteiras de pesquisa nas ciências criminais. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, n. 81, 2009.
- CASTRO, Fábio Caprio Leite de. Crítica do Sentido de Pós-Moderno de Globalização. *Revista de Estudos Criminais*, n. 29, abril/junho 2008.
- COLI, Jorge. *Corpos Eróticos*. Folha de São Paulo. Caderno Mais! 08-06-08.
- CROSS, Charles R. *Heavier than heaven – mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Edição eBooksBrasil.com, 2003.
- DERRIDA, Jacques. A Farmácia de Platão. São Paulo: Iluminuras, 2005. Editorial. *Revista Humbolt*, ano 50, 2008, n. 97.
- FERREL, Jeff. Boredom, Crime and Criminology. *Theoretical Criminology* 2004. Vol. 8. Disponível em: <http://www.culturalcriminology.org/>. Acesso em 14-03-2011.

- FERREL, Jeff. Cultural Criminology. In: *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Disponível em: <http://www.cultural-criminology.org/>. Acesso em 14-03-2011.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 2007.
- GARLAND, David. *The Culture of Control: crime and social order in contemporary society*. Chicago: Chicago Press, 2001.
- GARLAND, David. The Development of British Criminology. In: *The Oxford Handbook of Criminology*. 2ª ed. Edited by Mike Maguire *et al.* Oxford: Oxford University Press, 1997.
- GILMORE, Mikal. Entre a Ingenuidade e o Ímpeto Transformador. *Entrevista à Revista CULT*. São Paulo: Bregantini, novembro, 2010.
- HAYWARD, K. & YOUNG, J. Cultural Criminology: some notes on the script. *Theoretical Criminology* 2008, v. 8. Disponível em: <http://www.culturalcriminology.org/>. Acesso em 14-03-2011.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do Outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.
- LINCK, José A. G. *A Criminologia dos Entre-Lugares: diálogos sobre inclusão violenta, exclusão e subversão contemporânea*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Tradução Francisco Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.
- MCNEIL & MCCAIN. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Vol. 1 (1965-1975). Porto Alegre: LP&M, 2010.



- PANDOLFO, Alexandre Costi. *A Criminologia Traumatizada: um ensaio sobre violência e representação dos discursos criminológicos hegemônicos no século XX*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- PINTO NETO, Moysés. O Caso Pierre Rivière revisitado por uma Criminologia da Alteridade. *Revista de Estudos Criminais*, n. 30, jul./set. 2008.
- RONDEAU & RODRIGUES. *Sexo, Drogas e Rolling Stones*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- RORTY, Richard. *Para realizar a América: o pensamento de esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DPA, 1999.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SOUZA, Ricardo Timm de. Alteridade e Pós-Modernidade: sobre os difíceis termos de uma questão fundamental. In: *Sentido e Alteridade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2005.
- YOUNG, Jock. *A Sociedade Excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

# *Das Subculturas Desviantes ao Tribalismo Urbano (Itinerários da Criminologia Cultural através do Movimento Punk)\**

*Salo de Carvalho*

**RESUMO:** A investigação, a partir da matriz teórica da criminologia cultural, analisa os movimentos contemporâneos de ativismo urbano rotulados pelas agências de controle social como grupos desviantes e caracterizados pela academia como *subculturas criminais* ou *tribos*. Utiliza como recurso de interpretação (ou estudo de caso) o percurso realizado pelo movimento *punk*, analisando suas ações de resistência e de subversão cultural no campo da livre expressão artística, sobretudo com a consolidação do seu estilo musical, e, no espaço de intervenção política, a partir de sua identificação como autêntico movimento social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Criminologia Cultural – Subculturas – Tribalismo – Ativismo Urbano – Movimento *Punk*

**ABSTRACT:** The research, based on the theoretical framework of cultural criminology, analyzes the contemporary movements of urban activity labeled by the criminal system as deviant groups and characterized by the academic theories as *criminal subcultures* or *tribes*. It uses the historical background of the *punk* movement as an interpretative resource (or case study), analyzing its acts of resistance and cultural subversion in the field of free artistic expression, with the consolidation of its musical style, as well as in the domain of political intervention, anchored by its identification as an authentic social movement.

**KEY WORDS:** Cultural Criminology – Subcultures – Tribalism – Urban Activity – *Punk* Movement

---

\* Artigo dedicado ao amigo Cícero Ramos Rodrigues.



**Sumário:** 1. O Saber Criminológico na Fronteira das Ciências Criminais; 2. O Tédio Criminológico; 3. As Possibilidades da Criminologia e o Abandono dos Fetiches Positivistas; 4. Os Rumos da Criminologia Pós-Crítica e a Criminologia Cultural; 5. Abertura da Criminologia ao Profano; 6. Criminologia Cultural e Investigação Criminológica; 7. Becker e o Estudo das Culturas *Outsiders*; 8. Becker, *Outsiders* e a Subcultura dos Músicos de Jazz; 9. Subcultura *Punk* e os Crimes de Estilo; 10. Criminologia Cultural e Identidades Desviantes; 11. Desvio e Ativismo Cultural Contemporâneo sob a Lente da Criminologia Cultural; 12. *Hippies* e *Punks* na Contracultura; 13. A Emergência do *Punk* como Resistência Contracultural; 14. A Música *Punk* e o Fim das Grandes Narrativas do *Rock*; 15. O Estilo *Punk* contra a Indústria Cultural; 16. O *Fenômeno Punk*: Subcultura de Resistência; 17. A Identidade *Punk*: Estilo, Imagem e Sonoridade; 18. O Movimento *Punk*: Angústia e Ativismo Urbano; 19. O Movimento e a Ideologia *Punk*; 20. O Ativismo Político Urbano de Resistência; 21. O Movimento *Punk* na Contemporaneidade e a Redefinição das Subculturas; 22. Movimento *Punk*: Crítica aos Valores Morais e Nova Política; Referências Bibliográficas.

## 1. O Saber Criminológico na Fronteira das Ciências Criminais

Na maioria dos países europeus continentais e em praticamente toda a América Latina, o saber criminológico se consolidou através de vínculos estreitos com o saber jurídico-penal<sup>1</sup>. Não por outra razão o ensino da criminologia foi inserido e permanece nos currículos das Faculdades de direito.

Assim, no rol das enciclopédias penais – termo que designa as disciplinas que compõem as ciências criminais (direito penal, processo penal, criminologia e política criminal) –, o direito penal, como saber regente, tem delimitado os horizontes e as possibilidades de investigação da criminologia.

---

1 Importante delimitar este diagnóstico aos países de tradição jurídica romano-germânica em razão de o desenvolvimento da Criminologia nos países anglo-saxões ser diverso, aproximando-se das demais Ciências Sociais, sobretudo Sociologia e Antropologia.

E a disciplina criminológica em sua perspectiva ortodoxa (acrítica) mantém-se como um apêndice, uma matéria auxiliar e acessória da disciplina dogmática e normativa do direito penal.

É possível perceber, portanto, que a criminologia é *duplamente sequestrada* pelo direito penal: primeiro, no *plano científico*, sua estrutura epistemológica é aprisionada pelo pensamento jurídico-penal que lhe impõe limites de *método* e restrições aos *objetos* de investigação; segundo, no *plano político*, o atuar do criminólogo é submetido às regras e às formalidades da burocracia estatal (agências de controle punitivo), fato que reforça a ideia de auxiliabilidade.

Nesta tradição, o *pensar* e o *agir* criminológicos foram historicamente submetidos à forma e à instrumentalidade dos temas e dos conteúdos jurídico-penais.

## 2. O Tédio Criminológico

Dentre os efeitos mais perceptíveis desta submissão prático-teórica da criminologia ao direito penal encontram-se os modelos burocratizados e historiografados do seu ensino. Análise superficial dos mais tradicionais *Manuais* e *Tratados* de criminologia, bem como dos programas acadêmicos da disciplina, revela que não invariavelmente o seu estudo se desenvolve a partir da *descrição temporal* e *linear* da sucessão das escolas criminológicas. Definido pelo autor ou pelo professor o ponto de partida, seja na primeira (Escola Clássica) ou na segunda (Escola Positiva) Modernidades penal<sup>2</sup>, a criminologia é abordada como desenvolvimento histórico de escolas ou de

2 Sobre as distintas etapas do pensamento penal Moderno, conferir Carvalho, *O Papel dos Atores do Sistema Penal na Era do Punitivismo*, pp. 27-31.



paradigmas que se sobrepõem progressivamente até os dias atuais – as ideias de linearidade e de progresso são fundamentais nesta concepção ascética das ciências Modernas.

Por outro lado, no que tange ao pensamento não-ortodoxo que se coloca como transgressor das tendências positivistas, comum perceber que os autores restringem a atualidade da criminologia à criminologia crítica, como se esta perspectiva representasse o ápice do conhecimento científico da matéria ou realizasse espécie de síntese dialética do que houve e do que há de mais sofisticado neste campo de conhecimento.

A impressão é a de que certas correntes da crítica criminológica creem inexistir quaisquer mudanças na criminologia ortodoxa ou no próprio pensamento crítico desde a queda do Muro de Berlim no final da década de 80 do século passado. O efeito catastrófico da cristalização do pensamento crítico como o momento ótimo da ciência criminológica é o reforço de perspectiva idealizadora que crê (e este termo é significativo) representar a criminologia crítica o *fim da história* do saber criminológico, a última grande narrativa desta ciência forjada, com as demais ciências criminais, na Ilustração.

Neste cenário, não restam alternativas possíveis à construção de um saber criminológico autônomo e inovador. Delimitada como *ciência auxiliar* do direito penal, a criminologia produzirá discursos que legitimarão a intervenção punitiva (criminologia burocrática ou judicial). Representada como *apêndice* ou *complemento* do direito penal, a criminologia será disciplinada pela racionalidade jurídico-dogmática e o seu desenvolvimento como campo de conhecimento será reduzido às narrativas historiográficas e o seu conteúdo será normatizado.

Os efeitos dessa dogmatização são contundentes ao ponto de atingir correntes importantes da própria criminologia crítica, que aceitam a delimitação do seu objeto pelo direito penal e permanecem restritas à crítica interna do sistema jurídico, impossibilitando diferenciação entre temas e problemas criminológicos ou jurídico-penais. Outrossim, mesmo quando irrompem as barreiras do tecnicismo e conseguem desconstruir os fundamentos do direito penal, as correntes da criminologia crítica ocupam espaços que deveriam pertencer à dogmática crítica, pois é fundamental que a ciência do direito penal realize sua própria autocrítica, problematizando seus *fundamentos* (crítica à dogmática) e, conseqüentemente, sua *instrumentalidade* (dogmática crítica).<sup>3</sup>

O *mainstream* político e pedagógico da criminologia, perdido no emaranhado dos discursos jurídicos e das práticas burocráticas, independentemente da ênfase ortodoxa ou crítica, parece, portanto, padecer do sintoma denunciado por Ferrell: o *tédio criminológico*. Tédio criminológico que se reflete na perda da espontaneidade do pensamento e na rotinização das práticas, circunstância que não permite que os criminólogos pensem criminologicamente problemas criminológicos.

Segundo Jeff Ferrell, o discurso criminológico atual eliminou a criatividade das investigações, pois “*a investigação criminológica é moldada conforme a eficiência científica, desumanizando os seus pesquisadores e aqueles aos quais se propõe investigar e controlar.*”<sup>4</sup> A criminologia do tecnólogo ou do engenheiro moral – termos que Ferrell apropria de Ned Polsky – cria metodologias que reduzem questões humanas a categorias

3 Sobre as relações entre as ciências penais dogmáticas e a ciência criminológica, conferir Carvalho, *Antimanual de Criminologia*, pp. 04-05.

4 Ferrell, *Tédio, Crime e Criminologia*, p. 350.



controladas de quantificação e cruzamento de dados. Neste aspecto, a fusão dos temas criminológicos com os jurídicos (abstratos, normativos) potencializa esta desumanização da investigação.

Com efeito, “(...) o pensamento majoritário da criminologia acadêmica atual pode apenas ser descrito como... entediante.”<sup>5</sup>

### 3. As Possibilidades da Criminologia e o Abandono dos Fetiches Positivistas

Assim, se houver alguma possibilidade de ‘salvar’ a criminologia deste momento de letargia e de tédio – crise que igualmente atinge o saber criminológico nos países anglo-saxões<sup>6</sup> –, uma das primeiras atitudes é a do resgate de sua autonomia e de sua independência perante as demais ciências, sobretudo as ciências criminais.

---

5 Ferrell, *Tédio...*, p. 351.

6 Ferrell sustenta estar a criminologia, na tradição de pesquisa dos países anglo-saxões (fundamentalmente Estados Unidos e Inglaterra), imersa em crise devido ao processo de *fetichização das metodologias*. A proliferação de métodos objetivos de investigação, notadamente as *survey forms*, com a finalidade de tornar o saber criminológico mais seguro, calculável e controlável – ou seja, menos suscetível à subjetividade do criminólogo –, produziu, segundo o autor, tipo de pesquisa orientada para a “(...) *edificação de monumentos estatísticos – e estes monumentos são construídos sobre dados rasos e sobre fundações epistemológicas superficiais*” (Ferrell, *Kill Method*, p. 07).

A cultura de produção burocrática de relatórios de pesquisa, operada a partir da lógica gerencialista atuarial, transforma temas humanos em dados estatísticos. Assim, o tédio do discurso criminológico deriva, em grande medida, da primazia destas metodologias como forma de conhecimento: “*assim como outras formas modernas de tédio, esta apatia acadêmica é resultado direto de suas condições de produção e da rotina metodológica e analítica imposta aos seres humanos, cujo objetivo é extrair de suas vidas dados áridos e objetivos*” (Ferrell, *Tédio...*, p 351).

A superação das técnicas formais com a negação do fetichismo metodológico – através da morte do método, portanto – seria uma das condições de possibilidade de sobrevivência da criminologia.

No entanto a reivindicação de independência da criminologia (crítica ou pós-crítica) em relação à dogmática jurídica será insuficiente se, em movimento similar, não houver o abandono dos grandes dogmas da própria criminologia ortodoxa que ao longo do tempo vêm delineando a forma de se pensar e de se fazer criminologia. Dogmas relacionados à objetividade do conhecimento, à autonomia dos métodos e aos horizontes de investigação (*objetos* de pesquisa).

Em realidade, a possibilidade de a criminologia ingressar no terceiro milênio como saber atento às complexidades do contemporâneo e, portanto, com capacidade para compreender os sintomas sociais e para movimentar-se no interior de suas crises, dentre as mais relevantes o problema das violências, prescinde que o seu saber-atuação esteja imunizado dos vícios do positivismo, os de tradição jurídica ou criminológica. Com ênfase: fundamental esteja o pensamento criminológico livre dos fetiches que marcaram inclusive importantes tendências da própria crítica.

Dentre os inúmeros fetiches positivistas, o principal: a *vontade de sistema* (ou *vontade de verdade*).

Se a criminologia nasce como uma das inúmeras ciências que refletem o pensamento Moderno e Ilustrado; e se a criminologia, na qualidade de ciência social (aplicada), adota o padrão de sua matriz científica; inexoravelmente a criminologia carrega consigo todas as expectativas inerentes à sua condição. Na qualidade de ciência Moderna, prima pelo culto à forma (método); mas, sobretudo, investe-se como saber hábil na edificação de grandes narrativas teóricas, ou seja, prima pela construção de *teorias de fundamentação* do sistema penal, regidas pela lógica da completude e da coerência que irão definir seus temas de investigação.



## 4. Os Rumos da Criminologia Pós-Crítica e a Criminologia Cultural

As grandes narrativas criminológicas dos séculos XIX e XX que identificam a primeira e a segunda Modernidade nas ciências criminais – sobretudo as narrativas voltadas ao sentido e aos fins das penas (teorias de fundamentação) – intentaram a construção de sistemas harmônicos (coerentes e completos) de justificação, de aplicação e de execução do poder punitivo. Registre-se que esta *vontade de sistema* não se restringiu apenas ao pensamento dogmático ou às criminologias ortodoxas, pois a ansiedade de o seu discurso ser percebido como científico atingiu a própria criminologia crítica. A pretensão científica inegavelmente induziu a criminologia crítica à proposição de modelos teóricos de referência para re-significação – e, conseqüentemente, re-legitimação – da intervenção punitiva.

Com a crise das narrativas punitivas no final da década de 80, sobretudo do correcionalismo, certas tendências da criminologia que poderiam ser identificadas como criminologias pós-modernas percebem a inviabilidade epistemológica dos projetos científicos que marcaram a trajetória de construção e de consolidação das ciências criminais. A crítica atinge diretamente o principal sintoma das ciências modernas: a *vontade de sistema*.

No novo cenário que se apresenta a partir do reconhecimento da insustentabilidade dos grandes modelos, a fragmentação e a desconfiança nos projetos totalizadores fazem emergir inúmeras possibilidades de investigação.

Indubitavelmente inúmeros atores do campo criminológico opõem resistência e buscam, no passado idealizado, reconstruir antigos sistemas a partir da crença na capacida-

de de a criminologia regular e controlar os crimes e os desvios. Esta opção, porém, parece não satisfazer a necessidade de reinvenção do pensamento criminológico, pois opera com a ilusão de que novas narrativas teóricas teriam a capacidade de corrigir as falhas dos antigos modelos e de alcançar os *nobres* fins propostos pelas ciências criminais – *v.g.* dissuasão do delito (racionalismo); reintegração do delinquente (correcionalismo); identificação, neutralização e gestão dos grupos de risco (gerencialismo atuarial); redução ou eliminação da seletividade (criminologia crítica). Tais discursos assemelham-se muito aos discursos ecléticos que, ao identificarem problemas instrumentais ou teóricos em distintos sistemas de justificação, propõem fusões dialéticas (modelos mistos) com a expectativa de que as falhas mútuas sejam anuladas e sejam reforçadas as virtudes. Neste caso, porém, o que de fato ocorre é a potencialização dos defeitos dos sistemas com a gradual inabilitação dos seus eventuais benefícios.

Por outro lado surgem perspectivas que projetam formas de investigação criminológica exatamente a partir do reconhecimento da fragmentação e da incapacidade de as grandes narrativas científicas solucionar as crises da contemporaneidade. No sentido inverso da tradicional tarefa de sistematização abstrata dos problemas das violências, as novas tendências optam pelo vertiginoso mergulho no real. Aproximando-se das experiências cotidianas das pessoas que convivem com as violências do cotidiano, novas posturas criminológicas sujeitam-se aos erros e às imprevisibilidades inerentes à vida; sujeitam-se à excitação do inesperado que caracteriza o encontro humano. São novas formas de envolvimento que permitem “(...) incorporar o significado cultural das pessoas estudadas, e assim afirmar sua complexa humanidade que, de outra forma, são reduzidas a resíduos estatísticos e às perigosas



*ambiguidades do crime e do controle social que desaparecem com a pseudo certeza da 'ciência social'.*"<sup>7</sup>

A criminologia cultural, dentre as inúmeras tendências contemporâneas do saber criminológico pós-crítico, apresenta-se como uma destas possibilidades. E a sua urgência experimental e vivacidade teórica "(...) *advêm do seu envolvimento com os temas de investigação e de sua vontade de confrontar as condições socioculturais do tédio que permeiam a prática da criminologia oficial.*"<sup>8</sup>

Importante registrar, ainda, que a terminologia *saber criminológico pós-crítico* é utilizada para designar a série de vertentes criminológicas que, apesar de legatárias da *criminologia crítica*<sup>9</sup>, abstém-se do projeto científico ilustrado de elaboração de sistemas universais de compreensão do fenômeno crime<sup>10</sup>.

7 Ferrell, *Tédio...*, p. 354.

8 Ferrell, *Tédio...*, p. 352.

9 Utiliza-se o termo *criminologia crítica* para definir as perspectivas políticas e teóricas que negam os modelos causais deterministas centrados no estudo do delinquente (criminalidade) e que problematizam as estruturas de poder (político, econômico e social) que estabelecem as condições de criminalização das populações vulneráveis e as formas de controle social.

10 Não se trata, neste momento, de apontar a série de críticas que, ao longo dos anos foram direcionadas à criminologia crítica e apresentaram as limitações deste importante paradigma criminológico – p. ex., a inabilidade da crítica para escapar das tendências deterministas ou funcionalistas; o alto grau de abstração e a consequente ausência de análise de indivíduos e grupos concretos; a idealização e romantização das noções de comunidade e de delinquente; a falta de instrumentos sofisticados de análise dos problemas reais da criminalidade e da violência urbana; o certo desprezo com determinadas exigências metodológicas na apresentação de dados empíricos; e, sobretudo no que diz respeito à contribuição dos estudos culturais e da pós-modernidade, o distanciamento ou apartação em relação ao sujeito da pesquisa (neste sentido, Caputo & Hatt, *Beyond Critique: Toward a Post-Critical Criminology*, pp. 420-423).

Não se pretende, de igual forma, realizar a defesa da criminologia crítica ou apresentar os modelos teóricos que melhor reconstruíram o saber crítico e que potencializam novas e interessantes perspectivas, como, p. ex., a criminologia feminista ou o realismo de esquerda. Entende-se que esta tarefa foi realizada de forma bastante competente por inúmeros autores –

## 5. Abertura da Criminologia ao Profano

Conforme destacado, as grandes narrativas científicas da Modernidade consolidaram-se a partir do projeto de estabilização dos métodos e dos objetos de investigação. O rigor metodológico e a definição precisa dos problemas de análise marcaram o modo de fazer ciência: no primeiro momento as denominadas ciências da natureza e, posteriormente, nas suas especificidades, os saberes das humanidades.

O processo de racionalização das ciências, em sua pretensão de objetividade e de controlabilidade do conhecimento, impôs o distanciamento do cientista com o objeto de saber, situação que proporcionaria equidistância e garantiria neutralidade valorativa. A hipervalorização da objetividade do conhecimento conduziu à radical distinção entre o *sujeito* e o *objeto* de investigação. Segundo os postulados epistemológicos que se consolidaram com o positivismo científico, a distância entre *sujeito* e *objeto* (*distanciamento do objeto*) seria a única forma de conferir idoneidade à análise, pois atestaria o descomprometimento do pesquisador com quaisquer juízos

---

neste sentido, de forma emblemática, o debate entre Marcelo Aebi e Elena Larrauri (Aebi, *Crítica de la Criminología Crítica*, pp. 17-56; Larrauri, *En Defensa de la Herencia de La Criminología Crítica*, pp. 259-278; Aebi, *Crítica y Contracrítica de la Criminología Crítica*, pp.377-395).

O objetivo, nesta pesquisa, é tão somente apresentar a criminologia cultural como uma das perspectivas ou conjunto de saberes que se desdobraram da criminologia crítica, sobretudo a partir de sua autocrítica. Isto porque, conjuntamente com a *cultural criminology* (Ferrel, Hayward, Presdee, Young), surgem inúmeras outras perspectivas, como *constitutive criminology* (Henry, Milovanovic), *postmodern criminology* (Milovanovic, Arrigo), *convict criminology* (Ross, Richards), *black criminology* (Russell, Park), *black feminist criminology* (Potter, Rice), *state crime studies* (Barak, Green), *peacemaking criminology* (Barak, Fuller, Pepinsky), *queer criminology* (Tomsen, Mason, Groombridge), *public criminology* (Groombridge) entre outras.



prévios sobre o conteúdo pesquisado: neutralidade do ponto de vista; estabilidade do objeto de pesquisa.

No entanto a rigidez da fronteira que demarca a posição entre *sujeito* e *objeto* produz um interdito: a impossibilidade de o investigador submergir e vivenciar plenamente o problema de pesquisa, notadamente no campo das humanidades. Ocorre que se as ciências objetivaram expurgar qualquer forma de *subjetividade* dos instrumentos de análise ou dos temas de pesquisa, após décadas de crítica ao positivismo é possível perceber que “o formalismo excessivo, a rigidez das definições e o absolutismo da objetividade comportando a exclusão do sujeito, levam ao empobrecimento”<sup>11</sup> das ciências.

Com a sacralização da forma e a negação das subjetividades, as ciências modernas edificaram sistemas teóricos absolutamente alheios, senão avessos, à realidade vivida. Em consequência, todo o tipo de conhecimento que não estivesse adequado ao padrão *objetificante* foi extirpado das enciclopédias científicas e adjetivado como *profano*.

Contra este pensamento ortodoxo enclausurado na matriz positivista, as perspectivas críticas e transdisciplinares gradualmente se afirmam como possibilidades alternativas de acessar a complexidade dos fenômenos contemporâneos. Sobretudo a partir da transposição do formalismo e através do “diálogo e reconciliação não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual.”<sup>12</sup> O reencontro com os saberes acusados de profanos (atuações artísticas; conhecimentos místicos e religiosos; manifestações do senso comum; expressões das culturas populares e das tradições regionais; atividades de entretenimen-

---

11 Freitas, Morin e Nicolescu, *Carta da Transdisciplinaridade*, p. 12.

12 Freitas, Morin e Nicolescu, *Carta...*, p. 12.

to; formação de grupos de pertencimento e de valorização de identidades entre outros) é, portanto, uma das características das novas tendências da criminologia pós-crítica atravessadas pela transdisciplinaridade e desejantes de subjetividade.

Dentre estas tendências, a criminologia cultural, inspirada nos estudos culturais (*cultural studies*), configura-se como um campo de convergência de saberes e, ao negar sua rotulação como disciplina<sup>13</sup>, procura permitir que o processo de crítica e de autocrítica mantenha seu olhar sempre aberto ao novo.

## 6. Criminologia Cultural e Investigação Criminológica

*O encontro da ciência com a arte permite, no campo criminológico, experimentações que ao longo do desenvolvimento*

---

13 Conforme destaca Escosteguy, a perspectiva teórica dos estudos culturais se desenvolve a partir da insatisfação com os limites acadêmicos disciplinares. Ao resgatar Stuart Hall, lembra que *“os estudos culturais não configuram uma ‘disciplina’ mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”* (Hall apud Escosteguy, *Uma Introdução aos Estudos Culturais*, p. 88).

Trata-se, pois, de um *campo* de estudos interdisciplinares – nas palavras de Turner, *“estudos culturais é um campo interdisciplinar onde certas preocupações e métodos convergem; a utilidade dessa convergência é que ela nos propicia entender fenômenos e relações que não são acessíveis através das disciplinas existentes. Não é contudo, um campo unificado”* (Turner apud Escosteguy, *Uma Introdução...*, p. 88).

A ideia de campo de convergência de saberes foi igualmente aplicada a criminologia contemporânea em perspectiva que guia a presente pesquisa (neste sentido, Carvalho, *Antimanual...*, p. 46)

De forma mais aguda, alguns autores postulam o *status* de antidisciplina aos estudos culturais: *“os defensores mais radicais dessas pesquisas reivindicam o estatuto de uma ‘antidisciplina’*. O termo marca a recusa de divisões disciplinares, de especializações a vontade de combinar as contribuições e os questionamentos advindos de saberes cruzados, a convicção de que a maioria dos desafios do mundo contemporâneo ganham ao ser questionados pelo prisma do cultural. A iniciativa tem o mérito de contrabalançar os efeitos de isolamento derivados da hiperespecialização” (Mattelart & Neveu, *Introdução aos Estudos Culturais*, pp. 15-16).



desta tradição teórica foram consideradas epistemologicamente ilícitas. Na tradição ortodoxa, todas as formas de conhecimento produzidas fora dos rígidos horizontes científicos representariam saberes menores ou desprezíveis.

Neste panorama de esfacelamento das fronteiras de saber, no campo dos estudos sobre violência a criminologia cultural permitirá que o investigador mergulhe nos contextos urbanos onde os desvios efetivamente acontecem, realizando o que poderia ser denominado como *criminologia de aproximação* ou de *escuta*.

Através do resgate de instrumentos etnográficos, a criminologia cultural permite um olhar abrangente de forma a não isolar o ato rotulado como crime ou desvio que constitui seu 'objeto' de estudo. Propõe a compreensão, ainda que parcial (limitada) deste ato, nas dinâmicas de tempo e de espaço que marcam a interação das pessoas que criam determinadas identidades. Note-se, exemplificativamente, que o olhar é totalmente distinto daquele do processo penal, no qual os procedimentos burocráticos produzem um recorte na realidade, isolando a conduta (injusto penal) e o do seu autor a partir de uma (re)construção artificial do caso penal<sup>14</sup>, de forma a simplificar o problema e possibilitar valorações 'neutras' deste fragmento de realidade com o objetivo de distribuir culpabilizações.

A perspectiva cultural na criminologia projeta, portanto, um olhar dos desvios puníveis desde o contexto mais abrangente possível. Amparada nos estudos culturais (*cultural studies*), sobretudo nas técnicas de investigação advindas da antropologia (etnografia) e da sociologia (observação participativa), a criminologia cultural resgata e atualiza os estudos

---

14 Neste aspecto, Baratta, *La Vida y el Laboratorio del Derecho*, pp. 275-295.

do *labeling approach* (paradigma do etiquetamento), notadamente a perspectiva empregada por Becker. Procura, pois, observar os grupos e interagir com as subculturas ou as tribos desviantes, sobretudo com aquelas que integram a *urbe*, de forma a compreender as suas práticas e os seus rituais nos seus espaços de realização. O resgate da teoria do etiquetamento (etnometodologia e interacionismo simbólico) induz, de igual forma, a adaptação das metodologias à complexidade da vida contemporânea, tarefa que implica, sobretudo na pesquisa criminológica europeia continental e latino-americana, a superação da racionalidade jurídica instrumental e a imersão na inconstância do real.

Dentre os elementos de observação dos grupos desviantes, aqueles que demarcam as identidades das tribos urbanas ganham especial destaque, notadamente por serem constitutivos destas subjetividades. Dispositivos de representação, de significação e de reconhecimento dos grupos de pertencimento como a linguagem, a vestimenta, as manifestações artísticas, os ambientes de encontro, as formas de interação e as práticas tóxicas, são especialmente relevantes, fundamentalmente porque extrapolam os recortes de ilicitude operados pelo direito penal e processual penal.

A análise das formas de *ser* e de *estar*, *na* e *com* as tribos urbanas, a partir do olhar extramoral dos seus rituais e da sua estética, constitui-se uma das principais formas de abordagem da criminologia cultural. E esta forma de olhar as interações dos grupos *punks* é a que move a presente pesquisa.

## 7. Becker e o Estudo das *Culturas Outsiders*

A referência teórica e metodológica primeira para propor estudo criminológico sobre as formas de ativismo político



urbano dos grupos identificados com a *ética* e a *estética punk* é a obra *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance* (1963), de Howard Becker.

Embora os *objetos* de investigação tenham inequívoca identidade sob o ponto de vista criminológico – as formas de desvio e a representação social sobre a subcultura do *jazz* na década de 50 e as tribos *punks* nas décadas de 70 e 80 –, é na forma de abordagem proposta por Becker que é possível encontrar chaves de leitura para observação e interpretação de distintos fenômenos contraculturais.

Em *Outsiders*, após apresentar os fundamentos teóricos de superação da perspectiva causal-determinista na análise da questão criminal, Becker apresenta o resultado de duas etnografias realizadas com grupos de jovens: consumidores de maconha e músicos de *jazz*.

A primeira questão que move Becker é a de compreender os distintos usos relacionados ao consumo de maconha. Pondera o autor que grande parte dos estudos realizados nos Estados Unidos sobre o tema eram pautados por questões eminentemente etiológicas (*porque certas pessoas consomem drogas?*) iluminadas pela lógica psiquiátrica de patologização do consumidor. Desde este ponto de partida de inspiração positivista, não haveria qualquer diferenciação entre consumos (problemáticos e não-problemáticos) de drogas, pois todo uso induziria ao abuso e, conseqüentemente, à dependência.

A partir da hipótese de que grande parte do consumo de maconha seria *recreacional* e de que a maioria dos usuários inseriam tais práticas no ritmo normal de suas vidas, sem que prejudicassem o seu cotidiano (estudo, trabalho, relações afetivas e familiares), Becker aponta formas não patológicas ou compulsivas de consumo de drogas. Ademais, identifica o uso de substâncias entorpecentes como parte dos rituais

dos grupos e percebe a existência de uma série de elementos agenciadores, individuais e coletivos, que permitem o aprendizado e a eventual criação do hábito, para além da imagem estereotipada de debilidade moral e psíquica veiculada nos discursos dos empresários morais.

A hipótese desenvolvida pelo autor permite criar um novo olhar para o problema do desvio – no caso o do consumo de substâncias proibidas –, não limitado aos sintomas individuais e patológicos (*criminalidade*), mas ampliado para o contexto socio-cultural em que o desvio ocorre e é reprimido, bem como para as condições políticas de seleção das figuras ilícitas e de vulnerabilidade de determinados grupos (*criminalização*).

Sustenta Becker que *“o marginal – o desviante das regras do grupo – tem sido objeto de muitas especulações, teorizações e estudos científicos. O que os leigos querem saber sobre o desviante é: por que desviam? Como podemos explicar seus desvios? O que há neles que os conduz ao comportamento proibido? A investigação científica procurou encontrar respostas para estas questões. Ao realizar esta tarefa aceitou a premissa do senso comum de que há algo intrinsecamente desviante (qualitativamente distinto) nas condutas que violam (ou violam aparentemente) as regras sociais. Aceitaram, de igual forma, a hipótese do senso comum de que os atos desviantes ocorrem porque certas características da pessoa tornam necessária ou inevitável a conduta. Os cientistas dificilmente criticam o rótulo ‘desviante’ quando é aplicado para determinados atos ou pessoas em particular. Ao contrário, partem do rótulo como algo dado. Mas ao agir assim, aceitam os valores do grupo que julgam os critérios de rotulação.”*<sup>15</sup>

Ao abdicar do julgamento moral antecipado sobre a atividade dos consumidores de drogas – ou seja, a aceitação dos

15 Becker, *Outsiders*, pp. 03-04.



valores do grupo que impõe as regras sobre o conteúdo (positivo ou negativo) das condutas dos membros das subculturas –, Becker realiza pesquisa de *aproximação* com intuito de compreender seus usos e costumes.<sup>16</sup>

A forma de abordagem provoca, portanto, o que pode ser denominado como transvaloração dos valores morais que definiram as regras de ilicitude<sup>17</sup>, postura que permite ao investigador a criação de espaço privilegiado de *encontro* com os grupos rotulados como desviantes (*outsiders*), no caso os consumidores de drogas.

## 8. Becker, *Outsiders* e a Subcultura dos Músicos de Jazz

Ao propor o seu segundo estudo com os músicos de *jazz*, Becker enfatiza a necessidade de olhar para os usos e as práticas deste grupo que, apesar de não constituírem necessariamente crimes, caracterizam sua forma de vida como desviante. Para além de efetivas práticas delitivas, seu estilo de vida seria “suficientemente exótico ou não-convencional para serem rotulados como outsiders pela maioria convencional dos membros da comunidade.”<sup>18</sup>

Ao delimitar a investigação no circuito *jazzístico*, o autor utiliza o conceito criminológico de *subcultura* para identificar

---

16 Refere Becker: “para desenvolver e provar minhas hipóteses sobre a gênese do uso de maconha por prazer, realizei cinquenta entrevistas com usuários de maconha (...). Ao entrevistar os usuários, enfatizei a experiência pessoal com a maconha, buscando as principais mudanças na atitude em relação ao uso, o próprio uso da maconha e as razões destas mudanças. Sempre que possível e apropriado utilizei a linguagem do usuário.” (Becker, *Outsiders*, pp. 45-46).

17 Sobre a perspectiva nietzscheana de *transvaloração dos valores morais* na criminologia, conferir Carvalho, *Antimanual...*, pp. 47-66.

18 Becker, *Outsiders*, p. 79.

culturas que operam dentro dos limites da sociedade, mas que dela se diferenciam.<sup>19</sup>

O procedimento de investigação, porém, ultrapassa a finalidade classificatória típica da criminologia ortodoxa que, com sua metodologia baseada na técnica de separar e hipervalorizar diferenças presentes nas pessoas ou nos grupos investigados, cria estereótipos. Assim, as diferenças entre o estilo de vida dos integrantes da subcultura desviante e dos demais membros da comunidade tornam-se traços disjuntivos de hipervisibilidade. Após esta demarcação dos elementos diferenciadores, o processo é concluído com a atribuição do *status* negativo à diferença: rótulo de criminoso ou desviante.

O que marca o olhar inovador da pesquisa de Becker, portanto, é a abstenção desta *mania classificatória (vontade de verdade)* que, a partir das técnicas de estereotipação, cria formas de identificação e posterior controle, repressão ou exclusão dos *outsiders*. Becker, abandonando as iniciativas patologizantes típicas da criminologia etiológica, mergulha na investigação com objetivo totalmente distinto: estabelecer *escutas e aproximações*. Neste aspecto, nas devidas proporções, a narrativa de Becker em *Outsiders* se aproxima muito daquela proposta por Truman Capote em *In Cold Blood*, quando o autor, ao fundar o gênero *romance não-ficcional*, muda a trajetória do jornalismo e da literatura a partir de uma metodologia de aproximação na qual o encontro com o *exótico* permite um olhar transvalorativo.

Se a tradição da criminologia ortodoxa, a partir do modelo positivista, transformou o desviante em *objeto* de pesquisa estranho ao *sujeito* da investigação, a nova abordagem (*labelling approach*) permite perceber o desviante como *sujeito* de

---

19 Becker, *Outsiders*, pp. 81-82.



diálogo e interação e, nesta qualidade, estabelecer escuta privilegiada marcada pelo respeito à diversidade. A finalidade do novo empreendimento criminológico não seria, portanto, *identificar, classificar e controlar (recuperar)*, mas *encontrar* grupos de pessoas, *ouvir* seus integrantes, *observar* e *compreender* seus hábitos rituais, lícitos ou ilícitos.

Diferentemente da obsessiva tarefa de atribuição de responsabilidade por atos delitivos ou imorais, as questões que movem a pesquisa de Becker são absolutamente avessas à lógica binária dos comportamentos lícitos ou ilícitos. Não por outra razão, dentre os temas problematizados estão a formação da identidade e a representação social dos músicos de *jazz*.

Neste sentido, Becker indagará sobre o paradoxo que envolve o músico profissional: manter-se fiel aos seus ideais musicais e às expectativas do *mainstream jazzístico* ou tornar-se comercial, sabendo que se “*se mantiver apegado aos seus valores, estará praticamente condenado ao fracasso perante a sociedade.*”<sup>20</sup>

O autor concentra-se, portanto, nas seguintes indagações: (a) qual a representação que os músicos têm de si mesmos e dos não-músicos para quem trabalham; (b) qual o sentimento que subjaz às reações dos músicos comerciais e dos músicos tradicionais de *jazz* quanto ao tornar-se comercial; (c) qual a percepção dos músicos de *jazz* em relação ao isolamento da sociedade em geral e quais as formas pelas quais são segregados e se segregam do público e da comunidade. Segundo Becker, a análise destas questões permitiria compreender melhor os problemas que surgem dos processos de etiquetamento e de estigmatização dos grupos subculturais, de forma

---

20 Becker, *Outsiders*, p. 83.

a criar protótipo dos problemas que os desviantes em geral enfrentam ao serem tratados como marginais (*outsiders*).<sup>21</sup>

Assim, através da observação participativa e da interação etnográfica, o autor mergulha no circuito *jazzístico* de Chicago nos anos de 1948 e 1949. O campo de pesquisa possibilitou sintonizar sua escuta com os músicos de forma a perceber o contexto cultural em que estavam inseridos; compreender as imagens produzidas *no/do* grupo; identificar os significados da opção pela marginalidade e a reação social ao estilo de vida desviante; entender as práticas ilícitas comuns a este estilo de vida; verificar as reações do grupo aos músicos que aderiam aos padrões de consumo (comercialização da arte) e os que preservaram o ideal da arte pura; analisar os hábitos de consumo (inclusive de drogas), o cotidiano, as vestimentas e a linguagem.

Somente após a composição da imagem da subcultura nos planos éticos e estéticos, Becker indaga sobre os efeitos para a vida profissional do músico o fato de o seu grupo de pertencimento ser rotulado como *outsider* pelas agências formais e informais que criam e impõem as regras (empreendedores morais).

Becker fomenta, portanto, uma viragem no paradigma criminológico tradicional (*criminological turn*), de forma a abandonar o estudo atomizado do desviante e a obsessão pela descoberta das causas (patologias) individuais que o conduzem ao delito. Não circunscrito ao olhar positivista obcecado pelo desviante e pelo desvio, conduz seu estudo aos processos e às interações socioculturais que qualificam determinadas condutas como inapropriadas. Segundo o autor, é interessante notar que a maior parte das investigações científicas sobre

---

21 Becker, *Outsiders*, p. 83.



crime e desvio é dedicada às pessoas que violam as regras e não àqueles que as definem e as impõem. No entanto sustenta que, para que se alcance uma compreensão geral sobre o problema, é necessário conceber o desvio e os desviantes, que personificam esta concepção abstrata, como uma consequência do processo de interação entre pessoas. Pessoas que por interesses próprios criam e impõem regras a terceiros; e pessoas que, igualmente por interesses próprios, cometeram atos que são rotulados como desviantes.<sup>22</sup>

## 9. Subcultura *Punk* e os Crimes de Estilo

Assim como a *experiência criminológica* em relação aos músicos de *jazz* permite afirmar a complexidade do seu *estilo* ou da subcultura, o movimento que irrompe em meados da década 70 igualmente fornece elementos éticos e estéticos para análise criminológica.

O olhar reducionista da criminologia ortodoxa tenderia a identificar os integrantes da *subcultura punk* como elementos disfuncionais e o seu movimento como essencialmente desviante ou marginal, isento de significados outros senão o de ilicitude.

No entanto, desde a emergência do *punk* como fenômeno urbano até os dias atuais, sua imagem foi incorporada na paisagem das metrópoles, integrando-se às inúmeras formas de manifestação da cultura do desvio, sobretudo do desvio juvenil. Mas para além de sua compreensão como fenômeno cultural urbano e como referência estética na paisagem plural das cidades, o movimento *punk*, notadamente o brasileiro, assumiu, durante as décadas de 80 e 90, ambíguo conteúdo

---

22 Becker, *Outsiders*, p. 163.

político, com pautas reivindicatórias e ativistas bastante representativas.

São a riqueza e a complexidade destas manifestações que instigam o olhar curioso da criminologia cultural.

Conforme demonstra Ferrell, a tensão entre as práticas desviantes de determinadas tribos urbanas contemporâneas e os valores morais de subordinação às autoridades e às agências formais de controle social – que invariavelmente constituem o núcleo da agenda publicitária dos empreendedores morais – proporciona à criminologia novos instrumentos de análise dos atos de desobediência e de resistência ao poder instituído. Segundo o autor, as variadas formas de transgressão anárquica à autoridade política e econômica criam nova categoria de desvio intitulada *crimes de estilo*.<sup>23</sup>

As atuais circunstâncias sociais que geram a saturação da cultura com imagens da violência e, em paralelo, instigam o consumo fetichista do desvio, operam a reinvenção das formas acadêmicas de abordagem das violências. E a criminologia cultural, ao introduzir estas dinâmicas da vida cotidiana em suas investigações, produz uma nova configuração no saber criminológico. Cria espécie de “(...) *criminologia estética de análise de ícones e símbolos culturais mercantilizados pelos meios formais e informais de comunicação. Por este motivo representações televisivas, cinematográficas, artes plásticas, teatro, expressões e estilos musicais, campanhas publicitárias, websites, vídeo games, moda urbana e práticas desportivas e de entretenimento, sejam transgressivas ou conformistas, apresentam-se como potenciais ob-*

---

23 Ao investigar as práticas de grafiteagem em Denver (EUA), Ferrel sustenta que “na qualidade de crime de estilo, colide com a estética das autoridades políticas e econômicas que atuam como empresários morais objetivando criminalizar e reprimir a grafiteagem” (Ferrel, *Crimes of Style*, p. 187).

As traduções de língua inglesa para o português foram feitas livremente pelo autor.



*jetos de análise que falam sobre o sujeito contemporâneo. Agregam-se, logicamente, ao universo investigativo, os desvios tradicionais próprios do estudo do cotidiano das cidades, como as distintas tribos urbanas, o estilo de vida boêmio e underground, os moradores e os artistas de ruas, os agenciadores dos comércios (drogas, mercadorias contrabandeadas) e dos entretenimentos (jogo, prostituição) ilícitos, entre outras dinâmicas próprias da urbe.”<sup>24</sup>*

As subculturas desviantes representaram, na tradição da criminologia crítica, “‘textos’ a serem ‘interpretados’ nos seus significados” e, como é possível perceber nos fenômenos de expressão juvenil como o *punk*, ainda fornecem, “(…) signos de resistência, indicadores de subversão simbólica contra a hegemonia da cultura dominante.”<sup>25</sup>

Anotam Ferrell, Wayward e Young que “(…) as subculturas de resistência, de reação e de desespero, florescem e desaparecem, lembrando-nos que algo permanece errado, que o mundo social cresce cada vez mais instável e fissiparo. Aqui, crime e desvio espelham a desordem do cotidiano.”<sup>26</sup>

As subculturas desviantes, neste contexto, renascem como campo privilegiado de pesquisa sob a nomenclatura pós-moderna de *tribos urbanas*. Se anteriormente foram objetos privilegiados de investigação dos sociólogos norte-americanos do *labeling approach* (Becker e Lemert); dos criminólogos britânicos que estudaram a cultura juvenil e

24 Carvalho, *Criminologia Cultural, Complexidade e as Fronteiras de Pesquisa nas Ciências Criminais*, p. 326.

25 Ferrell, Hayward & Young, *Cultural Criminology: an Invitation*, pp. 52-53.

26 Ferrell, Hayward & Young, *Cultural...*, p. 53.

Segundo o Dicionário Houaiss, o termo fissiparo é um adjetivo proveniente da biologia e significa aquele “que se reproduz através de divisões do próprio corpo (diz-se de organismo); cissiparo”. Sua etimologia remete à França: “fissipare (1809) ‘susceptível de se reproduzir por fragmentação de sua própria substância em duas partes, cada uma das quais se torna um indivíduo autônomo semelhante àquele do qual provém’” (Houaiss, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 1.350)

o fenômeno dos pânicos morais (Cohen e Young) – orientações teóricas que, associadas à nova criminologia (Taylor, Walton e Young), forneceram as bases para o desenvolvimento da criminologia cultural<sup>27</sup> –; a partir da década de 90 estes grupos são ressignificados pelos estudos sobre pós-modernidade, principalmente as escolas pós-estruturalistas, sob a forma de um novo tribalismo.

Não se trata, contudo, de mera readequação terminológica, sobretudo porque as tribos contemporâneas se constituem como fenômeno distinto ao das subculturas em inúmeros aspectos. Assim, se a criminologia ortodoxa apresentava incapacidade epistemológica e metodológica – para além das insuficiências éticas – para abordar e compreender as subculturas desviantes, o fenômeno das tribos que emerge no cotidiano da pós-modernidade requer um pensamento criminológico extramoral e aberto às novas formas de abordagem.

Nas palavras de Ferrell, Hayward e Young, “o mundo da modernidade tardia exige uma criminologia que seja algo mais que um simples ruído branco do sistema de justiça criminal; uma criminologia que considere os significados ao invés de descartá-los. Exige uma criminologia projetada para explorar as representações sociais e as emoções coletivas; não uma criminologia voltada para a redução da complexidade cultural a escolhas racionais atomizadas. Se é para que algo melhor seja feito, este mundo não necessita de uma criminológica cultura do controle (Garland, 2001) fundada em praticidades e conservadorismos, mas de uma criminologia animada pela inovação cultural e dedicada a progressivas possibilidades.”<sup>28</sup>

27 Neste sentido Ferrell, Hayward & Young, *Cultural...*, pp. 05-07; DeKeseredy, *Contemporary Critical Criminology*, pp. 52-53.

28 Ferrell, Hayward & Young, *Cultural...*, pp. 53-54.



## 10. Criminologia Cultural e Identidades Desviantes

As inúmeras vertentes da criminologia crítica sempre valorizaram o tema das subculturas criminais. A partir dos estudos da Escola de Chicago, a questão ingressa no debate criminológico e provoca um giro radical na compreensão dos fenômenos delitivos. Conforme apontado, Becker, ao direcionar seu olhar etnográfico para os grupos subculturais, sedimentará os pressupostos teóricos da mudança de paradigma na criminologia (*criminological turn*), campo de saber até o momento impregnado pela concepção positivista de patologização do crime e do criminoso.

Na atualidade, dentre as correntes teóricas da criminologia pós-crítica, a criminologia cultural resgatará o tema das subculturas e a metodologia etnográfica para problematizar as mudanças nas representações sociais sobre os grupos transgressores e os processos de consolidação das identidades desviantes no século XXI. Para além da preocupação macrossociológica da criminologia crítica com a atuação das agências formais e informais de controle social nos processos de criminalização das condutas dos grupos desviantes, a criminologia cultural, sob a intensa inspiração antropológica dos estudos culturais, direcionará sua lente para a observação dos atores que constituem e se constituem em determinadas tribos desviantes. A preocupação da criminologia cultural estará voltada, portanto, para a construção das identidades desviantes; para compreensão deste sujeito no encontro com as pessoas do seu cotidiano; para a percepção das formas pelas quais esta identidade vivida será representada na sociedade e pelas instituições.

Conforme percebe Escosteguy, a opção etnográfica envolve o interesse nos valores e sentidos vividos, pois *“o estudo etnográfico acentua a importância nos modos pelos quais os atores sociais definem por eles próprios as condições em que vivem. Com a extensão do significado de cultura de textos e representações para práticas vividas, considera-se em foco a produção de sentido.”*<sup>29</sup>

Sem ignorar os avanços da criminologia crítica, mas se conduzindo através e para além da crítica, a criminologia cultural encontrará nas tribos contemporâneas, sobretudo nos agrupamentos jovens das grandes cidades, distintos significados e novas formas de vivenciar a experiência do crime e do desvio. Isto porque se nas últimas décadas houve profunda alteração na questão penal, ou seja, nas formas pelas quais as instituições de controle (agências de punitividade) abordam o crime e o desvio, inegavelmente a experiência da transgressão adquiriu novos significados, para os transgressores, para as vítimas e para as demais pessoas que, de alguma forma, vivenciam situações problemáticas (Hulsman).

A criminologia cultural procura, portanto, aproximar-se e compreender os significados destas experiências desviantes para os sujeitos nelas implicados.

Ensina Presdee que criminologia cultural *“se ocupa das ‘evidências’ da existência diária onde quer que elas estejam, em qualquer forma que se encontrem; os detritos da vida cotidiana são os seus dados (...). Vivências, imagens, música e dança, todas possuem uma história para contar na compreensão do crime. Estas histórias nos contam mais sobre a natureza do delito do que relatórios repletos de estatísticas (...).”*<sup>30</sup>

29 Escosteguy, *Uma Introdução...*, p. 90.

30 Presdee, *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*, p. 15.



Em paráfrase às lições de Magnani, seria possível dizer que o importante para o olhar da criminologia cultural não é apenas o reconhecimento e o registro da diversidade cultural do desvio, mas a busca do significado do comportamento desviante, porque tais experiências humanas só aparecem como exóticas, estranhas ou perigosas quando seu significado é desconhecido.<sup>31</sup>

## 11. Desvio e Ativismo Cultural Contemporâneo sob a Lente da Criminologia Cultural

Conforme destacado, se o *campo* de investigação dos estudos culturais passa a ser a cidade, na pós-modernidade as subculturas são requalificadas como tribos urbanas. Nessa linha, a criminologia cultural se apresenta como uma das possibilidades teóricas para criação de espaços de encontro com as novas diversidades, como um instrumento de escuta qualificada das formas contemporâneas de viver o cotidiano. E dentre as experiências de vida que constituem as existências nas tribos urbanas, o desvio apresenta-se como uma significativa vivência.

O importante para a criminologia cultural, portanto, será “(...) *examinar tudo o que acontece antes do delito, assim a questão do que precede o crime é muito mais crítica para a nossa compreen-*

---

31 Nas exatas palavras do autor: “*mas o que importa ao olhar antropológico não é apenas o reconhecimento e registro da diversidade cultural, nesse e em outros domínios das práticas culturais, e sim a busca do significado de tais comportamentos: são experiências humanas – de sociabilidade, de trabalho, de entretenimento, de religiosidade – e que só aparecem como exóticas, estranhas ou até mesmo perigosas quando seu significado é desconhecido*” (Magnani, *Quando o Campo é a Cidade*, p. 18).

são do que o próprio crime”<sup>32</sup>, segundo indica Presdee em diálogo com Quinney.

A criminologia cultural assumirá, portanto, “o papel de ‘testemunha’, dando voz aos significados que se fazem aqui e agora.”<sup>33</sup>

Neste cenário, a presente investigação procura testemunhar a transposição teórica do conceito de subculturas criminais forjado pelas Escolas de Chicago e de Birmingham com o objetivo de compreender os significados das tribos urbanas, especialmente com a consolidação das práticas culturais de ativismo e de resistência urbana forjadas pelo movimento *punk*.

Argumenta Ferrel que a política incendiária do movimento *punk*, infiltrada e perdida nos subterrâneos culturais das grandes metrópoles, emergiu como forma de ativismo subversivo. Ao pesquisar ações de grupos contemporâneos avessos à rotinização da existência, de coletivos de jovens que realizam intervenções na *urbe* contra o tédio da vida cotidiana, Ferrel percebe a reedição de atos de rebeldia identificados com o ideário *punk* – “e, como descobri na investigação *Tearing Down the Streets*, esta mesma contracorrente segue na atualidade, à medida que os ativistas urbanos nas ruas dos Estados Unidos, da Grã-Bretanha e da Europa invocam o espírito de maio de 68 e modelam suas ações no ethos *punk* do *it yourself*, na subversão *Situacionista* e, de maneira diferente, reeditam a crítica *Situacionista* à sociedade contemporânea”.<sup>34</sup>

Grupos como *Critical Mass* e *Reclaim the Streets*<sup>35</sup>, espalhados por inúmeros países ocidentais, inclusive América do Sul, insurgem-se com atos de desobediência civil contra a ló-

32 Presdee, *Cultural...*, p. 16.

33 Escosteguy, *Uma Introdução...*, p. 93.

34 Ferrel, *Tédio...*, p. 341. No mesmo sentido, Freire Filho, *Das Subculturas às Pós-Subculturas Juvenis*, pp. 153-160.

35 *Critical Mass* ([www.critical-mass.info](http://www.critical-mass.info)) e *Reclaim the Streets* (<http://rts.gn.apc.org/>) são grupos anárquicos, com inspiração ecológica, que propõe, através



gica consumista da sociedade contemporânea, a degradação ambiental e a monotonia do cotidiano instaurada pela lógica burocrática atuarial.

No Brasil, jovens marginalizados, identificados normalmente pelo estilo musical, organizam-se espontaneamente em grupos para celebrar a vida e denunciar a violência das agências estatais. O grito da periferia ecoa nas ondas sonoras *punk*, *rap* e *hip hop* transmitidas pelas rádios piratas, denunciando a exclusão econômico-social e o seu desdobramento perverso: a *inclusão* violenta dos jovens da periferia através da criminalização. E mesmo nos espaços tradicionalmente imunizados dos processos de seleção punitiva, rituais de celebração e de expressão da juventude como as festas eletrônicas (*raves*) são atingidos pelas ações normalizadoras, naquilo que Presdee denominou como *criminalização da juventude*<sup>36</sup>.

Em meio às novas formas de afirmação da identidade dos jovens das grandes cidades, grupos *punks* realizam manifestações pacíficas (passeatas, eventos culturais, produção de mídias alternativas, grafitagens e pichações, cursos de formação, campanhas contra a obrigatoriedade do voto e do serviço militar) e ocupações de prédios urbanos abandonados para construção de comunidades anárquicas autogestionadas (*squats*) ou simplesmente para realização de festas (*gigs*)<sup>37</sup>.

---

de atos de protesto, reconquistar as ruas para as pessoas, insurgindo-se contra os efeitos da globalização e o uso excessivo de automóveis.

No Brasil, o movimento *Massa Crítica* realiza, em inúmeras cidades, passeios coletivos de bicicleta para divulgar formas alternativas, sustentáveis e democráticas de transporte urbano, em defesa de “um mundo mais respirável” (<http://massacriticapoa.wordpress.com/>; [www.bicicletada.org/](http://www.bicicletada.org/)).

36 Presdee, *Cultural...*, p. 107-132. No mesmo sentido, Freire Filho, *Das Subculturas...*, pp. 153-160.

37 Embora seja o objeto de investigação principal, sendo as manifestações e os atos de resistência *punks* abordados ao longo do texto, através da *web* é possível conhecer os coletivos que integram a rede *anarcopunk* brasileira,

A presente pesquisa, inspirada na matriz teórica da criminologia cultural, pretende, portanto, analisar estas formas contemporâneas de ativismo e/ou de celebração, rotuladas frequentemente pelas agências formais ou informais de controle social como *desvio* ou *crime*. Para isso, como recurso de interpretação ou estudo de caso, utilizará o percurso atravessado pelo *punk*, analisando suas formas de subversão e suas ações de resistência: no campo da livre expressão artística a partir da consolidação do estilo musical *punk*; no espaço de intervenção política como autêntico movimento social.

## 12. *Hippies e Punks* na Contracultura

Conforme destacado, os estudos culturais e criminológicos sobre as distintas etapas do movimento *punk* possibilitam identificar uma das principais características das sociedades pós-modernas: o ressurgimento do *tribal*.

Como movimento de vanguarda e de antecipação da formação das identidades *tribalistas* contemporâneas, o *punk* parece surgir como uma das expressões limítrofes do declínio da cultura moderna. Incrustado neste intervalo entre a modernidade e a pós-modernidade, o movimento *punk* fornecerá, ao mesmo tempo, imagens que expõem o esgotamento do projeto cultural moderno e sinais que identificam as culturas além-da-modernidade.

A tensão que permite visualizar as rupturas representadas nas infinitas manifestações do *punk* é a da sua expressa e voraz negação do estilo de vida *hippie*. O título do álbum não-oficial da banda Sex Pistols, gravado ao vivo no *Great*

---

suas ações, os movimentos sociais que apoiam e as formas de divulgação da cultura de resistência urbana (<http://anarcopunk.org/>).



*Southeast Music Hall*, em janeiro de 1978, em Atlanta (EUA), é representativo: “*Kill the Hippies*”.

Conforme destacam Costa, Pérez Tornero e Tropea, os *hippies* não instituíram apenas uma subcultura, mas uma verdadeira contracultura a partir de visíveis elementos ideológicos e estéticos que lhes conferiam coesão. A exaltação da subjetividade e do transcendental e a militância pacifista são elementos de referência e marcadores fundantes desta identidade.<sup>38</sup>

Importante sublinhar que do ponto de vista teórico não há identidade necessária entre subcultura e contracultura. Apesar de as manifestações contraculturais invariavelmente florescerem em subculturas, há significativa diferença entre as categorias, visto que uma subcultura pode, apesar de estar à margem da cultura oficial, reforçar os seus valores (subcultura conformista). Diferentemente das contraculturas que, conforme indica o prefixo, necessariamente colocam-se como crítica aos valores morais vigentes – veja-se a relação de oposição entre a contracultura *punk* (anarco-libertária) e a subcultura *skinhead* (neonazista).

Assim, o movimento *hippie*, instituído como contracultura, atua na qualidade de ator político-social de negação dos valores morais preponderantes na cultura judaico-cristã ocidental, direcionando-se contra os valores puritanos incorporados pelo *american way of life*, sobretudo a dedicação ao trabalho, a valorização da família monogâmica patriarcal, o respeito à autoridade constituída, o amor cívico e a submissão às regras da religião. Ao negar a ética da valorização do trabalho *full time*, o pensamento *hippie* reivindica um viver ocio-

---

38 Costa, Pérez Tornero e Tropea, *Tribus Urbanas*, pp. 66-67.

so, próximo à natureza, baseado em livres relações afetivas e orientado pela busca interior no transcendental.

Embora a aparente passividade deste modo de vida fundado em ética ecológico-transcendental, os atos políticos de desobediência civil desencadeados, sobretudo nos Estados Unidos, contra a Guerra do Vietnam no final da década de 60, marcaram o movimento e guiaram inúmeros coletivos contemporâneos em ações de valorização da paz e de proteção do meio-ambiente. Outrossim, a defesa do livre uso de substâncias psicotrópicas, sobretudo drogas alucinógenas, para alcançar o transcendental, inspirou grupos antiproibicionistas a partir da década de 80 no sentido de evidenciar os efeitos genocidas da política norte-americana de *war on drugs*.

O *continuum* do projeto *hippie* nos movimentos pacifistas, ecológicos e antiproibicionistas da atualidade permite compreender os valores da contracultura como posturas de vida que constituíram e constituem subjetividades. Nos termos de Costa, Pérez Tornero e Tropea, “*os hippies, que floresceram na Europa justamente quando iniciou seu ocaso americano (no final de 1967), eram alguma coisa maior que os membros das outras subculturas; procediam da classe média e, ademais, entendiam sua condição de subcultura (ou contracultura) como algo definitivo em suas vidas e não como um mero período de transição.*”<sup>39</sup>

Ocorre que o ideal *hippie* movido pela intenção de provocar substanciais mudanças no estilo de vida ocidental foi interditado por inúmeras circunstâncias políticas, inclusive pelo consumo cultural da contracultura – processo de canibalização e normalização próprio da indústria cultural.

39 Costa, Pérez Tornero e Tropea, *Tribus...*, pp. 66-67. Assim, como as traduções dos textos de língua inglesa, a versão dos trabalhos em espanhol é livre.



### 13. A Emergência do *Punk* como Resistência Contracultural

Importante sublinhar que o objetivo do texto não é realizar a historiografia do *punk* nacional e internacional ou muito menos estabelecer critérios de classificação entre suas diferentes tendências. Esta forma de olhar os fenômenos humanos, sejam quais forem (afetivos, individuais, coletivos), esta verdadeira perseguição classificatória, padece dos vícios paleo-positivistas que compreendem a história como *objeto* linear e que valorizam na investigação científica tarefas de estereotipação voltadas ao esquadramento milimétrico dos objetos *cultivados* em laboratórios.

O que se procura com a investigação é direcionar a lente criminológica para algumas circunstâncias que permitem compreender o movimento *punk* como fenômeno *reativo* da cultura urbana no declínio da Modernidade. Cultura marcada pelo desencantamento, pelo tédio, pela angústia, pela solidão, pela atomização, pela agressividade. Intenta, igualmente, verificar suas formas contemporâneas, sobretudo a associação de determinados grupos com movimentos políticos ecológicos, feministas, anti-homofóbicos e antixenófobos, através de uma espécie de resgate de convergência com a agenda política *hippie* – situação que permite, inclusive, questionar a radical dicotomia *punk* versus *hippie*.

Uma das inúmeras maneiras de compreender a emergência do movimento *punk* é descrever a cena musical do final da década de 60 e início dos anos 70. Sobretudo porque o *show business* deste período expõe claramente os valores contra os quais estes jovens agressivos irão direcionar seus gritos estridentes e o solado dos seus coturnos militares.

A transformação da rebeldia do *rock* em mercadoria pela indústria cultural consolida um modelo ideológico, político e econômico de gerenciamento das manifestações jovens que irrompe a fúria e a agressividade da militância *punk*. É a transcendentalidade lisérgica que embalava as infinitas viagens da onda *hippie* efetivamente não fornecia armas para denúncia e resistência.

Mick Wall, na insuperável biografia *Led Zeppelin: Quando os Gigantes Caminhavam sobre a Terra*, relata significativo episódio que representa esta tensão criada entre o movimento *punk* e o cenário do *show business* da década de 70. O filme *The Song Remains the Same*, cujas gravações iniciaram-se em 1973, foi lançado com o álbum duplo ao vivo homônimo em outubro de 1976. No entanto a película chega às telas "(...) quando o *Sex Pistols* estava lançando seu cataclísmico compacto de estréia, 'Anarchy in the UK' – sinalizando o começo do *punk rock*, novo 'movimento' musical intrinsecamente oposto a grupos como o *Led Zeppelin* (...)." Desta forma, "o filme não apenas deixava o *Led Zeppelin* datado – com sua miscelânea de cenas de bastidores desarticuladas, música ao vivo (com performances irregulares, apesar de arrebatadoras) e sequências fantasiosas (condenadas como autocomplacência de uma banda claramente fora da realidade – como também o transformava na primeira grande vítima do terremoto *punk*."<sup>40</sup>

Os símbolos de contestação e de excesso dionisíaco da contracultura dos anos 60 estavam esgotados. O *rock*, notadamente a matriz do *hard rock* representada por bandas como *Led Zeppelin* e *The Who*, havia sido devorado (pela indústria cultural). A lógica atuarial do *show business* ditava as regras, enquanto os gigantes tentavam regressar de suas ondas lisér-

---

40 Wall, *Led Zeppelin*, p. 420.



gicas ou padeciam das fortes ressacas cruzadas de álcool, heroína e cocaína.

Em meados da década de 70, o sonho *hippie* de “paz e amor” embalado pela tríade “sexo, drogas e *rock’n roll*” restava vivo apenas na memória embaçada e fora de foco dos *rock stars*. O cenário era totalmente outro, de desilusão e de angústia. E os antigos valores dos 60’s soavam apenas como velhas e entediantes canções.

## 14. A Música *Punk* e o Fim das Grandes Narrativas do *Rock*

A onda do *rock conceitual*, deflagrada principalmente pelas grandes bandas de *rock progressivo* como Pink Floyd, Genesis, Yes, Rush e Emerson, Lake & Palmer, submergiu a música popular em um estilo ou uma performance acadêmica. Não por outra razão duas características específicas dos músicos de *rock progressivo* são cultuadas: *erudição* (alto domínio de teoria musical) e *virtuosismo* (técnica apurada).

Jovens cultos e bem nutridos de classes médias e altas, com espírito aristocrático, refundam o *rock* com nítida inspiração na música erudita. Os grandes álbuns da década de 70 são essencialmente conceituais e, respeitadas as devidas proporções, se assemelham muito às grandes narrativas teóricas, sobretudo pelo projeto de formação de um *sistema* musical de referência com uniformidade e coerência. Obras como *Tomy* (The Who – 1969), *The Wall* (Pink Floyd – 1979), *Yes Songs* (Yes – 1973), *Thick as a Brick* (Jethro Tull – 1972), *The Lamb Lies Down on Broadway* (Genesis – 1974), *A Farewell to Kings* (Rush – 1977), *Works* volumes I e II (Emerson, Lake and Palmer – 1977) e *Journey to the Center of the Earth* (Rick Wakeman – 1974) – as duas primeiras roteirizadas e transformadas em filmes

sob o conceito de *opera rock* –, são desenvolvidas a partir de temas que lhes conferem unidade conceitual com alto grau de complexidade.

O álbum *The Lamb Lies Down on Broadway*, do Genesis, p. ex., é construído a partir de uma série de memórias e de sonhos de Peter Gabriel, primeiro vocalista e *band leader* do grupo. O protagonista do enredo, Rael – nome que evoca Peter Gabriel –, jovem delinquente portorriquenho que imigra para Nova York, vive alucinatórias experiências em outras dimensões para resgatar seu irmão, John. Embora as músicas tenham sido compostas por Tony Banks, Phil Collins, Steve Hackett e Mike Rutherford, Gabriel fez questão de escrever a história e as letras das canções sozinho. Após o lançamento da obra, a banda realizou turnê mundial entre 1973 e 1975 com 102 apresentações. Intitulada *The Musical Box*, a superprodução foi designada pela crítica como “espetáculo surreal”, não apenas pelo tema e pela narrativa, mas pela cenografia e alta complexidade do roteiro.

Apesar de as grandes narrativas do *rock* dos anos setenta ainda serem marcadas pela postura crítica da contracultura da década de sessenta, estilo que remanesce sobretudo nas letras das músicas – embora esta presença de letras de estilo rebelde e revolucionário seja cada vez mais substituída por temas fantasiosos e por ficções de grandes aventuras históricas, mágicas, alucinatórias ou futuristas –, o academicismo musical baseado na erudição e no virtuosismo é, de maneira paradoxal, rapidamente consumido pela indústria cultural. Logicamente qualquer forma de generalização é perigosa, exatamente porque exclui a diferença, como, no caso, é possível perceber pelo engajamento de inúmeros músicos e bandas com projetos políticos de resistência – veja-se, dentre inúmer-



ros que poderiam ser citados, a adesão de John Lennon e de Yoko Ono à luta contra a guerra e contra o preconceito racial.

No entanto a transformação do rock em *big business* trará, inegavelmente, mudanças radicais no *mainstream* musical. E este estado de coisas que prepondera da cena do rock, ou seja, a aliança entre academicismo e *show business*, se transforma no solo fértil para florescimento do movimento *punk* e a decretação do fim das grandes narrativas do rock.

## 15. O Estilo *Punk* contra a Indústria Cultural

O *hard rock* do Led Zeppelin e o *rock progressivo* do Pink Floyd converteram-se nos principais alvos do cataclisma *punk*.

Johnny Rotten, do Sex Pistol, revela à televisão britânica que havia dormido ao assistir *The Song Remains the Same*, chamando os membros do Led Zeppelin de dinossauros. Em entrevista à revista *ZigZag*, profere o tiro de misericórdia: “as pessoas não deveriam venerar estrelas como Robert Plant... Esses superastros estão totalmente descolados da realidade. Não tenho dúvida de que deve ser difícil manter contato com a realidade quando você chega a esse estágio, mas deviam pelo menos tentar. Eles não parecem que tentam. Deixam que isso tome conta deles.”<sup>41</sup>

A crítica *punk* aos *rock stars* é dirigida não apenas à responsabilidade por transformar o rock em *big business*, mas igualmente à atitude de celebração contemplativa totalmente descolada da realidade, em muito movida pelas surpreendentes cifras que resultavam do excessivo consumo fomentado pela indústria cultural.

A atitude *punk*, portanto, é a de total negação deste espírito aristocrático que invadiu o rock, seja no aspecto eco-

---

41 Wall, *Led...*, p. 423.

nômico (*show business*), estético (*glamorização*) ou musical (*academicismo*).

Joey Ramone, ao comentar o processo de gravação do seu primeiro álbum em 1976, de título homônimo ao da principal banda *punk* norte-americana, menciona que “*a gente fez o álbum em uma semana e gastou só seis mil e quatrocentos dólares – todo mundo ficou surpreso. Naquele tempo as pessoas não davam muita bola pra dinheiro. Havia um monte de dinheiro na parada. Dinheiro em circulação pra coisas absurdas. O dinheiro ainda não estava curto – alguns álbuns estavam custando meio milhão de dólares pra serem feitos e levando dois ou três anos pra serem gravados, como Fleetwood Mac e outros. Fazer um álbum em uma semana e produzi-lo por seis mil e quatrocentos dólares era inédito, ainda mais um álbum que de fato mudou o mundo. Ele inaugurou o punk rock e deu início àquela coisa toda – e também nos lançou.*”<sup>42</sup>

Malcolm McLaren, produtor dos *Sex Pistols*, resume o espírito da juventude *punk* britânica, menos irônica e divertida que a americana e, por isso, mais amarga e raivosa: “*(...) minha relação com o Sex Pistols era uma ligação direta com aquela opressiva angústia existencial, motivo primordial pra fazer qualquer coisa no rock & roll – abandonando a noção de carreira – e com aquele espírito amador de faça-você-mesmo típico do rock & roll. Foi assim que cresci, com a ideia de que você pode fazer as coisas. Lá pelo começo dos anos setenta, a filosofia era a de que você não podia fazer nada sem um monte de dinheiro. Então a minha filosofia se voltou pra: ‘Foda-se, a gente não se importa se não sabe tocar e não têm instrumentos realmente bons, a gente ainda está fazendo porque acha que vocês são um bando de escrotos.*”<sup>43</sup>

42 McCain & McNeil, *Mate-me Por Favor*, pp. 08-09.

43 McCain & McNeil, *Mate-me...*, p. 28 (sic).



Nas falas de Joey Ramone e Malcolm McLaren é possível compreender com precisão o conteúdo crítico evocado pelo movimento *punk*: negação da lógica economicista das empresas fonográficas; negação dos padrões de consumo da indústria cultural; negação do ambiente erudito criado pelo academicismo e pelas grandes narrativas musicais; negação do espírito contemplativo proporcionado pelo ambiente lisérgico da cena *hard rock* e do *rock progressivo*.

Na visão *punk*, este estado da arte refletia, fundamentalmente, a atmosfera entediante imposta pela confusa intersecção entre a valorização do transcendental e a sujeição à sociedade do espetáculo e do consumo que impera nos anos de transição da década de setenta. A reivindicação agressiva de enfrentamento da *realidade* e o reconhecimento impactante da *angústia existencial* solidificam-se como valores radicais desta (sub)cultura de tipo novo.

## 16. O Fenômeno Punk: Subcultura de Resistência

*"I am an anti-Christ; I am an anarchist, don't know what I want but I know how to get it. I wanna destroy the passerby; 'cos I wanna be anarchy, No dogs body*

*Anarchy for the UK; It's coming sometime and maybe; I give a wrong time stop a traffic line. Your future dream is a shopping scheme; cause I wanna be anarchy, It's in the city (...)"* (Sex Pistols, *Anarchy In The U.K.*)<sup>44</sup>

---

44 *"Eu sou um anticristo; Eu sou um anarquista; Não sei o que eu quero, Mas eu sei como conseguir. Eu quero destruir transeuntes; Porque eu quero ser Anarquia; Sem preguiça no corpo.*

*Anarquia para o Reino Unido; Virá em algum momento e talvez; Dei o tempo errado, parei o fluxo de trânsito; Seu sonho futuro é um esquema comercial; Porque eu quero ser Anarquia na cidade! (...)"* (Sex Pistols, *Anarchy In The U.K.* – Letra e tradução extraída de [www.cifras.com.br](http://www.cifras.com.br))

O desconforto dos grupos *punks* com a cena musical é radicalmente potencializado pelas crises econômicas, sociais, culturais e ideológicas que abalaram os países industrializados centrais ao longo da década de 70.

A falta de perspectivas para os jovens, sobretudo os filhos dos trabalhadores que habitam os subúrbios das grandes cidades, é refletida nas altas taxas de desemprego. Além disso, os valores disciplinares, voltados à normalização e à moralização do corpo social, transmitidos pelos sistemas educacionais e demais instituições totais, não correspondem à dura realidade e às expectativas vividas por esta juventude profundamente angustiada e desiludida. Sobretudo após a desconstrução dos valores morais da cultura judaico-cristã provocada pelos movimentos sociais e acadêmicos contraculturais do final dos anos 60, notadamente após as “barricadas do desejo” do movimento de maio de 68.

O contexto é, portanto, fértil para a explosão do *punk*.

O *fenômeno punk* pode ser definido como *subcultura* e como *movimento*. Ambos os significados são possíveis, pois são constituídos a partir de diferentes olhares.

Do ponto de vista *acadêmico*, o interesse pelo *punk*, como subcultura, é decorrência do avanço das investigações sociológicas e antropológicas sobre os grupos jovens das classes trabalhadoras urbanas no pós-guerra. Sob a denominação de estudos culturais (*cultural studies*), as pesquisas realizadas principalmente no *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) da Universidade de Birmingham (UK) recuperam a tradição da Escola de Chicago<sup>45</sup> e propõem um novo olhar

---

45 Como toda corrente teórica, a origem dos estudos culturais é fluida, sendo indicados múltiplas fontes por diversos autores.

Hebdige, ao referir-se especificamente às subculturas, afirma que o seu estudo “(...) evoluiu a partir de uma tradição etnográfica urbana cujo início remete



para a *cultura juvenil* não cristalizado nas imagens estereotipadas de consumo e de alienação e não restrito à possibilidade de universalização dos seus comportamentos.

Conforme destaca Freire Filho, a perspectiva edificada pelo CCCS, no início dos anos 1970, ambicionava manter-se equidistante das representações estereotipadas da cultura juvenil presente nos estudos tradicionais. A ideia, portanto, era a de perceber os comportamentos disruptivos da juventude como fenômenos culturais desvinculados das visões patologizantes que compreendiam os desvios como sintomas de demência ou de iniquidade. Por outro lado, “(...) *os estudos culturais britânicos rechaçavam a noção (em voga na retórica política, acadêmica e jornalística) de que a crescente afluência do pós-guerra teria redundado na assimilação dos jovens da classe trabalhadora em uma cultura de consumo juvenil homogênea (...).*”<sup>46</sup>

A partir da negativa à patologização e à consequente estereotipação dos comportamentos desviante em modelos abstratos generalizadores, forma de procedimento típico dos

---

*ao século XIX: os trabalhos de Henry Mayhew e Thomas Archer, e as novelas de Charles Dickens e Arthur Morrison. No entanto, até a década de 1920, não surgiria uma aproximação mais ‘científica’ à subcultura, com uma metodologia própria (a observação participativa); foi então quando um grupo de sociólogos e criminólogos de Chicago iniciou a recompilação de dados sobre gangues de rua de jovens e grupos marginais (delinquentes profissionais, contrabandistas etc.)” (Hebdige, *Subcultura*, p. 106).*

Mattelart e Neveu apontam a tradição do pensamento britânico do século XIX nominada “*Culture and Society*” como a fonte primeira de referência, sobretudo com as obras de Carlyle (*Past and Present*, 1843) e Arnold (*Culture an Anarchy*, 1869). Todavia são nos textos de Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957), de Williams (*Culture and Society*, 1958) e de Thompson (*The Making of the English Woerking-Class*, 1963) que parecem residir, de forma razoavelmente consensual, o “nascimento” da disciplina – neste sentido, Mattelart & Neveu, *Introdução...*, pp. 19-54); de igual forma, Escosteguy, *Uma Introdução...*, pp. 87-89 e Prysthon, *Estudos Culturais: uma (In)Disciplina*, pp. 135-137.

46 Freire Filho, *Das Subculturas...*, p. 140.

sistemas criminológicos ortodoxos, os estudos culturais procuram compreender as variáveis socioeconômicas e político-culturais que atravessam estas subculturas. É proporcionada, portanto, uma escuta qualificada das distintas e conflituvas formas de viver a juventude a partir das suas dinâmicas próprias e das diversificadas procedências e identidades das pessoas que integram os grupos – procedências e identidades de classe, gênero, etnia, orientação sexual.

A retomada dos estudos da Escola de Chicago pela CCCS, no momento da explosão do *punk* na Inglaterra, torna este movimento uma das expressões ótimas dos estudos subculturais das décadas de 70 e 80<sup>47</sup>. Além destes aspectos geográficos e temporais, a superlativa visibilidade do fenômeno *punk*, em decorrência de sua estética agressiva e do seu estilo de vida desviante, transforma a subcultura no ícone de resistência jovem contra as formas conservadoras de gestão, normalização e moralização da vida.

Logicamente, como em todo fenômeno cultural, existem importantes ambiguidades no movimento *punk* que devem ser destacadas, mormente a convergência de determinados grupos com formas autoritárias de ativismo político (p. ex., *skin heads*). No jogo sutil de intercâmbios entre culturas (e subculturas) não há, conforme leciona Escosteguy, um confronto bipolar e rígido, “*elas [culturas] não são vistas como exteriores entre si mas comportando cruzamentos, transações, intersecções. Em determinados momentos, a cultura popular resiste e impugna a*

---

47 Segundo Escosteguy, na sua primeira fase, ainda concentrada na Escola de Birmingham, “(...) a pesquisa estava delimitada, principalmente, nas seguintes áreas: as subculturas, as condutas desviantes, as sociabilidades operárias, a escola, a música e a linguagem” (Escosteguy, *Uma Introdução...*, p. 91).



cultura hegemônica, em outros reproduz a concepção de mundo e de vida das classes hegemônicas.”<sup>48</sup>

No entanto, segundo Hebdige, um dos autores de referência da Escola de Birmingham (CCCS), “nenhuma subcultura conseguiu com maior perspicácia separar-se da paisagem supostamente inquestionável das formas normalizadas como a dos punks; ninguém como eles buscaram atrair sobre si a desaprovação mais veemente”, motivo pelo qual fornecem elementos de “(...) ‘leitura’ dos signos desenvolvidos no centenário debate sobre o caráter sagrado da cultura.”<sup>49</sup>

## 17. A Identidade Punk:

### Estilo, Imagem e Sonoridade

Distinta da categoria *subcultura*, que expõe a valoração e o olhar acadêmico sobre o fenômeno<sup>50</sup>, o qualificativo *movimento* fornecerá elementos singulares para compreender o *punk* desde as suas formas de representação. Se a terminologia *subcultura* tende a indicar um olhar externo (acadêmico), a categoria *movimento* procura apontar uma perspectiva de aproximação, de compreensão da cultura *punk* a partir da escuta dos sujeitos envolvidos e da forma pela qual seus integrantes representam e significam o modo de viver e de ser

---

48 Escosteguy, *Uma Introdução...*, p. 91.

49 Hebdige, *Subcultura*, p. 35.

50 É constante na literatura criminológica atual a crítica ao prefixo *sub* da categoria *subcultura*. Segundo inúmeros autores – crítica partilhada nesta pesquisa –, o termo *subcultura* transmite a ideia de hierarquia entre diferentes formas de manifestação cultural, na qual os valores da cultura dos grupos não hegemônicos seriam inferiores ou inferiorizados em relação aos valores da cultura dominante. Trata-se de justificativa adicional para sua substituição pela categoria *tribos*.

*punk*. Importante perceber que os distintos olhares não são opostos ou dicotômicos, mas complementares.

A autodesignação do *punk* como *movimento* é recorrente na literatura especializada<sup>51</sup>. O uso do termo *movimento punk* é constante nos estudos sobre a tribo, sendo muito comum aos investigadores apresentar esta qualificação como representativa da forma pela qual seus membros referem o *viver a experiência punk*. Interessante notar, inclusive, que o significado *movimento* remete não apenas aos coletivos de pessoas agregadas em torno de ideias comuns, mas igualmente carrega consigo imagem de *processo, marcha, trajetória, atividade, oposição à inércia*. Neste aspecto o termo ganha enorme identificação com os valores de referência da *cultura punk*.

A *cultura punk* – termo empregado para identificar os inúmeros sentidos e várias formas de viver a experiência *punk* – é visibilizada fundamentalmente a partir de sua estética. Assim, o referencial primeiro de identificação é o *estilo punk*, caracterizado pela *música* e pelo *visual*. Embora seja perceptível na literatura, sobretudo nos trabalhos etnográficos, a importância da *ideologia punk* para os integrantes do *movimento* – *ideologia* que na maioria das vezes se destaca e se sobrepõe ao *visual* –, a quebra com o anonimato ocorre invariavelmente através da *imagem* e do *som*.

51 A referência ao termo *literatura especializada*, utilizado ao longo do texto, indica, fundamentalmente, as investigações acadêmicas desenvolvidas no Brasil e no exterior sobre o movimento *punk*. Inexiste, com esta apropriação terminológica, qualquer pretensão de legitimar o presente estudo a partir da invocação do *discurso científico*, nos padrões da ciência ortodoxa positivista. A intenção é, exclusivamente, indicar a série de estudos sobre o fenômeno *punk*, como, p. ex., os trabalhos criminológicos de referência do século passado que apontam o *punk* como uma das subculturas desviantes mais autênticas; as pesquisas etnográficas de aproximação e observação participativa realizadas no Brasil nos últimos anos; os trabalhos mais genéricos sobre *rock* e/ou cultura urbana que destacam o estilo *punk*.



Neste sentido lembra Gallo que “*uma identidade passou a ser estabelecida a partir da música e do visual, sem a pretensão, ainda, de uma anulação do indivíduo no grupo, como permanece sendo a tônica geral do movimento punk em nossos dias.*”<sup>52</sup>

Possível afirmar, inclusive, que o *estilo sonoro punk* é página de destaque na história do *rock* – situação que não será diferente no que diz respeito ao seu protagonismo como movimento de protesto das décadas de 70 e 80.

Conforme demonstrado, o surgimento das primeiras bandas *punks*, sobretudo as inglesas, ocorre como manifestação de revolta contra o profundo tédio da cena musical de meados da década de 70, seja em relação ao postulado de erudição academicista dos músicos ou o ingresso do *rock* no *big business* da indústria cultural.

Se os velhos *hippies* haviam morrido (Jim Morrison, Janis Joplin e Jimi Hendrix) e os sobreviventes seguiam suas incursões político-psicodélico-naturalistas (Bob Dylan, Neil Young, John Lennon e George Harrison); e se as bandas de *rock progressivo* (Genesis, Yes, Rush e Pink Floyd) e as de *hard rock* (Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath e The Who) investiam cada vez mais em sonoridades sofisticadas a partir da exploração de novos elementos tecnológicos; o *estilo punk* irrompe como absoluta subversão deste quadro. Com alto grau de ironia, Hervé Bourhis apresenta os seis LP’s que justificaram o *punk* e que sintetizam as teses expostas: *Wings at the Speed of Sound* (Wings), *Hotel Califórnia* (Eagles), *Out of the Blues* (Electric Light Orchestra), *Frampton Comes Alive* (Peter Frampton), *Oxygene* (Jean Michel Jarre) e *Generation* (Anarchic System)<sup>53</sup>.

---

52 Gallo, *Punk: Cultura e Arte*, p. 753.

53 Bourhis, *O Pequeno Livro do Rock*, p. 91.

A formação das bandas *punks* é básica: bateria, baixo, guitarra e vocal (“três operários na cozinha e um vocalista de atitude como líder”, conforme resumiu Angeli em certo momento). O som é cru, sujo e distorcido: três acordes básicos em *power chords*<sup>54</sup> e uma letra simples sem ilusões. Hervé Bourhis, neste momento ultrapassando a ironia e aterrissando no sarcasmo, identifica com precisão o estilo e a sonoridade musical do *punk*: “os Ramones são até agora os queridinhos dos frequentadores do CBGB (Country BlueGrass and Blues), o clube pulguento da Bowery. Um álbum será lançado no ano seguinte pelo microsselo Sire. Uma coisa inesperada para essa banda que reivindica sua estupidéz e seus dois acordes por música. Os fãs do Yes vão adorar.”<sup>55</sup> Nas palavras de Gerbase, cineasta e primeiro *band leader* da banda *punk* gaúcha Os Replicantes, “antes de qualquer coisa, ele foi musical [referindo-se ao movimento *punk*]. Era a simplicidade contra o erudito. Era o rock completamente diferente do que se ouvia.”<sup>56</sup>

A composição da estética *punk* alia identidades sonora e visual.

A imagem *punk* é composta por uma série de símbolos, muitas vezes ambíguos e contraditórios, mas que são direcionados à ruptura com o mercado da moda e à crítica do consumo estético. Não por outra razão os *punks* criam sua própria indumentária: suas roupas são sujas e rasgadas, ornamentadas com inúmeros adereços que, nos anos 70, dificilmente seriam percebidos como acessórios de vestir. Agulhas e pinos (*Needles and Pins*, na referência à clássica composição

54 Os *power chords* são simplificações dos acordes completos tradicionais que não diferem entre as notas maiores e menores. São usados fundamentalmente nas músicas *punks* e no *heavy metal*, embora sua origem seja o *blues* – como todas as versões fundamentais do *rock*, diga-se.

55 Bourhis, *O Pequeno...*, p. 82.

56 *Apud* Pereira, *Somos Expressão, Não Subversão!*, p. 85.



dos Ramones); cruces, suásticas e demais símbolos religiosos; correntes e algemas; objetos sadomasoquistas em geral; calças surradas, jaquetas militares ou de couro pretas e camiseta rasgada; coturnos e botas de couro; corte de cabelo moicano; brincos, *piercings* e tatuagens.

Se o principal valor da cultura moderna no plano estético é o da *beleza* – a *feiura* será associada ao insano, doentio, pervertido, anômalo, hediondo e, fundamentalmente, criminoso, conforme o sistema de criminalização estética do paradigma criminológico positivista (Spencer e Lombroso)<sup>57</sup> – o movimento *punk* cultuará seu oposto: o *feio* e o *degradado*. Feiura e degradação, visibilizadas na estética crua, sem artificialismos e na postura agressiva, tornam-se os principais *marcadores identitários*<sup>58</sup> do movimento *punk*.

À forma particular de vestir é associado o uso de diversos símbolos como artefatos e utensílios. Dentre os mais significativos, a cruz gamada – símbolo místico e religioso, presente em inúmeras culturas, mas popularizado no século XX como símbolo do nacional-socialismo alemão (nazismo).

Evidente, portanto, que a inversão da estética do belo causou profunda estranheza em relação aos utensílios utilizados pelos integrantes do movimento *punk*, e a incorporação de símbolos, como a suástica na indumentária, permitiu, em diversas ocasiões, sua associação com formas totalitárias de manifestação cultural.

Embora algumas derivações do movimento original tenham nítida vocação fascista como os *skinhead's* – grupos de extrema direita (subcultura conformista) que evocam a xeno-

---

57 Neste sentido, Carvalho, *Pena e Garantias*, pp. 54-68.

58 Segundo Veiga-Neto, “os marcadores identitários – aqueles símbolos culturais que servem para diferenciar, agrupar, classificar, ordenar – inscrevem-se fundamentalmente no corpo” (Apud Pereira & Garbin, *Juventudes Caricaturizadas*, p. 07).

fobia, a homofobia, o racismo, o antissemitismo a partir da defesa da supremacia racial branca (*white power*) –, os inúmeros estudos sobre o *punk* na contemporaneidade não aprovam esta aproximação. Pelo contrário, a pauta de discussão e a agenda de ações do movimento *punk* permitem identificação totalmente distinta, isto é, do *punk* como movimento social libertário e de vanguarda contrário a qualquer forma de autoritarismo e opressão.

Dentre as inúmeras interpretações, inclusive divergentes sobre o tema, o depoimento de Mary Harron, jornalista e cineasta canadense e uma das fundadoras do *Punk Magazine* – primeiro fanzine *punk* dos Estados Unidos, criado em 1975<sup>59</sup> – parece esclarecedor. Segundo Harron, no período *hippie* que precedeu ao *punk*, a juventude não utiliza símbolos de forma irônica ou contestatória: “era tipo: isso é o que você é; você tem cabelo comprido; você veste isso; você é uma pessoa de paz.”<sup>60</sup> Assim, a utilização de utensílios como a suástica automaticamente projetava comportamentos nazistas – “(...) todo mundo pensou que fosse uma coisa horrível de direito nazi – violenta, racista e contra todas as coisas boas da vida.”<sup>61</sup>

O movimento *punk*, porém, inverte esta lógica, e o uso de elementos estéticos divergentes passa a enfatizar sua política

59 “Uma das emblemáticas produções da cultura punk é o fanzine. Em tal artefato impresso os jovens falam de si e das coisas que acontecem em suas vidas, principalmente com o grupo punk. Nos fanzines, torna-se possível cruzar as cenas de diversos lugares. Nos fanzines, praticamente todas as cenas se encontram, em espécies de ‘atas’, onde os adeptos dessa cultura também registram suas vivências, ao seu modo, de forma quase coloquial, diferente das convencionais. Num fanzine, pode-se encontrar relatos de shows, entrevistas com bandas punks e eventos de que participam, fotografias, textos informativos sobre suas práticas, desenhos que expressam suas ideias e sentimentos sobre o que vivem e o que veem no mundo, cartas de leitores, textos de abertura em forma de editoriais, enfim, nos fanzines, os punks registram o que querem e como querem (...)” (Pereira, Somos..., pp. 139-140).

60 McCain & McNeil, *Mate-me...*, p. 33.

61 McCain & McNeil, *Mate-me...*, p. 32.



de negação e de exposição da contrariedade. A suástica, transformada após a Segunda Guerra em monumento intocável e um dos grandes tabus do século XX, a partir do *movimento punk* é profanada. Transforma-se em acessório estético, em adorno indumentário passível inclusive de ridicularização. A propósito, trata-se do mesmo tipo de uso simbólico realizado pelos *hippies*, que, ao vestirem trajes militares, estabelecem, através da estética, a crítica ao militarismo e a evocação do pacifismo.

*“E de repente, sem nenhuma transição, sem ninguém dizer nada, surge um movimento, e estão usando suásticas e não têm nada a ver com aquilo; é uma roupa e é uma agressão. Tem a ver com alguma coisa completamente diferente – tem a ver com encenação e tática de choque. Meio que percebi isto instintivamente, mas não tive como articular e escrever uma análise. Mas é isso que fez a coisa ser tão interessante, você não conseguia escrever uma análise, você não sabia que porra estava acontecendo, estava acontecendo muito rápido.”<sup>62</sup>*

A vida em ambientes degradados, a forma agressiva de vestir, a expressão através de músicas simples, com sonoridade pesada, marcada por letras com denso conteúdo contestatório aos tradicionais modos de viver, são elementos que possibilitam identificar no *punk* uma das primeiras manifestações pós-modernas. Sobretudo porque ao contestar, relativizar e transvalorar valores fundacionais da Modernidade, especialmente o valor estético do belo (e os éticos do bom e do justo), permite afirmar um modo trágico de existência mundana.

---

62 McCain & McNeil, *Mate-me...*, p. 33.

Neste sentido Maffesoli, ao tratar das formas pagãs de existência, identifica esta experiência do trágico na vida mundana como uma *“realidade totalmente ancorada no empírico”* que permitirá, no plano da estética, reconhecer a *beleza do feio*: *“podemos reconhecer a beleza da fealdade desde o momento em que relativizamos: poma-la em relação no quadro de uma globalidade. É efectivamente isso a característica do trágico. Ele não funciona a priori a partir de um cânone preestabelecido, mas vai reconhecer, de uma maneira incessante ou quase consciente, que pode existir certa ordem no seio da desordem.”*<sup>63</sup>

A conclusão possível é que este *“ecletismo estético [do movimento punk] também é ideológico, global, radical...”*<sup>64</sup>

## 18.O Movimento Punk: Angústia e Ativismo Urbano

*“Acorda cedo para ir trabalhar; O relógio de ponto a lhe observar; No lar esposa e filhos a lhe esperar; Sua cabeça dói, um dia vai estourar, com essa... Rotina (...)*

*Até quando ele vai aguentar? Até quando ele vai aguentar? (Rotina)*

*No lar sua esposa lhe serve o jantar; Seus filhos brincam na sala de estar; Levanta da poltrona e liga a TV; Chegou a hora do programa começar... Rotina*

*O homem da TV lhe diz o que fazer; lhe diz do que gostar, lhe diz como viver; Está chegando a hora de se desligar; A sua esposa lhe convida para o prazer... Rotina*

*Até quando ele vai aguentar? Até quando ele vai aguentar? (Rotina)” (Inocentes, Rotina)*

63 Maffesoli, *O Eterno Instante*, p. 131.

64 Costa, Pérez Tornero e Tropea, *Tribus...*, pp. 66-67.



Como foi possível perceber, para além das questões que envolviam o mercado fonográfico e a indústria cultural do *rock*, a eclosão do *movimento* é instigada por um cenário político-econômico profundamente opressivo à juventude<sup>65</sup>.

A crise do modelo *welfare* ao longo da década de 70, sobretudo no que tange ao desmoronamento das políticas de inclusão social da juventude no mercado de trabalho e nas instituições escolares, projeta horizontes caracterizados pela desesperança e pela falta de perspectivas. Com a encruzilhada político-econômica em que viviam os países centrais em razão dos altos custos de manutenção dos planos de sustentação da previdência e dos encargos com o déficit de empregos, a opção dos governos conservadores que ascendem ao poder nos Estados Unidos e na Inglaterra no início dos anos 80 é pelo desmantelamento do Estado de Bem-Estar Social.

A renovação e o reforço do pensamento conservador no campo da política de forma mais ou menos explícita potencializam projetos moralizadores e discriminatórios contra todas as formas de minorias (étnicas, etárias, sexuais). O conservadorismo, aliado à profunda recessão econômica que implica diminuição de investimentos em saúde educação e aumento do desemprego, é o solo fértil para emergência dos movimentos jovens de contestação.

---

65 “Acho que na época era bem-vindo, o mundo tava meio, sei lá, meio parado, meio mofado. E a indústria fonográfica tomando conta e formatando tudo quanto era estilo musical para vender direitinho. O punk surgiu como uma afronta a tudo isso. A partir do momento em que a indústria fonográfica, que é muito esperta, absorve rapidinho as coisas, absorveu o punk e transformou-o num outro produto, não tem mais o porquê de você ter uma postura como a de um punk de 77 ou dos anos 80, de cabelo moicano e tal. Acho que o rebelde nasce rebelde e morre rebelde. A calça rasgada e o cabelo moicano não dizem mais nada. Esses punks de hoje, Green Day, Offspring, acho todos muito ruins. O que falta, o que tinha nos Sex Pistols, no Clash, no Ramones é não ser punk só na música, é ser punk na vida. Você ter uma vida punk.” (Angeli, *Entrevista*, p. 12).

O cenário político na América Latina neste período, sobretudo no Brasil, apresenta igualmente condições favoráveis para a irrupção do movimento *punk*. Logicamente a situação de crepúsculo da Ditadura Civil-Militar iniciada com o Golpe de 1964 fornecerá contornos muito próprios ao *punk* nacional. Outrossim, o momento econômico de recessão e hiperinflação e o ambiente de crise de emprego e de aumento dos índices de violência nas periferias das grandes metrópoles propiciam condições ideais para manifestações de resistência, com formação de identidades e formas de expressão muito particulares.

O aprofundamento da angústia e a ausência de perspectivas – sentimentos que se densificam superlativamente na juventude – podem ser claramente percebidos nas letras das músicas *punks*. Em músicas como *Rotina*, da tradicional banda *punk* paulistana Inocentes, estão evidenciados sinais que serão importantes marcadores identitários do movimento e que se constituem como pauta de ação (ativismo positivo) e conteúdo crítico (discurso negativo): cotidiano opressivo, família monogâmica patriarcal, ética do trabalho, modelo econômico capitalista, lógica de consumo, formação midiática de opinião, moral sexual judaico-cristã, indústria cultural. Em síntese, os sinais de tédio que surgem como sintomas culturais das sociedades industriais ocidentais.

*God Save The Queen*, dos *Sex Pistols*, torna-se o hino da juventude neste cenário de desilusão: “*não existe futuro; não existe futuro para você; não existe futuro no sonho inglês*”.

Analisando o caso britânico, Gallo percebe com nitidez o problema: “*as barreiras de classe, o conservadorismo, a discriminação e a falta de liberdade fomentaram a desesperança, seguida de uma atitude rebelde desses grupos que mergulhados na falta de perspectivas insurgiram-se utilizando a música como linguagem e como fator de identidade. Desse universo dos miseráveis, dos mar-*



ginalizados, emergiu uma estética própria que parecia à sociedade como francamente ameaçadora.”<sup>66</sup>

Do imenso rol de valores morais que sustentam os padrões de comportamento na cultura judaico-cristã ocidental é extraída a agenda crítica do pensamento *punk*. Contudo a atitude das inúmeras vertentes do movimento não ficará limitada à denúncia, sendo a resistência ao *status quo* estrategicamente viabilizada através de ações concretas (positivas). A propósito, “resistência é uma das palavras ‘clássicas’ que compõe o vocabulário da cultura *punk*.”<sup>67</sup>

Contra o tédio, a angústia e a desilusão o movimento *punk* apresenta sua receita: *ativismo urbano contracultural*.

Dentre as atitudes políticas que marcam a identidade *punk*, a valorização do estilo de vida comunitário baseado na autogestão se destaca. Se o indivíduo é autossuficiente e não depende do Estado, conforme enuncia O’Hara – “*todo o governo é indesejável e desnecessário. Não existem serviços fornecidos pelo Estado que a própria comunidade não possa fornecer. Não precisamos de ninguém para nos dizer o que fazer, tentando controlar nossas vidas, nos atormentando com impostos, regras, regulamentos e vivendo à custa do nosso trabalho*”<sup>68</sup> –, e se a sociedade de consumo é responsável pelas mais distintas formas de violência, tornam-se prioritárias estratégias de autogestão comunitária e participativa que viabilizem formas autônomas de existência e de emancipação individual.

Nas palavras de Gastman, Neelon e Smyrski, a máxima *punk* “*do it yourself*” ganha concretude: “(...) o *punk* tem sua ética: *rechaçam o comercial e preferem fazer as coisas por si mesmos. Os punks criam suas próprias coisas, desde a roupa até as capas dos*

---

66 Gallo, *Punk...*, p. 750.

67 Pereira, *Somos...*, p. 69.

68 *Apud* Henriques *et al*, *Vozes Anarquistas na Cultura Contemporânea*, p. 141.

*discos e os flyers dos shows. Como se negam a obedecer à autoridade e adaptar-se aos costumes da sociedade, parecem ter mais em comum com os demais punks do mundo que com os seus próprios vizinhos.”<sup>69</sup>*

## 19. O Movimento e a Ideologia Punk

*“Sábado todo; Eu chorei de mágoa; Minha garota; Foi pra Manágua  
Lutar pela revolução; Lutar pela revolução  
Todo mundo vai embora; Todo mundo tem sua hora  
Ela me deixou, me trocou, por um sandinista especialista em granada  
Ela me deixou, me trocou, por um sandinista especialista em granada de mão” (Replicantes, Sandina)*

Apesar da polissemia do termo *ideologia*<sup>70</sup> e dos seus distintos significados (forte e fraco) e usos no século passado, é possível perceber um viés ou uma postura *ideológica* no movimento *punk*. Dito de outra forma, seguindo a orientação transmitida pelos integrantes dos movimentos *punks* aos autores que se aproximaram e que conformam a literatura especializada, é possível identificar uma *ideologia punk*.

69 Gastman, Neelon & Smyrski, *Cultura Urbana*, p. 43.

70 Com intuito de evitar a *ideologização* da categoria *ideologia*, sobretudo o seu uso e significado na tradição marxista, tomaremos o termo em seu sentido mais cotidiano e comum, como o “conjunto de convicções filosóficas, sociais, políticas etc. de um indivíduo ou grupo de indivíduos” – quinto uso do substantivo feminino apontado por Houaiss (Houaiss, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 1.565).

Para satisfação acadêmica, refere-se *ideologia* no seu significado fraco, ou seja, conforme lembra Stoppino, “entre os usos mais gerais do significado fraco de *Ideologia*, podemos lembrar o de Carl J. Friedrich, segundo o qual as *Ideologias* são ‘sistemas de ideias conexas com a ação’, que compreendem tipicamente ‘um programa e uma estratégia para a sua ação’ e destinam-se a ‘mudar ou a defender a ordem política existente’.” (in Bobbio, Matteucci & Pasquino, *Dicionário de Política*, p. 587)



Assim, se o *punk* como *estilo estético* (artístico, musical e visual) nasce e se desenvolve a partir da negativa ao academismo sonoro e das condições impostas pela indústria cultural, no *plano ideológico* esta crítica será conduzida contra o *modus* de vida burguês baseado no valor *consumo* – cuja consequência pode ser percebida em dupla dimensão: coisificação do homem e deificação das coisas – e contra a *forma mentis*<sup>71</sup> da cultura do controle exercido pelas agências burocráticas que sustentam os sistemas de poder (político, social e cultural).

Desta forma, é possível dizer que o movimento *punk*, como expressão da cultura das grandes metrópoles do final do século XX e início do século XXI, para além de formar uma subcultura desviante ou simplesmente uma tribo urbana, nos termos das Escolas de Chicago e de Birmingham, consolida-se como autêntico *movimento social*.

Conforme destacam a sociologia contemporânea e a teoria crítica do direito, os *Novos Movimentos Sociais* (NMS) caracterizam-se, dentre outras circunstâncias, pela forma co-

71 O termo *forma mentis* ou *hábito mental* empregado no texto, sobretudo no seu significado de expressão da cultura de violência cultuada pelos discursos criminológicos, tem como referência o texto de Alexandre Costi Pandolfo: ""(...) 'ato de produção' é, antes de tudo, ato de produção da consciência, e essa expressão é sinônimo de 'hábito mental', 'forma mentis', ou o que quer que signifique 'processos mentais' de enfrentamento da realidade. É inevitável, então, entender que quando Eugenio Zaffaroni se refere a 'sistema de poder', ele consegue tocar em algo que Theodor Adorno chamou de racionalidade instrumental, de maneira que esta expressão 'sistema de poder' representa, na verdade, o gigantesco 'sistema' em movimento do qual todas as representações científicas da realidade são herdeiras, a razão ardilosa – essa indiferença, 'essa deformação com a qual não se terminou, parece, de fazer marcha atrás, nas argumentações mais regressivas e em lugares aparentemente imprevisíveis' (Derrida). O logos que justifica de algum modo a violência, todavia, não foi gerado no século XVIII, e mesmo que seja possível afirmar que a universalização é típica do Iluminismo, o Iluminismo mesmo não é o logos, mas uma efusiva e tradicional crença nele. Nesse sentido, não é difícil argumentar que o Iluminismo tenha realmente difundido essa crença, e que ela ainda assombre o mundo contemporâneo (...)." (Pandolfo, *A Criminologia Traumatizada*, pp. 94-95)

letiva de exposição e de exigência que direitos criados à margem da legalidade sejam *reconhecidos* e *supridos* pelo Estado. A partir da ideia de que o Estado não é a única fonte produtora de normatividade, há o reconhecimento de que determinados coletivos criam e recriam direitos, independentemente dos processos formais e burocráticos de legitimação estabelecidos pela racionalidade jurídica. Trata-se, portanto, da evidencição da existência de direitos que emergem na margem ou fora da legalidade estatal, derivados normalmente de déficits materiais, e que permitem aos seus titulares (movimentos sociais) constituir-se como *sujeito coletivo*<sup>72</sup> de luta pela efetivação de direitos positivados sonogados ou o reconhecimento de direitos insurgentes. Exemplares, neste aspecto, são as demandas de movimentos como o Movimento dos Sem-Terra, Movimento dos Sem-Teto, Movimento Feminista, Movimento Verde, Movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros entre outros. Nota-se, pois, que estes movimentos sociais admitem ocupar um local marginal, ou seja, não totalmente reconhecido pelo direito e/ou incorporado pelo Estado e, desde esta posição *extra, preter* ou *contra legem*, postulam sua formalização.

José Guilherme Magnani refere que “(...) os grupos tradicionalmente estudados pela Antropologia – índios, negros, camponeses, favelados, etc. – passam de ‘minorias’, ‘desviantes’, ‘marginais’ a ‘novos atores políticos’, protagonizando movimentos sociais, exigindo participação na sociedade. O mesmo ocorre com temas caros à reflexão antropológica como religião, sexualidade, papel da mulher

72 Segundo José Carlos Moreira da Silva Filho, “(...) com base nas análises político-sociológicas dos Novos Movimentos Sociais, é perfeitamente possível identificar um processo pelo qual as carências vivenciadas coletivamente se transformam em exigência de direitos e a partir daí possibilitam a construção teórica de um ‘sujeito coletivo de direito’” (Silva Filho, *Filosofia Jurídica da Alteridade*, p. 208).



na família e na sociedade, a cultura popular e outros: são pensados como 'formas de resistência', de contestação, de luta."<sup>73</sup>

No entanto importante peculiaridade permite problematizar a associação do movimento *punk* como os demais movimentos sociais. É que ao contrário dos demais coletivos, o movimento *punk* admite sua condição marginal e, por opção ideológica (anárquica), reivindica o direito de não ser integrado ao mundo do Direito e muito menos ser incorporado à rede de assistência ou de apoio estatal.

A negativa à institucionalização, porém, não lhe retira a possibilidade de ser visto como autêntico movimento social. Pelo contrário, permite inclusive ampliar os horizontes sobre os limites e as características que definem coletivos como movimentos sociais. Note-se, além disso, que reivindicar o direito de estar à margem ou contra a legalidade estatal constitui, em inúmeras ocasiões, formas emancipatórias de *direito de resistência*, em suas mais distintas modalidades: objeção de consciência ou desobediência civil<sup>74</sup>.

Pensar os movimentos sociais a partir do conceito de (direito de) resistência permite tornar a categoria (NMS) sempre aberta a novas agendas reivindicatórias, adequando-a ao sentido fragmentário e de constante mutação da era além-da-modernidade.

A postura anarquista baseada em ações autogestionárias (*do it yourself*) que caracteriza as formas de resistência *punk* de forma alguma opõe o movimento aos demais coletivos tradicionalmente reconhecidos como novos movimentos sociais. Neste sentido, destaca Wolkmer que "(...) os atuais movimentos sociais estão contribuindo e impulsionando uma nova cultura

---

73 Magnani, *Quando o Campo...*, p. 28.

74 Sobre o tema do direito de resistência, conferir Carvalho, *Pena...*, pp. 239-241.

*política participativa, calcada em princípios inspirados no ideário anarquista, onde fica explícita ‘a democracia de base, autogestão, livre organização, direito à diversidade e respeito à individualidade, à identidade local e regional, e a noção de liberdade individual associada à liberdade coletiva’ (Scherer-Warren)”*<sup>75</sup>

A adoção explícita do pensamento anarquista, que marcará a identidade *anarcopunk*<sup>76</sup>, consolida perspectivas de defesa da liberdade individual e dos valores do coletivismo contra qualquer tipo de relação hierárquica e contra todas as formas de controle e de poder. Note-se, pois, que a postura crítica em relação à indústria cultural (mais especificamente fonográfica) e ao *big business* é apenas o reflexo deste estilo anárquico no campo musical.

No plano político, a perspectiva libertária do movimento *punk* direcionará ações concretas de combate aos modelos econômicos e políticos globais de dominação (capitalismo e comunismo, no período da bipolaridade geopolítica; neoliberalismo, na contemporaneidade), chegando ao cerne da questão anarquista que é a defesa da abolição do Estado.<sup>77</sup>

75 Wolkmer, *Pluralismo Jurídico*, p. 116/17.

76 A pluralidade de posicionamentos dentro do diversificado cenário *punk*, inclusive de maior ou menor adesão (ou até mesmo negação) do anarquismo, não aconselha qualquer tipo de tentativa descritiva ou classificatória. Todos os modelos encontrados na literatura especializada – classificações a partir de identificação histórica, localidade, postura política, estilo musical, indumentária entre outras – parecem insuficientes para abarcar a rica pluralidade dos distintos estilos *punks*.

Segundo Gallo, referindo-se à identidade anárquica, “em torno destes posicionamentos indeterminados ocorrem fragmentações dentro do todo diversificado do *punk* (...)” (Gallo, *Punk...*, p. 752).

77 Neste sentido lembram Henriques *et al.* que “defendendo a abolição do Estado e de qualquer hierarquia que possa manter a autoridade sobre os indivíduos, o movimento *punk* em toda a sua trajetória histórica expressa na pluralidade signífica uma estreita relação com as perspectivas libertárias do movimento anarquista.” (Henriques *et al.*, *Vozes...*, p. 141)



De forma exemplificativa, dentre as mais radicais pautas do movimento *punk* originário – e que reflete exatamente este incisivo desagravo às agências estatais de controle social – estão a defesa da evasão escolar e, no seu aspecto mais contundente, a reivindicação do analfabetismo<sup>78</sup>. Na linha de Hebdige, Angélica Silvana Pereira, ao problematizar a questão educacional, sustenta que para alguns grupos *punks* londrinos “(...) era melhor ser ‘analfabeto’, como uma ação de resistência a todas as formas de padronização da cultura. A escola também fazia parte do repertório entendido como repressor, na medida em que valorizava saberes e culturas ditas elitizadas.”<sup>79</sup> Ao analisar publicações (*fanzines*) de grupos *punks* porto-alegrenses, a autora percebe que “o lugar ocupado pela escola nos *fanzines* é o mesmo do inimigo que reprime, deforma, assassina, aprisiona e oprime”, situação que coloca a escola “(...) num lugar de descrédito”<sup>80</sup>.

Se o sistema educacional integra e sustenta as formas burocráticas de dominação racional-legal, instrumentalizando e capilarizando o poder através do controle ideológico realizado nas escolas, a única alternativa de resistência seria o abandono da educação formal e/ou o analfabetismo<sup>81</sup>.

Importante frisar novamente que esta postura libertária e emancipatória, que marca a ideologia *punk* e que conduz ações de ruptura com qualquer forma de dominação, desconstitui qualquer possibilidade de associação do movimento *punk* com ideais fascistas. A busca pela horizontalização das

---

78 Neste sentido, Hebdige, *Subcultura*, p. 35.

79 Pereira, *Somos...*, pp. 42-43.

80 Pereira, *Somos...*, p. 142.

81 Como variação da crítica ao sistema de ensino, em inúmeras manifestações *punks* (*fanzines*, pichações, grafites *etc*) é possível perceber a subversão dos padrões ortográficos como forma de repúdio à hegemonia cultural como a alteração usual da letra “c” pela “k”, onde é mantido o padrão fonético mas subvertido o ortográfico – p. ex., as ocupações serão descritas como *okupas*, a cultura será representada como *kultura* e sucessivamente.

relações políticas, sociais e afetivas tem aproximado o movimento *punk* de coletivos minoritários e discriminados, produzindo ações concretas de defesa dos movimentos antirraciais e anti-homofóbicos, p. ex. Outrossim, os coletivos *punks* brasileiros invariavelmente apoiam os movimentos de mulheres pela igualdade de gênero e contra a violência doméstica, os movimentos verdes pela defesa e preservação do meio ambiente, os movimentos de trabalhadores rurais e urbanos pelo direito à terra e à casa própria entre outros. Isto tudo sem esquecer, logicamente, as demandas próprias do movimento em defesa da autonomia individual e da plena liberdade de expressão como as campanhas contra a obrigatoriedade do serviço militar e pelo voto nulo.

## 20. O Ativismo Político Urbano de Resistência

Como todas as manifestações políticas e sociais, as intervenções de resistência dos grupos *punks* adquirem coloração própria conforme suas circunstâncias de tempo e local. Não existe, portanto, um *modus* de agir previamente determinado que possibilite a universalização das intervenções sociais do movimento – no sentido de se procurar, para além de evidentes signos identitários relativamente estáveis ao longo do tempo, uniformidades, coerências e tipologias, postura típica do academicismo ortodoxo derivado da tradição positivista.

Nas grandes capitais brasileiras, a visibilidade das tribos *punks* se concretiza frequentemente pela forma de ocupação de espaços públicos, como ruas, praças e parques. Logicamente a estética *punk* favorece imensamente este processo de visibilidade, de identificação e de estigmatização, em casos agudos de atribuição de sentido negativo à identidade. Mas como ocorre com grande parte dos agrupamentos jovens, o



encontro relativamente espontâneo na *urbe* marca *locais* e *grupos*, diferentemente dos espaços exclusivos restritos às tribos, no caso dos *punks* as *gigs*<sup>82</sup>.

A notoriedade de algumas bandas *punks* igualmente pode ser apontada como elemento de visibilidade. Veja-se o caso dos grupos musicais que inauguraram a cena *punk* brasileira – em São Paulo, primeiramente, com Ratos de Porão, Inocentes e Garotos Podres; em Porto Alegre, com Replicantes e De Falla<sup>83</sup>.

No entanto, para além da visibilidade fornecida pelos locais de frequência ou pelos grupos musicais, a literatura especializada enumera uma série de ações de resistência que marcam a presença do *punk* nas metrópoles. São ações autônomas – não vinculadas ao apoio de pautas de outros movimentos sociais emancipatório –, que em sua grande maioria estão profundamente vinculadas à opção anárquico-libertária. Dentre as mais notórias, conforme destacado, estão as campanhas contra o serviço militar obrigatório e pelo voto nulo.

Especificamente em relação à questão do voto, a recusa à partidarização, que se concretizaria no momento da opção pelo candidato ou pelo partido, não retira o caráter político e

---

82 Conforme relata Pereira, “as *gigs* são festas, momentos de encontros dos *punks* com sua música, com o seu grupo, através de shows de bandas. (...) são eventos muito importantes dentre as práticas culturais *punks*. Muitas vezes, as *gigs* são realizadas em lugares inusitados, como galpões, porões, garagens, casas abandonadas e até na rua. As *gigs* não precisam de palco e podem ser realizadas em espaços improvisados (...)” (Pereira, *Somos...*, p. 109).

A ausência de palco é significativa, pois representa a ruptura do modelo tradicional de separação entre músico e público.

83 A propósito, esta relação das bandas com a indústria cultural sempre gerou polémicas, sendo difícil concentrar nesta direção os marcadores da identidade *punk*. Isto porque os grupos que se notabilizaram normalmente foram acusados de desvirtuar ou violar os valores do movimento, como, p. ex., um dos mais evidentes, a recusa ao consumo cultural fomentado pela indústria fonográfica (*big business*).

contestador das campanhas pela anulação. O sentido do voto nulo é o de manifestar a ilegitimidade do Estado e o de apontar a falsa imagem dos políticos eleitos como legítimos representantes do povo.

A expressão anárquica em defesa do voto nulo aparece com frequência nas ruas das grandes cidades brasileiras nos períodos eleitorais através dos canais de divulgação próprios do movimento, como os *fanzines*. Exterioriza-se para o público em geral através de panfletagens, colagens, grafitagens e pichações. Na era digital, a utilização da *web* tem sido ferramenta de grande visibilidade para os grupos autodenominados *cyberpunks*.<sup>84</sup>

No entanto o principal símbolo do ativismo urbano do movimento e que marca o anarquismo como fonte da expressão e do estilo de vida parece ser a formação e a gestão de *squaats*. Os *squaats* são ocupações de imóveis urbanos abandonados, públicos ou privados, para transformação em moradia coletiva.

Conforme destaca Pereira, as ocupações (ou *okupas*) se inscrevem como processos de desterritorialização, próprios da cultura nômade dos grupos *punks*, e atuam como forma de ruptura com "(...) a hierarquização e as estruturas verticais e tradicionais das organizações cívicas, propondo uma estrutura auto-gerida e autônoma."<sup>85</sup> Gallo, analisando ocupações de grupos *punks* em São Paulo, salienta que os *squaats* "geralmente localizam-se em zonas centrais, e impõe-se contra as políticas urbanas de

84 O estilo *cyberpunk* é um dos inúmeros que nascem no cenário pós-*punk*. Conforme demonstra Amaral, no novo milênio as "(...) as subculturas estão cada vez mais subdivididas e multifacetadas, sendo que, muitas vezes, existe uma sinergia de trocas, em que alguns participantes de uma subcultura também participam da outra" (Amaral, *Uma Breve Introdução à Subcultura Cyberpunk*, p. 16). Neste contexto emerge o *cyberpunk*, movimento híbrido que funde "ética hacker" com "filosofia punk" (Amaral, *Uma Breve...*, p. 17).

85 Pereira, *Somos...* p. 94.



*expulsão das populações pobres para as zonas periféricas da cidade. São formadas como culturas de resistência e de reinvenção da cultura, pois encontram o seu fundamento em práticas alternativas de produzir a subsistência e, ao mesmo tempo, inauguram formas plurais e incomuns de relacionamento humano.”<sup>86</sup>*

Nas inúmeras descrições sobre as ocupações *anarcopunks* no Brasil, em especial nos trabalhos de Gallo e de Pereira, nota-se que os *squaats* são utilizados não apenas como habitação para os membros do grupo que não têm residência, mas, sobretudo, como espaços culturais. A partir das ideias comunitaristas e libertárias e do postulado anárquico *do it yourself*, as *okupas* transformam-se em centros de autogestão participativa com forte preocupação em oferecer à comunidade local experiências alternativas de resistência e sobrevivência.

Duas narrativas sobre ocupações ocorridas em São Paulo e em Porto Alegre são esclarecedoras:

*“O espaço físico, a casa, é uma condição essencial que permite o desenrolar de uma cultura tal como foi proposta pelos punks, embora as ações do grupo não se limitem àquele espaço, pois podemos caracterizá-los como grupos nômades por razões ideológicas e estratégicas, isto é, por uma oposição ao conceito de família que é a pilastra do capitalismo, e também como forma de invisibilidade diante da repressão organizada, garantida pela incessante mobilidade dos grupos. Nos cerca de dez cômodos ocupados pelos punks na estação, foram sendo montadas uma biblioteca, uma farmácia que armazenava remédios alternativos, salas de aula e espaço de convivência. A biblioteca que contava com aproximadamente 600 títulos, começou a funcionar em 2002, a partir de doações de livros e também de um computador que fazia o controle dos empréstimos. Outro cômodo abrigava uma far-*

---

86 Gallo, *Punk...*, p. 757.

*mácia natural com os medicamentos feitos com ervas cultivadas no próprio lugar, na maior parte das vezes esses remédios eram administrados como chás, pomadas, na cura das doenças tanto dos punks como de pessoas da comunidade em geral. Outros cômodos ainda, serviam como salas de música, de esperanto, de alfabetização, cozinha coletiva, moradia e oficinas culturais que trabalhavam com material reciclável para a confecção de brinquedos e instrumentos musicais.”<sup>87</sup> [Descrição do squaat Pomba Negra, em Campinas]*

*“(...) destaco justamente as características de espaço autônomo, auto-gerido e cultural do Squaat Teimosia. Lá, mesmo sem luz e sem água [estavam cortados], os jovens desenvolviam todas as atividades necessárias para viver diariamente. Para cozinhar e fazer higiene pessoal, buscavam água nas bicas d’água do Parque da Redenção. O squaat era considerado um espaço cultural, aspecto esse que acabou sendo incorporado ao nome, sendo chamado Espaço Kultural Teimosia. Tal lugar tinha uma proposta de oficinas ministradas por squaters e por amigos, todas abertas ao público. Pessoas da comunidade, principalmente jovens, iam até lá para aprender a confeccionar velas artesanais, teoria musical – leitura de partituras e harmônicas, malabares, fanzines, stencil e cartum. Havia uma biblioteca batizada com nome de Lápis em Luta, montada com livros doados pela comunidade, que parecia aprovar a ocupação. Era visível a rede construída entre jovens punks e não-punks que frequentavam e apoiavam a ocupação.”<sup>88</sup> [Descrição do squaat Espaço Kultural Teimosia, em Porto Alegre]*

Possível perceber, portanto, que as gestões comunitárias dos *squaats* concretizam em forma de *ação* a ideologia anarquista que orienta o movimento. Desta forma, se o termo ide-

87 Gallo, *Punk...*, p. 763.

88 Pereira, *Somos...*, p. 119.



ologia, a partir das lições da filosofia política, for compreendido em seu sentido fraco, ou seja, como *sistema de ideias conexas ações*, a possibilidade de reconhecimento de uma *ideologia punk* ultrapassa a perspectiva interna de formação da identidade linguística do grupo. A conexão entre os *ideais* anárquicos de autogestão comunitária com a *agenda positiva* de ativismo urbano amplia o horizonte de significado para além daquilo que o movimento define internamente como *ideologia punk*.

Assim, apesar de notórias as resistências da academia ortodoxa em compreender o movimento *punk* como manifestação ideológica, existem sinais bastante evidentes que permitem, no mínimo, integrá-lo no rol dos (novos) movimentos sociais. Ademais, se é possível perceber os processos políticos contemporâneos de criminalização dos movimentos sociais, a atuação das agências do sistema penal na repressão de inúmeras manifestações do movimento *punk* (ocupações de imóveis, colagens e pichações, p. ex.) confere maior sustentação à hipótese.

## 21. O Movimento *Punk* na Contemporaneidade e a Redefinição das Subculturas

A pesquisa de referência realizada por Becker com os músicos de *jazz* partiu de indagações muito específicas, relacionadas com o seu estilo de vida e com a forma pela qual a sociedade e os próprios músicos interpretam a condição de *outsider* – qual a representação que os músicos têm de si e dos não-músicos; qual o sentimento dos músicos em relação à comercialização da arte; qual a sua leitura em relação ao caráter desviante do seu estilo de vida.

Ao longo da exposição sobre o movimento *punk*, foi possível aplicar e responder estas mesmas questões invocadas

por Becker em relação aos músicos de *jazz*. Na construção do movimento e na consolidação do seu estilo e de sua identidade, a forma de viver a experiência *punk* compartilha características comuns que atingem os grupos desviantes, tanto em relação ao *status* positivo (identificação e valorização) quanto ao negativo (rotulação e estigmatização).

Todavia a experiência *punk* transcende a simples classificação como subcultura ou tribo desviante, não podendo ser sua análise equiparada, p. ex., àquela realizada em relação às gangues de rua. Isto porque, seguindo a tradição dos movimentos jovens do século XX (*beatniks* e *hippies*), o *punk* constituiu-se como símbolo de resistência contracultural em todas as direções que o movimento propôs caminhar.

No campo da arte, a revolução *punk* provocou a fragmentação e o esgotamento das grandes narrativas musicais. Depois das bandas *punks*, a partir do início da década de 80, o *rock* e as demais manifestações da música *pop* não admitirão mais oficialidades, pois a indústria cultural perde a capacidade de definir o que é lícito e ilícito produzir. As fronteiras de criação são corroídas, inexistindo limites à experimentação. Não por outra razão a partir das décadas de 80 e 90, sobretudo após o advento da *internet*, proliferam ao infinito os estilos musicais, o que é próprio do ambiente além-da-modernidade.

No campo da produção cultural, o movimento *punk* inaugura inédita crítica ao *big business*, à comercialização da arte e à transformação do pensamento contracultural em produto. Assim, conforme destaca Amaral, "(...) o *punk* permitiu que o *rock* voltasse ao seu estado básico e de agente de rebeldia que o caracterizava antes de sua incorporação ao sistema comercial."<sup>89</sup>

89 Amaral, *Uma Breve...*, p. 15.



No campo do ativismo político, o fenômeno *punk* permite repensar os conceitos de subcultura, tribalismo e movimentos sociais. A identificação do movimento *punk* com o pensamento anarquista, a adesão de inúmeros grupos às pautas contestatórias de coletivos de vanguarda (movimentos feminista, ecológico, negro, homossexual entre outros), a definição de agenda própria de reivindicação (voto nulo e antimilitarismo) e a propositura de vivências alternativas como as de autogestão comunitária, redefine, inclusive, a concepção moderna de luta política, permitindo novas formas de percepção do ativismo social na pós-modernidade.

Como consequência, a riqueza e a dinâmica do movimento *punk*, virtudes que não apenas devem ser reconhecidas como cultivadas, incapacitam o exercício acadêmico burocrático-classificatório. A propósito, importante lembrar que *“as afiliações culturais juvenis guardam contradições internas, nuances diversas, toda uma série de dubiedades intrigantes que só um ato de violência teórica pode forçar à homogeneidade de uma narrativa única.”*<sup>90</sup>

No Brasil, a dificuldade em sua caracterização ganha contornos inovadores e muito especiais, sobretudo pela sua aproximação com movimentos sociais de corte local, como os de luta pela distribuição da terra (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, MST) e as centrais de periferia (Central Única das Favelas, CUFA).

Por outro lado, ao fundir duas formas distintas de manifestação cultural (estilo musical e ativismo urbano), o movimento *punk* não apenas redefine e torna dinâmicos conceitos como subcultura, contracultura e resistência, como desmistifica a ideia muitas vezes corrente nos meios acadêmicos da

---

90 Freire Filho, *Das Subculturas...*, p. 148.

passividade e da ausência de engajamento político das tribos jovens, conforme enfatiza Freire Filho<sup>91</sup>.

## 22. Movimento *Punk*: Crítica aos Valores Morais e Nova Política

Ao final resta expor aquilo que parece ser o efeito mais contundente do estilo *punk* na cultura ocidental.

A literatura crítica dos valores da cultura a partir de Nietzsche e Freud, fundamentalmente, demonstra como a violência dos “processos civilizatórios” está vinculada ao caráter higienizador de suas políticas, criminais e sanitaristas. Aliás, no inquisitório medieval ibérico foi possível identificar de forma muito evidente as sementes das teses de defesa da purificação (social, racial, cultural) com os procedimentos de *limpieza*.

Dentre os valores morais da cultura ocidental, *pureza* e *beleza* inegavelmente se destacam pela forma com que se concretizam e adquirem visibilidade. A reação positivista aos criminosos degenerados através da *criminalização da estética* representa nada mais do que a transposição destes valores morais às políticas criminais. O feio, o impuro, o infame exteriorizam para a cultura o legado bárbaro do estado de natureza que a civilização deve anular, extirpar, sob pena de sucumbir.

Nada de irônico, pois, quando Freud evidencia a importância do sabão para o mundo da Modernidade: “*a sujeira de qualquer espécie nos parece incompatível com a civilização. Da mesma forma, estendemos nossa exigência de limpeza ao corpo humano. Ficamos estupefatos ao saber que o Roi Soleil emanava um odor insuportável, meneamos a cabeça quando, na Isola Bella, nos é mostrada a minúscula bacia em que Napoleão se lavava todas as manhãs.*”

---

91 Freire Filho, *Das Subculturas...*, p. 148.



Na verdade, não nos surpreende a ideia de estabelecer o emprego do sabão como um padrão real de civilização.”<sup>92</sup> Para o psicanalista, ordem, limpeza e beleza ocupam posições centrais entre as exigências da civilização.

Ocorre que se a grande política do século passado promoveu os maiores genocídios em nome da ordem, da beleza e da limpeza, os movimentos jovens de contestação, embalados primeiramente pelo *jazz (beats)* e posteriormente pelo *rock (hippies e punks)*, ousaram expor a violência e a hipocrisia desta vontade de pureza. Neste sentido a expressão *contracultura* permite uma chave de interpretação que aproxima manifestações aparentemente tão distintas.

O *rock*, como expressão musical, abalou a ordem ao introduzir o ruído na arte e ressignificar as sonoridades.<sup>93</sup>

No entanto, quando a expressão artística transforma-se em manifestação estética e ética, e quando o valor pureza passa a ser deliberadamente questionado, os pilares morais da cultura demonstram sinais de senilidade e putrefação. As consequências da contracultura, portanto, são muito mais profundas do que o espanto estilístico em relação aos cabelos compridos ou ao corte moicano, às calças rasgadas ou uso de coturnos, o consumo de drogas lisérgicas ou anfetamínicas dos *beats, hippies e punks*. Inclusive porque na lógica atuarial que move a cultura ocidental estes *artefatos* podem tranquilamente ser transformados em mercadoria.

O efeito radical da contracultura, expressão na qual o movimento *punk* é um dos protagonistas, é o da invenção de

---

92 Freud, *Mal-Estar na Civilização*, p. 153.

93 Constata Adriana Amaral que “no caso específico do rock, permite a observação da multiplicidade de sentidos e a reavaliação da incorporação de elementos como a ‘sujeira’ e o ‘ruído’, que, ao invés de desqualificarem o estilo, o tornam ainda mais interessante na construção de uma identidade cultural” (Amaral, *Rock e Imaginário*, p. 38)

novas formas de luta política contra o pensamento higienista-moralizador. Inegável, pois, a padronizada qualificação dos diversos grupos contraculturais como desviante e a constante tentativa de aniquilação das suas formas de expressão – dentre os procedimentos mais contundentes o de criminalização.

Conforme destaca Link, “o desvio é sempre referente a outros micro-grupos hegemônicos, visto que as revoluções de ordem política e econômica não povoam o imaginário social como estávamos acostumados (...). Por isso, alguns grupos reagem a determinadas formas de consenso não propriamente políticas no sentido tradicional, mas sobretudo culturais, cotidianas, micro-políticas. A conclusão possível é que pode estar germinando uma luta política no sentido foucaultiano de embate dos microgrupos (aqui exemplificados como tribos contemporâneas) contra a apropriação pelos dispositivos de poder com aspirações moralizantes, higienistas, atuariais, racionalizantes ou demasiado mercantis.”<sup>94</sup>

Na qualidade de movimento contracultural, irmanado com inúmeras outras autênticas manifestações jovens de vanguarda, o movimento *punk*, desde a década de 70, ensina novas formas de fazer política a partir da transgressão dos valores que sedimentam a cultura. E este ensinamento instiga ressignificar o *punk* para além de sua visceral relação com o *rock*.

## Referências Bibliográficas

- AEBI Marcelo. Crítica de la Criminología Crítica: una lectura escéptica de Baratta. *in Serta in Memoriam Alexandri Baratta*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- AEBI, Marcelo. Crítica y Contracrítica de la Criminología Crítica: una respuesta a Elena Larrauri. *Revista de Derecho Penal y Criminología*, 2<sup>a</sup> época, n. 19, 2007.

94 Link, *A Criminologia nos Entre-Lugares*, p. 263.



- AMARAL, Adriana. Rock e Imaginário: as relações imagético-sonoras na atualidade in *Revista FAMECOS*, n. 18, Porto Alegre, agosto 2002.
- AMARAL, Adriana. Uma Breve Introdução à Subcultura Cyberpunk: estilo, alteridade, transformações e hibridismo na cibercultura in *E-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, vol. 02, n. 22, agosto de 2005.
- ANGELI. Entrevista in *Revista TPM*, n. 17, 2002.
- BARATTA, Alessandro. La Vida y el Laboratorio del Derecho: a propósito de la imputación de responsabilidad en el proceso penal in *Doxa*, vol. 05, Alicante, 1998.
- BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: Free Press, 1991.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Brasília: EDUnB, 1994.
- BOURHIS, Hervé. *O Pequeno Livro do Rock*. São Paulo: Conrad, 2010.
- CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAPUTO, Tulio & HATT, Ken. Beyond Critique: toward a post-critical criminology in O'REILLY-FLEMING, Thomas (ed.). *Post-Critical Criminology*. Toronto: Prentice-Hall, 1996.
- CARVALHO, Salo. *Antimanual de Criminologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- CARVALHO, Salo. *O Papel dos Atores do Sistema Penal na Era do Punitivismo*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- CARVALHO, Salo. *Pena e Garantias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2009.
- CARVALHO, Salo. Criminologia Cultural, Complexidade e as Fronteiras de Pesquisa nas Ciências Criminais in *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, n. 81, 2009.

- COSTA, Pere Oriol PÉREZ TORNERO, José Manuel & Tropea, Fabio. *Tribus Urbanas*. Barcelona: Paidós, 1996.
- DEKESEREDY, Walter S. *Contemporary Critical Criminology*. New York: Routledge, 2011.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma Introdução aos Estudos Culturais in *Revista FAMECOS*, n. 09, Porto Alegre, agosto 1998.
- FERRELL, Jeff. *Crimes of Style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.
- FERREL, Jeff. Tédio, Crime e Criminologia: um convite à Criminologia Cultural in *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, n. 82, São Paulo, 2010.
- FERRELL, Jeff. Kill Method in *Journal of Theoretical and Philosophical Criminology*, .v. 01, n. 01, 2009.
- FERRELL, Jeff; HAYWARD, Keith & YOUNG, Jock. *CulturalCriminology: an invitation*. London: Sage, 2010.
- FREIRE FILHO, João. Das Subculturas às Pós-Subculturas Juvenis: música, estilo e ativismo político in *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, v. 03, n. 01, janeiro/junho de 2005.
- FREITAS, Lima; MORIN, Edgar & NICOLESCU, Basarab. Carta da Transdisciplinaridade in *Revista de Estudos Criminais*, n. 03, Porto Alegre, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- GALLO, Ivone Cecília D'Ávila. Punk: Cultura e Arte in *Varia Historia*, v. 24, n. 40, Belo Horizonte, julho/dezembro, 2008
- GASTMAN, Roger; NEELON, Caleb; & SMYRSRKI, Anthony. *Cultura Urbana*. Barcelona: Editorial Losada Oceano, 2008.
- HEBDIGE, Dick. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.



- HENRIQUES, Maria José Rizzi; SILVA, Rosimeiri Custódio & FORMENTÃO, Francismar, *Vozes Anarquistas na Cultura Contemporânea: um estudo Bakhtiniano in Varia Scientia*, v. 06, n. 12, dezembro de 2006.
- LARRAURI, Elena. Una defensa de la herencia de la criminología crítica: A propósito del artículo de Marcelo Aebi 'Crítica de la criminología crítica: una lectura escéptica de Baratta'. *Revista de Derecho Penal y Criminología*, 2ª época, n. 17, 2006.
- LINK, José Antônio. *A Criminologia nos Entre-Lugares*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. *O Eterno Instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Lisboa: Piaget, s/d.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o Campo é a Cidade: fazendo antropologia na metrópole. in MAGNANI, José Guilherme Cantor & TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*, São Paulo: EDUSP, 1996.
- MATTELART, Armand & NEVEU, Erik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola, 2004.
- MCCAIN, Legs & MCNEIL, Gillian. *Mate-me Por Favor*. v. 02, Porto Alegre: L&PM, 2004.
- PANDOLFO, Alexandre Costi. *A Criminologia Traumatizada*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.
- PEREIRA, Angélica. *Somos Expressão, Não Subversão! A gurizada punk em Porto Alegre*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação, Porto Alegre, 2006.
- PEREIRA, Angélica Silvana & GARBIN, Elisabete Maria. *Juventudes Caricaturizadas: Novas Sociabilidades nas Ruas*, 8ª Reunión de Antropología del Mercosur (RAM),

- Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Buenos Aires, 2009 (<http://www.ram2009.unsam.edu.ar/>).
- PRESDEE, Mike. *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. New York: Routledge, 2000.
- PRYSTHON, Ângela. Estudos Culturais: uma (In)Disciplina? *in Comunicação e Espaço Público*, ano IV, n. 01 e 02, 2003.
- SILVA FILHO, José Carlos Moreira. *Filosofia Jurídica da Alteridade*. Curitiba: Juruá, 1998.
- WALL, Mick. *Led Zeppelin: quando os gigantes caminhavam sobre a terra*. São Paulo: Larousse, 2009.
- WOLKMER, Antônio Carlos. *Pluralismo Jurídico*. Belo Horizonte: Del Rey, 1994.

