



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, CULTURA E POLÍTICA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Violentos, selvagens e baderneiros:
representações e modos de subjetivação do punk no jornal
Correio Braziliense (1990-2014)**

Moacir Oliveira de Alcântara

Brasília

2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: SOCIEDADE, CULTURA E POLÍTICA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Violentos, selvagens e baderneiros:
representações e modos de subjetivação do punk no jornal
Correio Braziliense (1990-2014)**

Moacir Oliveira de Alcântara

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa História Cultural, Memórias e Identidades, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Susane Rodrigues de Oliveira.

Brasília

2019

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Maria Dalva Lopes de Oliveira, não apenas pela paciência, amor e carinho que me dedicou ao longo de toda a minha vida, mas também pelo incentivo, conversas, aconselhamentos e incondicional suporte às minhas escolhas.

Devo também sinceros agradecimentos à minha orientadora professora Susane Rodrigues de Oliveira que prontamente atendeu à minha solicitação de orientação, quando de meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, demonstrando grande interesse pelas temáticas que envolvem a cultura punk, às quais, por um prisma específico, me propus abordar na presente dissertação. Sem as indicações de leitura, revisões e sugestões fundamentais que fez, é improvável que fosse possível concretizar esta pesquisa.

Aos *rawpunks/99* do subúrbio leste de São Paulo, Márcia Regina Miranda, Jean Paul Greenfield Catta Preta e Vine Righi pela amizade, vivências compartilhadas ao longo de incontáveis anos e pela completa dedicação à produção e difusão da cultura punk.

Aos amigos Paulo Barbosa e Edna Augusto pela simpatia e por sempre me acolherem tão bem em sua casa. Ao amigo Aquiles Barbosa pelas trocas de ideias, refinado senso de humor e por nunca negar me acompanhar em qualquer “rolê”, seja em uma *trip* pelos circuitos *underground* europeus, seja tomando três trens para chegar ao extremo leste de São Paulo, apenas com o intuito de encontrar outros camaradas punks.

Ao também historiador Carlos Carlos Guedes que, mesmo sem saber, por meio de um procedimento burocrático trivial fez com que eu pudesse dispor de tempo integral para me dedicar à escrita desta dissertação.

Aos professores da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília que ministraram a disciplina “Tópicos Especiais em Comunicação 3”, no segundo semestre de 2018, Sérgio Dayrrel Porto, Maria Jandyra Cunha e, em especial, Célia Ladeira Mota que me presenteou com um exemplar do livro “Hermenêutica e análise dos discursos em jornalismo”, obra que me foi essencial no percurso de compreensão das diversas modalidades de análise do discurso.

Às professoras Eloísa Pereira Barroso e Liliane Maria Macedo Machado que integraram a banca de defesa de projeto de dissertação de mestrado, fazendo muitas indicações bibliográficas, sugestões e contribuições a esta dissertação.

Aos meus colegas do PPGHIS/UnB, Renata Melo Barbosa do Nascimento e Matheus de Andrade Gomes que no árido universo acadêmico se mostraram cordiais, receptivos e dispostos a interações para além das superficialidades que demarcam as relações interpessoais na contemporaneidade.

Ao meu camarada Maurício Andrade “Sonic”, irmão que me foi dado pelas ruas e pelo movimento punk, parceiro em muitas bandas, zines e incontáveis aventuras rueiras desde a minha adolescência.

Às amigas Ana Carla Borges e Ellen Fernandes pelas palavras de estímulo e, por diversas vezes, estarem prontas a me ouvir quando tudo o que tinha a oferecer-lhes eram as angústias, lamentações e confusões que inevitavelmente emergem da atividade acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por conceder-me uma bolsa no período do mestrado, recurso sem o qual certamente teria sido mais laboriosa a realização desta pesquisa.

Por fim, deixo os meus agradecimentos a toda a “fauna” *underground* composta por punks, rudies, mods, darks, rappers, grafiteiros, “zineiros”, skatistas, headbangers, crusties e psychos com a qual tive contato ao longo da vida e que de diferentes maneiras contribuíram para amalgamar as vivências que culminaram na realização desta dissertação de mestrado.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma abordagem discursiva das representações do punk veiculadas no jornal Correio Braziliense no período de 1990 a 2014. O principal objetivo desta abordagem consiste em historicizar as representações, investigando suas condições de produção, discursos, significados, valores, regimes de verdade e modos funcionamento na construção de sentidos e subjetividades. Com base nos escritos de Stuart Hall e Michel Foucault, este estudo coloca em evidencia os modos de construção do sujeito punk em um conjunto de reportagens, notícias e notas jornalísticas, assinalando a historicidade das formas de ver e de se falar sobre os punks nas últimas décadas. Tais representações, constitutivas de dispositivos de saber-poder que circulam na grande mídia, operam como tecnologias sociais capazes de produzir subjetividades segundo perspectivas, interesses, valores, normas e posicionamentos daqueles que falam sobre o punk no jornal. Nesse sentido, a análise de tais representações permite aqui desvelar o caráter histórico-cultural de discursos que difundem, sobretudo, estereótipos sobre o punk. A associação dos punks à violência, selvageria, criminalidade, vandalismo, delinquência e baderna é, portanto desnaturalizada, atentando para o modo como tais representações buscam disciplinar os comportamentos, relações sociais e subjetividades daqueles que escapam à lógica normativa/capitalista das identidades.

PALAVRAS-CHAVE: punk; representações; subjetivação; estereótipos; Correio Braziliense.

ABSTRACT

This master's thesis presents a discursive approach of punk representations published in Correio Braziliense newspaper from 1990 to 2014. The primary purpose of this approach consists in historicize the representations by investigation of their conditions of production, discourses, meanings, values, truth regimes and operating modes in the construction of meanings and subjectivities. Based on Stuart Hall and Michel Foucault's writings, this study highlights the ways of construction of the punk subject in a set of reports, news and journalistic notes, highlighting the historicity of the ways of seeing and talking about punks in the past decades. Such representations, which builds knowledge-power devices that moves around the mainstream media, operates like social technologies able to produce subjectivities according to perspectives, interests, values, norms and positions of those who talk about punk in the newspaper. Thus, the analysis of such representations allows to unveil the historical-cultural traits of discourses it spreads, especially stereotypes about punk. The connection of punks to violence, savagery, criminality, vandalism, delinquency and turmoils is therefore denaturalized, observing how such representations tries to discipline behaviors, social relations and subjectivities of those who get away from the normative/capitalist logic of identities.

KEYWORDS: punk. social representations. subjectivation processes. stereotyping processes. Correio Braziliense.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Spin Magazine, edição de outubro de 1995	59
Figura 2 – Programa Headbangers Ball da MTV	59
Figura 3 – Zandra Rhodes	64
Figura 4 – Marlon Brando e James Dean	67
Figura 5 – Pure Hell, banda punk nova-iorquina (1974).....	67
Figura 6 – Sid Vicious (Sex Pistols) e Colin Abrahall (GBH).....	68
Figura 7 – Capa do primeiro álbum da banda Ramones.....	69
Figura 8 – Variações da indumentária punk.....	72
Figura 9 – Passeata termina em confronto.....	86
Figura 10 – Manifestantes protestam em Berlim.....	92
Figura 11 – Cartaz de divulgação da “Marcha Contra o Apagão e a Corrupção”	96
Figura 12 – Imagem em destaque na capa do CB em 28/6/2001	101
Figura 13 – Grupo de anarcopunks se protege de bombas atiradas pela polícia.....	105
Figura 14 – Punks se unem a outros manifestantes	107
Figura 15 – Ataque de manifestantes a policiais militares	110
Figura 16 – Tropa de choque da Polícia Militar	111
Figura 17 – Cabeça de página (detalhe)	115
Figura 18 - Manifestantes na Marcha Contra o Apagão e a Corrupção	115
Figura 19 – Extraído da notícia intitulada "Rebeldes com causa"	119
Figura 20 – Streetpunks de Ceilândia.....	137
Figura 21 – Streetpunks postam imagens de armas em rede social.....	139
Figura 22 – Box “Memória” - “A selvageria de punks e skinheads está de volta”	145
Figura 23 – Extraído da reportagem "A selvageria de punks e skinheads está de volta”.....	147
Figura 24 – Tabloides ingleses "Evening Standard", “The Sun” e “Evening News”	149
Figura 25 – Gangues e violência punk no cinema.....	155
Figura 26 – Violência punk em videogames.	156
Figura 27 – Globo Repórter, 1992.....	157
Figura 28 – Bob Cuspe (I).....	159
Figura 29 – Bob Cuspe (II).....	159

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Grupos de representações do punk no Correio Braziliense	41
Quadro 2 – Categorização e ordenamento cronológico do <i>corpus</i> documental	42
Quadro 3 – Exemplo de ficha (Modelo 1)	47
Quadro 4 – Exemplo de ficha (Modelo 2)	48
Quadro 5 – Atribuição de crimes a integrantes do movimento punk	122
Quadro 6 - Manifestantes anarquistas, punks e skinheads responsabilizados por atos de vandalismo e associados a facções criminosas do Rio de Janeiro	127

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

ACOS	Ações Cidadãs em Orientação Sexual
ALCA	Área de Livre Comércio das Américas
BIRD	Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento
BNDigital	Biblioteca Nacional Digital
CB	Correio Braziliense
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEDOC	Centro de Documentação
CMP	Central de Movimentos Populares
CNTE	Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
CUT	Central Única dos Trabalhadores
DA	Diários Associados
DIY	Do It Yourself
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FMI	Fundo Monetário Internacional
FVM	Faça Você Mesmo
HC	Hardcore
MAP	Movimento Anarco Punk
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
MTV	Music Television
OMC	Organização Mundial do Comércio
PM	Polícia Militar
STC	Stop The City
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1	29
OS JORNAIS COMO FONTES DE PESQUISA EM HISTÓRIA	29
1.1 Questões de objetividade.....	29
1.2 Fontes jornalísticas na historiografia	32
1.3 Discurso jornalístico, imaginário social e subjetivação.....	36
1.4 Percurso metodológico e categorização das fontes	40
1.5 Linha editorial e posicionamentos político-sociais do Correio Braziliense.....	48
CAPÍTULO 2	57
PUNK COMO EXPRESSÃO ESTÉTICA, MUSICAL E ARTÍSTICA	57
2.1 “Punk chic”, “punk de boutique”.....	60
2.2 “A estética punk do Planalto”	73
2.3 Renato Russo e o punk rock de Brasília	77
2.4 “Entre dois submundos”: desigualdades de classe e região	80
CAPÍTULO 3	85
PUNKS EM PROTESTOS E MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS EM BRASÍLIA	85
3.1 “Fogo no circo” (1992).....	85
3.2 “Revolta cor-de-rosa?”	89
3.3 “Dia punk na Esplanada” (2001).....	95
CAPÍTULO 4	117
PUNKS E CULTURA DA VIOLÊNCIA: CRIMES, ASSASSINATOS E GANGUES	117
4.1 Punks em notícias policiais	121
4.2 “Anonymous e violentos”.....	127
4.3 “A selvageria de punks e skinheads está de volta” (2013).....	131
4.4 Má reputação: punks na imprensa, cinema, games, televisão e HQs	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
FONTES	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
ANEXOS.....	179
Anexo A – “Rebelde trintão”	180
Anexo B – “30 anos de Cólera, 28 de Ratos de Porão”.....	181
Anexo C – “Velhas novidades”	182

Anexo D – “Novos tempos”	183
Anexo E – “Das vitrines às galerias”	184
Anexo F – “Um jeito Ramones de ser”	185
Anexo G – “A estética punk do Planalto”	186
Anexo H – “Homenagem ao ídolo”	187
Anexo I – “Brilho eterno”	188
Anexo J – “A Brasília de Renato Russo”	189
Anexo K – “Entre dois submundos”	190
Anexo L – “Fogo no circo”	191
Anexo M – “Revolta cor-de-rosa”	192
Anexo N – “Festa e protesto”	194
Anexo O – “Apuração de fraude no estado”	195
Anexo P – “Dia punk na Esplanada”	196
Anexo Q – “Rebeldes com causa”	201
Anexo R – “A selvageria de punks e skinheads está de volta”	202

INTRODUÇÃO

A presente dissertação resulta de inquietações que há muito tempo permeiam os meus pensamentos. Tratam-se de questões que me suscitaram o interesse no campo da história cultural pelo estudo da produção de sentidos para o punk na mídia brasiliense, em especial pelo modo como o punk foi representado entre os anos de 1990 e 2014 em notícias de um jornal de grande circulação no Distrito Federal e na região do Entorno, o Correio Braziliense.

A escolha por empreender uma análise de notas jornalísticas, notícias e reportagens que abordam o punk no Correio Braziliense decorre da compreensão de que o discurso midiático exerce funções simbólicas, mobilizadoras, pedagógicas e reparadoras em associação com os interesses de determinados grupos sociais e institucionais (RODRIGUES, 2002, p. 224). Desse modo, tem o poder de regular e disciplinar condutas, além de orientar identidades, práticas e perspectivas sociais, produzindo sujeitos e os modos pelos quais “são representados, concebidos, experimentados e analisados” (HALL, 2016, p. 27).

Porém, antes de tratar do conjunto de noções e conceitos que nortearam a minha pesquisa, é conveniente apresentar algumas características fundamentais do punk, tendo em vista a compreensão do contexto histórico de sua emergência e desenvolvimento, bem como da problemática em torno de suas representações na mídia. O punk como expressão cultural juvenil surge nos anos 1970 como um movimento contracultural¹ que tem suas raízes nos Estados Unidos e na Inglaterra (O’HARA, 2005, p. 30-31). Nos Estados Unidos, ele se consolida como um movimento em meio à confluência de artistas de vanguarda, frequentadores do clube noturno CBGB’s em Nova York, como artistas plásticos, *performers* e membros de grupos musicais da chamada *Blank Generation*², de bandas como The Ramones, Dead Boys, Richard Hell And The Voidoids, Heartbreakers e Blondie. No Reino Unido é onde o punk concretiza a sua inclinação às políticas de esquerda e ao anarquismo

¹ De acordo com Pereira, “o termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas [...]. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. Pode se entender contracultura, a palavra, [...] como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical” (PEREIRA, 1983, p. 13-14).

² Dois dos versos da música “Blank Generation” de Richard Hell & The Voidoids resumem o essencial da atmosfera na qual estavam envolvidos os pioneiros do punk nova-iorquino: “I belong to the blank generation/and I can take it or leave it each time” (“Eu pertenço à geração vazia e posso permanecer ou sair dela a qualquer hora”). De acordo com Milani, “Nota-se aí uma forte influência do existencialismo que, no entanto, é agora potencializado. Esses garotos e garotas não possuíam uma ideologia a qual se apegar, a maioria buscava as drogas e se apegava todos os elementos proibidos pelas convenções sociais, símbolos considerados negativos pela sociedade, que iam desde o Livro Vermelho de Mao Tsé-Tung e suásticas a elementos sadomasoquistas e homossexuais” (2008, p. 2).

(O'HARA, 2005, p. 31-32), culminando na eclosão mundial das vertentes ditas mais radicais do movimento punk no final da década de 1970 e início dos anos 1980: *hardcore*, *anarcho-punk* e *streetpunk/oi!*, dentre outras.

O punk chegou ao Brasil em fins da década de 1970, ainda na época da ditadura civil-militar (NAPOLITANO, 2014, p. 9). Como afirma Vieira (2011, p. 5), à versão nacional do punk pode ser atribuído um caráter de resistência às imposições do *mainstream*, se for considerada a forma como aqui chegou, não por meio da grande mídia, embora o punk tenha sido abordado de maneira sensacionalista incontáveis vezes por alguns veículos jornalísticos nacionais, mas através da divulgação de material fonográfico nas redes *underground*³.

Brasília e São Paulo já abrigavam bandas punks em fins da década de 1970, ressaltadas suas respectivas particularidades nos espaços em que se exerciam vivências relacionadas ao punk rock. Magi (2014, p. 2) se refere ao punk de Brasília, desse período, como uma expressão majoritariamente de jovens intelectualizados de classe média da região do Plano Piloto. A estética e a musicalidade do punk brasiliense eram mais brandas e aproximadas da *new wave*⁴, se comparadas às das bandas paulistanas, em um contexto onde o punk emergiu como expressão de jovens da periferia vindos, primeiramente, de bairros da Zona Norte de São Paulo como a Vila Carolina (NASCIMENTO; PAIVA, 2016, p. 59). Com “visual” e musicalidade mais agressivos, os punks de São Paulo se aproximavam do perfil proletário do punk britânico pelas suas origens em bairros operários da periferia da cidade ou do ABC Paulista.

Se levarmos em conta a influência do punk no cenário cultural do Distrito Federal, fator visível, sobretudo, na música e na estética de determinados grupos de rock tornados célebres e ovacionados pela mídia, a partir da década de 1980, é presumível que grande parte dos seus habitantes tenha ao menos uma vaga noção do que venha a ser o punk e, assim, tenha formulado sentidos para essa palavra de origem estrangeira que recorrentemente é utilizada para se referir a coisas muito diferentes e com sentidos por vezes antagônicos. É nesse

³ Denomina-se *underground* toda manifestação artística e cultural que se opõe ao *mainstream* ou ao *establishment*. Como coloca O'Hara (2005, p. 193), é um “termo que designa o espaço não cooptado e/ou coberto pela grande mídia – jornais, rádios, TV's, revistas – onde circula uma produção artística mais comprometida com a arte do que com o comércio”.

⁴ Segundo Friedlander, “embora o punk rock fosse ofensivo e imprevisível demais para se agregar ao estagnado mundo do pop/rock, os elementos musicais e líricos do punk foram absorvidos pelo mercado, provocando um rejuvenescimento da música pop. E assim surgiram os músicos da *new wave*, um repugnante termo da mídia criado para designar um amplo espectro indefinível da música (semelhante ao uso do termo “alternativo” nos anos 90). Os integrantes da *new wave* reproduziram alguns dos *feelings* musicais minimalistas do punk, inclusive sua base rítmica, mas sem as vocalizações monocórdicas ou a falta de harmonizações e solos improvisados. Muitas das letras das *new wave* adotaram a atitude punk de crítica à sociedade, mas sem o elemento de choque. Também foram tomados emprestados a inclinação do punk de se vestir de maneira não-convencional e sua singular performance de palco” (2010, p. 364).

sentido, que buscamos aqui confrontar as representações que se referem ao punk nos discursos de um grande veículo de imprensa brasileiro. Tomando como fonte de pesquisa histórica o jornal *Correio Braziliense*, analisamos um conjunto de enunciados que mencionam, descrevem, adjetivam e conferem sentidos, visibilidades e dizibilidades para sujeitos nomeados como punks.

Seja como um movimento social, político e cultural, seja como uma moda juvenil, destrutiva, criminosa e violenta, as representações do punk têm sido problemáticas não apenas no âmbito das mídias jornalísticas, mas também do cinema, da publicidade e da televisão, em artefatos culturais que se apropriam do punk para dele criar imagens estereotipadas e negativas. O'Hara destaca que, desde os anos 1980, “seriados de TV como *Chips, Quincy, Square Pegs, 21 Jump Street* e filmes como *Class of 1984, Repo Man* e muitos outros mostravam o punk como uma causa direta do sadomasoquismo, suicídio, assassinato, estupro e outras formas de violência” (2005, p. 48).

No Brasil, a mídia não tem sido menos implacável em relação ao movimento punk, associando-o à delinquência e à violência desde os seus primórdios. A efervescência do punk em São Paulo no início dos anos 1980 inspirou campanhas publicitárias e até mesmo personagens de novela (GORDO; BARCINSKI, 2016, p. 80). De acordo com Gordo e Barcinski,

Foi nessa época que rolou a maldita matéria do *Fantástico* sobre os punks. A repórter foi a Silvia Poppovic. Lembro que ela chegou na Galeria, pagou cerveja pra todo mundo, e os punks começaram a falar [...] minha família toda viu a reportagem. “Então é com esses vagabundos que você anda?”. Na segunda-feira depois do *Fantástico*, todos os punks de São Paulo que tinham emprego foram mandados embora (GORDO; BARCINSKI, 2016, p. 77).

Os impactos da articulação midiática que envolve a cultura punk nesse período se expandem para além de seu caráter sociocultural e de seus contornos de “revolta de jovens da classe menos privilegiada, transportada por meio da música” (NASCIMENTO e PAIVA, 2016, p. 90). Um panorama dessa época é apresentado por Janice Caiafa (1985) que se refere, especificamente, ao fenômeno punk na cidade do Rio de Janeiro. Segundo a autora, a exposição, dada a sua articulação com os efeitos da apropriação midiática em relação a elementos do punk, serve de parâmetro para o que acontecia em vários outros lugares do país no mesmo período:

Embora muitos só tenham tomado conhecimento do punk com o alarde que a mídia está fazendo (personagem de novela, tema de canção, referências constantes nas rádios, roupas, nas butiques), ele já vem sendo tramado na cidade há muito tempo – pelos subúrbios e nas ruas mais escusas do centro. Quem costuma vagar por aquelas regiões já os viu muitas vezes, juntos em bando (CAIAFA, 1985, p. 11).

Embora dispositivos⁵ midiáticos como o jornal Correio Braziliense produzam e difundam imagens uniformes, estigmatizadas e estereotipadas do punk que regulam sujeitos e percepções ligados a esse movimento contracultural, a experiência de alguém imerso na cultura punk dirá que não é possível falar de uma única identidade punk, mas de inúmeras, uma profusão delas. É possível encontrar em Stuart Hall, especialmente em sua percepção das identidades culturais no contexto da pós-modernidade, uma base para o reconhecimento de que não existem sujeitos com identidades unificadas e estáveis, pois os sujeitos assumem

várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...]. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (2006, p. 12).

Não há, portanto, meios de se fixar uma única identidade punk ou uma noção única do que este seja. Há inúmeras formas de ser e de vivenciar o punk. Confrontando as maneiras pelas quais um veículo de mídia como o Correio Braziliense constrói representações fictícias ou negativas do punk, fica patente como o discurso midiático reforça estereótipos e, assim, orienta os modos como o punk é percebido e tratado em nosso cotidiano. Afinal, como abalizar os sentidos desse vocábulo da língua inglesa cuja natureza polissêmica é a característica mais evidente? Por onde começar a pensar os sentidos de uma palavra que, segundo o Oxford Dictionary (2018), é sinônimo de “arruaceiro”, “jovem vagabundo”, “jovem ingênuo”, “inútil”, “criminoso” e “bandido”, ao mesmo tempo em que se refere a uma “acelerada, barulhenta e agressiva forma de rock popular na segunda metade dos anos 1970” ou a “um admirador ou músico de punk rock, tipicamente caracterizado por seus cabelos coloridos e roupas adornadas com alfinetes de segurança ou zíperes”? (PUNK..., 2017) Até mesmo Shakespeare, o mais prodigioso escritor do idioma inglês, usou a palavra punk em sua obra para se referir às meretrizes (NASCIMENTO e PAIVA, 2016, p. 102).

Entretanto, em meio a tal multiplicidade de sentidos, o punk desenvolveu-se como movimento norteado por uma filosofia não-conformista e antiautoritária, como forma de “colocar em xeque os modos de pensar predominantes” (O’HARA, 2005, p. 32-34). Dessa maneira, emerge a concepção de que “os punks não têm respeito por autoridade de qualquer

⁵ A noção de dispositivo integra o instrumental analítico que perpassa a *História da sexualidade* de Foucault. No entanto, o filósofo só explicita algo próximo de um conceito de dispositivo em uma entrevista no ano de 1977 quando afirma que se trata de “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000a, p. 244). Segundo Agamben, tem-se que dispositivo é qualquer coisa que seja capaz de direcionar, modelar, construir e apreender os modos de ser, as maneiras, os comportamentos, os procedimentos, as opiniões e os discursos dos indivíduos (2005, p. 13). Dessa forma, compreendo o veículo midiático Correio Braziliense como um dispositivo que regula e constrói subjetividades por meio das representações inscritas em seu discurso.

espécie” (O’HARA, 2005, p. 34) e é essa inclinação à insubordinação inerente ao punk que traduz a sua dimensão libertária ou anarquista. Com bem assinala Bivar, “o punk é político na medida em que tudo, na sua época, obedece a uma certa política. O punk não escapa à política de seu tempo. E qual é, então, a política do punk? Ora, o anarquismo” (2001, p.50).

Nesse sentido, assinalo que esta é uma investigação sobre os discursos e representações construídas sobre o punk no jornal Correio Braziliense, com vistas a problematizar e a criticar, a partir de uma perspectiva histórica e de meu lugar de fala e experiência dentro do movimento punk, os saberes que, carregados de estereótipos, têm efeitos na educação de imaginários e de práticas que culminam na exclusão, na violência e na estigmatização de aspectos culturais, políticos, artísticos e sociais caracterizadores do movimento punk.

Como nos ensina Hall (2016), estereótipos se relacionam a regimes de representação⁶ que reduzem e simplificam o indivíduo a um conjunto restrito de características essencializadas e naturalizadas, dividindo aquilo que é tomado como normal daquilo que é considerado diferente. Através da estereotipagem “classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o ‘Outro’” (HALL, 2016, p. 192-193). A recorrência de estereótipos e generalizações nos saberes difundidos sobre o punk no Correio Braziliense, serviu-me de estímulo para empreender este trabalho de historicização voltado para a perscrutação dos sentidos e significados do punk produzidos por esse jornal.

Ainda segundo Hall, “a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (2016, p. 192) e é bastante clara a clivagem existente entre um veículo da grande mídia como é o caso do Correio Braziliense e o seu público. Tal aspecto se constitui como um regime regulador de condutas capaz de moldar perspectivas, opiniões, sujeitos e identidades. As representações que conferem sentidos ao punk no Correio Braziliense engendram, portanto, imaginários e práticas que refletem os contornos de um dispositivo que produz sujeitos e constrói identidades. Como explica Larry Zbach (2005),

as repetidas distorções da mídia, o exagero e os estereótipos ajudam a criar um tipo de ‘punk’ que não faz ideia dos conceitos, das filosofias sociais e políticas e da diversidade do movimento punk. Esse tipo de ‘punk’ irá se juntar ao movimento punk em número crescente. Na medida em que eles se juntam, a imagem da mídia se torna literalmente verdadeira. As autoridades morais terão razão e as medidas apropriadas que a cultura de controle da sociedade considera necessárias para lidar

⁶ Em uma primeira formulação simples e sintética que posteriormente se desdobrará em conceitos mais complexos e abrangentes, Hall nos diz que a representação está relacionada à “produção de sentido pela linguagem”, como componente fundamental na produção e compartilhamento de significados entre indivíduos que integram uma cultura (2016, p. 32). Me dedicarei a pormenorizar a noção de representação, fulcral a essa pesquisa, adiante, ao tratar da abordagem discursiva das representações.

com o problema serão legitimadas. O potencial para destruir ou comprometer o movimento punk será enorme (Apud O'HARA, 2005, p. 48-49).

A disseminação de estereótipos por meio do discurso midiático coloca em funcionamento um tipo de poder disciplinar que promove a marginalização e o ostracismo simbólico de grupos e indivíduos (HALL, 2016, p. 192). Esse poder disciplinar, que adentra para retirar e apropriar-se, está a serviço da “docilização dos corpos” (FOUCAULT, 2010, p. 164). Desse modo, as formas pelas quais o Correio Braziliense elabora representações do punk funcionam segundo perspectivas que se opõem às propostas não-conformistas e antiautoritárias do sujeito punk que coloca “em xeque os modos de pensar predominantes” (O'HARA, 2005, p. 32-34).

Recorrentemente esses processos de estereotipagem empreendidos pela mídia jornalística constroem representações do punk que o reduzem a uma expressão musical ou algo meramente estético. Entretanto, se a música e a estética do punk são aspectos que funcionam como chamariz para novos adeptos, um universo muito mais abrangente se abre posteriormente a qualquer um que decida aderir à cultura punk: “para aqueles que se ligam ao movimento – e não é preciso ser jovem –, essa rebeldia inicial se torna um impulso para a educação e a mudança pessoais” (O'HARA, 2005, p. 42). Dessa maneira, exemplifica-se a irreduzibilidade do punk a fatores estéticos ou exclusivamente artístico-musicais. O punk circunscreve aspectos que vão além disso, englobando um conjunto de perspectivas de negação das autoridades e hierarquias que impõe desigualdades e injustiças sociais, que se traduz no esforço em desenvolver pontos de vistas críticos e calcados em tentativas de desconstrução e desnaturalização de discursos, práticas, ideias, conceitos/preconceitos, mitos, estigmas, ordenamentos hierárquicos e de toda uma série de mentalidades perniciosas aliadas ao sistema moderno capitalista de produção.

Ser classificado socialmente como “rebelde”, “excêntrico”, “delinquente” ou “exótico” é uma constante na experiência punk, mas isso raramente corresponde às formas como a imensa maioria dos punks em geral percebem e definem a si mesmos. Como bem disse O'Hara,

o punk tem sido erroneamente rotulado simplesmente como uma dessas fases na qual a pessoa rebelde tenta mostrar que é diferente de seus pares. É verdade que os estilos tradicionais de vestimenta e da música punk rock são muitas vezes ofensivos e chocantes para o público comum, mas é um erro pensar no punk como um movimento guiado pelas aparências. Rebeldia negligente e temporária pode ser divertida, mas não é muito eficaz ou útil. Os punks evoluíram bastante para preferir a substância em vez do estilo, um fato sempre ignorado ou distorcido pelas representações da mídia. Não basta parecer diferente do normal, é importante tornar-se, conscientemente, senhor de si (2005, p. 41).

Destarte, pretendo examinar as condições de emergência, os sentidos e os poderes dessas representações midiáticas na orientação das subjetividades, condutas, práticas sociais; atentando para os efeitos das representações do punk no jornal Correio Braziliense quanto à produção de sujeitos e à construção de subjetividades ligadas a esse movimento. Trata-se, por conseguinte, de colocar essas representações sob o prisma do entendimento de que sujeitos e subjetividades são construídos por discursos e práticas que se desenvolvem historicamente.

A perspectiva que adoto quanto às notas jornalísticas, notícias e reportagens e que abordam a temática do punk no Correio Braziliense é a de que se configuram como *práticas discursivas*, uma vez que exercem a função de propalar conhecimentos, maneiras de se relacionar e de amoldar práticas e posicionamentos acerca do punk. Como bem destacam Spink e Medrado, as práticas discursivas podem ser definidas como a “linguagem em ação, ou seja, as maneiras a partir das quais as pessoas produzem sentidos e se posicionam em relações sociais cotidianas” (2013, p 26). Dado que “a linguagem é ação e produz consequências” (SPINK; MEDRADO, 2013, p. 27), as práticas discursivas movimentam discursos que abarcam enunciados que constituem parâmetros para as formas pelas quais construímos, compreendemos e falamos sobre o mundo ou a realidade (VEIGA-NETO, 2007, p. 93). A propriedade de constituir as coisas do mundo, atribuída à linguagem (FOUCAULT, 2007, p. 89), governa ações e condutas humanas, ou seja, nas práticas discursivas ou na interação entre indivíduos pela linguagem – e das representações que articulam os seus sentidos – se têm a gênese dos processos de constituição das identidades⁷. Nesse entendimento, a produção discursiva se dá entre indivíduos que interagem no âmbito de uma cultura. Isto posto, ao falarmos de práticas discursivas estamos também falando de processos de construção identitária (SPINK; MEDRADO, 2013, p. 36). Assim, entendemos que a representação não apenas desempenha papel constitutivo dos sentidos para o mundo, eventos ou coisas, mas atua fundamentalmente no ordenamento das práticas sociais e na construção de identidades em nossa cultura.

⁷ De acordo com Hall, as identidades constituem tema de estudo “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (2006, p. 8). No entanto, delimitar identidade como um conceito de si mesmo, seja esta uma ideia que se dirija ao âmbito do individual ou do social, que passa por ressignificações e redirecionamentos constantes, como “‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (2006, p. 13), pode ser um primeiro passo para se circunscrever tal conceito. Nas sociedades modernas o discurso midiático age diretamente sobre essas estratégias simbólicas, regulando relações, posições, criando e recriando identidades. Para Castells (1999) a identidade se erige com base em elementos simbólicos que perpassam o indivíduo, a coletividade e a sociedade como um todo. Nesse entendimento, a identidade é elaborada e ganha significação no campo das relações de poder, como tensionamentos entre aqueles que estão sob uma identidade e os que lhes são externos.

O jornalismo como prática discursiva demarca as linhas de uma instituição social que difunde imaginários, e representações, operando modos de subjetivação que sinalizam para imperativos e relações de poder em nossa sociedade. Na medida em que dissemina discursos, produz saberes e sujeitos constituindo dispositivos de saber-poder. O dispositivo abrange e interliga elementos discursivos e não discursivos como uma rede (*reseau*) de enunciados, leis e instituições que, em dado instante da história, atende às necessidades engendradas pelas relações de poder, produzindo saberes e subjetividades. Agamben (2005) extrapola a noção foucaultiana de dispositivo e elabora um entendimento acerca do termo que irá abranger

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (2005, p. 13).

Deleuze (1996) também contribui para o debate quanto aos dispositivos iniciado por Foucault e, ao caracterizar essa noção como sendo composta por quatro dimensões (linhas de visibilidade, de enunciação, de força e de subjetivação) confere a ela potência heurística que propicia a sua aplicação na análise histórica. De acordo com o autor, todo dispositivo tem suas linhas de visibilidade e de enunciação, ou seja, o dispositivo se articula dentro de jogos de visibilidade e de invisibilidade, dentro de regimes que ordenam o que pode ser dito e o que não pode ser dito, “dispositivos são como as máquinas de Raymond Rousel, máquinas de fazer ver e de fazer falar” (DELEUZE, 1996, p.1).

Aquilo que se enuncia ou que se torna visível passa, pois, pelo controle dos poderes. Uma corporação jornalística corresponde a um poder e, assim, atende a um determinado projeto social, político e cultural que determina e controla o que é dito e exposto no conteúdo de um jornal. Dessa forma, destacamos mais uma das dimensões que compõem o dispositivo, as suas linhas de força. São os poderes que irão regular aquilo que se mostra e aquilo que é dito. Para Deleuze (1996), as linhas de força

vão de um ponto singular a outro, nas linhas de luz e nas linhas de enunciação; de algum modo, elas “rectificam” as curvas dessas linhas, tiram tangentes, cobrem os trajectos de uma linha a outra linha, estabelecem o vaivém entre o ver e o dizer, agem como flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras, sem que por isso deixem de conduzir a batalha. A linha de forças produz-se “em toda a relação de um ponto a outro” e passa por todos os lugares de um dispositivo. Invisível e indizível, ela está estreitamente enredada nas outras e é totalmente desenredável (1996, p. 2-3).

Segundo Deleuze, as linhas ou curvas – de visibilidade, de enunciabilidade e de força/poder – de um dispositivo são produtoras de mais uma dimensão, as linhas de subjetivação. A partir desses jogos (*jeux*), o sujeito emerge como efeito daquilo que é dito e daquilo que está visível ou oculto. Foucault elaborou a noção de dispositivos em sua busca pela compreensão dos processos de constituição da subjetividade, um processo que nunca se finda, um processo de identificações em curso “na medida em que o dispositivo o deixe ou torne possível” (DELEUZE, 1996, p.2).

Esta última assertiva deleuziana aponta para a compreensão dos processos de subjetivação operados pelos dispositivos. Como bem diz Agamben (2005), o sujeito é resultante “da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo, entre os viventes e os dispositivos” (2005, p. 13). Prosseguindo em sua explanação acerca desses modos de produção dos sujeitos, Agamben aparentemente aproxima-se de Stuart Hall (2006) e de sua ideia de um sujeito cuja identidade se fragmenta como um tipo de “celebração móvel”, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Apud HALL, p. 13). Essa aproximação fica patente quando Agamben constata que

um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação [...]. À ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação dos processos de subjetivação (AGAMBEN, 2005, p. 13).

As exposições anteriores se conectam necessariamente à noção de *poder*. Se em um primeiro momento “poder” sugere controle feito de “cima para baixo” com a finalidade exclusiva de controle produzida institucionalmente em relação aos estratos sociais mais baixos, nos estudos culturais esse passou a ser um conceito alinhado com as proposições de Foucault, segundo as quais o poder não é uma coisa palpável ou que seja localizável em um lugar específico, cumprindo funções de cercear ações, mas como ação sobre outras eventuais ações. O poder se dissemina por todo o tecido social, se manifestando em todo e qualquer tipo de relações (HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p.59).

O poder se sustenta por não apenas se tratar de uma força de negação ou de repressão, mas algo que perpassa, elabora e constitui os saberes. Para Foucault, o poder é operado pelo discurso e está disseminado por toda a malha social e em todas as relações que nela se delineiam. Assim, como bem explica Veiga-Neto (2007), os saberes se definem como “teorias sistemáticas, que se manifestam por meio de discursos científicos tidos por verdadeiros, positivos e, por isso, aceitos e tomados em toda a sua positividade” (VEIGA-NETO, 2007, p.

44). Com base em Foucault, Veiga-Neto delimita de maneira mais esclarecedora os conceitos de saber e poder, extirpando possíveis interpretações que porventura tomassem ambos como uma coisa apenas:

Se Foucault aproxima *saber* e *poder* numa quase fusão, é claro que para ele não são a mesma *coisa*: poder e saber são dois lados de um mesmo processo. As relações de *força* constituem o *poder*, ao passo que as relações de *forma* constituem o *saber*, mas aquele tem o primado sobre este. O poder se dá numa relação flutuante, isso é, não se ancora numa instituição, não se apoia em nada fora de si mesmo, a não ser no próprio diagrama estabelecido pela relação diferencial de forças; por isso, o poder é fugaz, evanescente, singular, pontual. O saber, bem ao contrário, se estabelece e se sustenta nas matérias/conteúdos e em elementos formais que lhe são exteriores: luz e linguagem, olhar e fala. É bem por isso que o saber é apreensível, ensinável, domesticável, volumoso. E poder e saber se entrecruzam no sujeito, seu produto concreto, e não num universal abstrato. (...) aquilo que opera esse cruzamento nos sujeitos é o discurso, uma vez que é justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber (VEIGA-NETO Apud HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p. 64).

Dessa característica decorre o caráter apreensível, ensinável e domesticável do saber que se intersecciona com o poder no sujeito. Poder e saber se articulam por meio do discurso e é nessa a relação que se engendram as subjetividades.

Assim, compreendemos o Correio Braziliense enquanto dispositivo de saber-poder que engendra processos de subjetivação por meio de representações produtoras de sentidos e significados para a existência e atuação de uma variedade de sujeitos, dentre eles os punks. Interessa-nos os regimes de verdade responsáveis pela construção de um sujeito punk nesse discurso jornalístico, levando em conta as suas especificidades históricas e as regras que orientam a sua produção.

A reflexão acerca dos processos de subjetivação que são postos em funcionamento pelas representações do punk engloba as formas de singularização de sujeitos punks por meio do discurso construído pelo dispositivo jornalístico Correio Braziliense. Acerca da noção de processos de subjetivação, Guattari pontifica que são operados entre uma subjetividade que o indivíduo adere passivamente “tal como a recebe” e uma ordem criativa “na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização (2010, p. 42). Sinteticamente, os processos de subjetivação são as maneiras pelas quais a singularidade dos indivíduos é erigida.

Tal qual é possível perceber, os processos de subjetivação não se explicam por uma única via, são resultado de fatores internos e externos ao indivíduo. Ao mediar percepções, elegendo ou priorizando o que pode ou não ser dito acerca do punk, as representações do punk no Correio Braziliense atuam produzindo subjetividades para este, ou seja, ligada às formas como os punks se percebem e são percebidos socialmente. Entretanto, como bem explicam

Guattari e Rolnik esses não são processos centrados no indivíduo, tampouco em grupos, tratam-se de processos

duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.) (GUATTARI e ROLNIK, 1999. p.31).

Assim, a despeito de o punk não ser “tramado pela mídia, por mais que esses interesses não estejam ausentes” (CAIAFA, 1985, p. 9) e se constituir, tal qual nos esclarece Guattari, como processo de subjetivação resultante da relação dialógica entre máquinas de natureza extra-pessoal/extra-individual e de natureza infra-humana/infrapsíquica/infrapessoal, é fundamental que se admita que a mídia em parte opera processos de subjetivação. Esses processos se engendram a partir das representações do punk colocadas em circulação, em uma dinâmica que não exclui nem mesmo um movimento contracultural de contestação aos valores do *establishment* e que tem sido, ao longo de sua história, apresentado como uma alternativa à subjetividade massificada.

Faltar, por conseguinte, consistência a um trabalho de pesquisa que não problematize essa compreensão do punk, uma vez que este foi, em parte, cooptado pela mídia e por ela inúmeras vezes ressignificado ou abrandado, a exemplo da chamada *new wave*. Se há uma série de preconceitos e generalizações midiáticas que limitam o punk ao patamar da delinquência, da criminalidade ou de uma mera tendência *fashion*, sobrevive, em contrapartida, uma parcela de punks “que não são atraídos nem ficam espantados por sua representação pela mídia”, para os quais “o movimento oferece um lugar para criar sua própria cultura e focar o que sentem que seja importante” (O’HARA, 2005, p. 51).

Segundo Rodrigues, “a mídia produz discursos como os pintores pintam telas, os músicos compõem músicas, os arquitetos projetam edifícios” (2002, p. 217) e, dessa forma, é possível pensar o jornal enquanto um dispositivo midiático cujo propósito, produto e expressão final é o discurso, uma operação da linguagem que incide na sistematização do conhecimento, disciplinando as práticas e os indivíduos, além de regular aquilo que pode ou não ser dito. Em complemento às colocações anteriores, Hall compreende, com base nos escritos de Foucault, que o discurso é um sistema de representação⁸ que constitui, ordena e

⁸ Para Hall, o compartilhamento da linguagem entre os indivíduos que fazem parte de uma mesma cultura permite a esses indivíduos que dividam perspectivas e interpretações similares. Por meio de signos e símbolos, a

confere sentido às coisas do mundo e aos sujeitos nele inscritos (2016, p. 80-81), produzindo ou direcionando as identidades, as diferenças e as condutas em sociedade (2016, p. 22).

Fazendo uso das formulações supracitadas para tangenciar o objeto de minha pesquisa, os modos pelos quais o punk é representado no jornal *Correio Braziliense*, tenciono desvelar as condições de produção desses discursos e as práticas que são orientadas a partir destes nas notas, notícias e reportagens veiculadas no referido periódico. Em favor de quais grupos sociais esse discurso funciona? Quais as condições de produção desses discursos? Que sentidos do punk estão sendo enunciados nesse jornal? Como as representações construídas pelos próprios punks podem desconstruir e confrontar tais representações veiculadas nos jornais? O intento desta pesquisa passa por responder a essas indagações.

As inconsonâncias observadas entre as representações midiáticas do punk e as percepções obtidas a partir de minha experiência enquanto adepto da cultura punk em Brasília constituem, seguramente, a força motriz no empreendimento dessa pesquisa. Nesse percurso, uma questão se evidenciou de maneira cada vez mais clara: a importância de um cuidado na busca por um conjunto de fontes que efetivamente fornecessem um quadro abundante dessas representações do punk na mídia.

Metodologicamente, optamos nesta pesquisa por uma abordagem discursiva das representações, um tipo de análise do discurso interessada em problematizar e historicizar a força do simbólico na vida social. Tal abordagem se inscreve aqui no campo da história cultural e se interessa pelos processos de produção e difusão de sentidos na linguagem. Para isso buscamos apoio teórico interdisciplinar em estudos de Foucault, Stuart Hall, Alfredo Veiga-Neto, Mary Jane Spink e Benedito Medrado. Hall (2016, p. 27) assinala que a ênfase da abordagem discursiva das representações

recai invariavelmente sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou de um “regime” de representação, e não sobre a linguagem enquanto tema mais geral. Isto é, seu foco incide sobre linguagens ou significados e de que maneira eles são utilizados em um dado período ou local, apontando para uma grande especificidade histórica – a maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas (2016, p. 27).

A noção de *representação* tem sido tratada segundo distintas abordagens, perpassando discussões em variadas searas das Ciências Humanas e Sociais, da filosofia, dos estudos linguísticos. Na medida em que está relacionada com a construção de sentidos das coisas do mundo, dos sujeitos, eventos e experiências, esta noção está na base dos processos identitários

linguagem representa ideias e conceitos. De tal maneira, “a representação pela linguagem [...] é essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos” (2016, p. 18).

(HALL, 2016, p. 21). Para os fins desta pesquisa, optei pela perspectiva teórica de Stuart Hall, autor para o qual a “representação diz respeito à produção de sentido pela linguagem” (2016, p. 32) e por meio da qual se constroem e se compartilham sentidos e significados entre os indivíduos imersos em uma cultura. Os sentidos disciplinam e direcionam condutas e comportamentos e, assim, guardam relação com as identidades, orientando nosso modo de lidar com o mundo e com outros indivíduos. Falar de produção de sentidos é falar de repertórios conceituais compartilhados social e culturalmente. Para Hall,

pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem (2016, p. 43).

Assim, compreende-se as representações como sendo perpassadas por um regime de historicidade, ou seja, elas colocam em funcionamento sentidos e significados reguladores de práticas específicas de um contexto, desempenhando funções tão consideráveis “quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos” (HALL, 2016, p.26). Amparado na filosofia foucaultiana, Hall coloca que as justaposições entre poder e conhecimento engendram a “verdade” de tal conhecimento, é por esse mecanismo que um conhecimento é tomado como verdadeiro (2016, p. 88).

Os significados se erigem a partir de parâmetros interpretativos que construímos e damos sentido às coisas conforme elas integram as práticas na cotidianidade (HALL, 2016, p.21). Assim, na abordagem discursiva o foco é naquilo que decorre da representação, ou seja, a sua “política”. A abordagem discursiva das representações

esclarece não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados (2016, p. 27).

Nessa perspectiva, Stuart Hall explica que as representações não se apresentam em termos de sentidos fixos ou estáticos, já que

somos nós – dentro das culturas humanas – que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significado. Sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão de uma cultura ou período ao outro. Não há garantia alguma de que cada objeto em uma cultura terá sentido equivalente em outra, precisamente porque culturas diferem, às vezes radicalmente, umas das outras em seus códigos – a forma com que elas retalham, classificam e atribuem sentido ao mundo (2016, p. 108).

Admitindo as colocações anteriores, demarcamos algumas relações entre representação e cultura. A representação engendra a produção de sentidos por meio da linguagem e, por sua vez, os “significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem” (HALL, 2016, p. 17), então temos a cultura como o suporte onde se dão essas interações em que valores e significados são erigidos.

Nesse sentido, colocamos a cultura no centro do debate em torno dos processos de produção de sentido, uma vez que é na cultura em que são articuladas as formas de “compartilhamento de significados entre membros de um grupo ou sociedade” (HALL, 2016, p. 20). Não se deve, todavia, como observa Hall, interpretar essa ideia de significados compartilhados como uma unidade homogênea, pois “em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo” (2016, p.20).

A produção de sentidos por meio da linguagem emerge nas relações entre indivíduos e grupos em uma dada sociedade e, na contemporaneidade, na “mídia de massa, nos sistemas de comunicação global, na tecnologia complexa que fazem sentidos circular entre diferentes culturas numa velocidade e escala até então desconhecidas na história” (DU GAY Apud HALL, 2016, p. 22). O sentido é, além disso, agente regulador de nossas condutas e práticas, modulando a vida social e, assim, são “aquilo que os interessados em administrar e regular as condutas dos outros procuram estruturar e formalizar” (THOMPSON Apud HALL, 2016, p. 22).

Essa operação da linguagem que incide na sistematização do conhecimento ou na sua referência acerca das práticas constitui o que se chama de *discurso*, categoria foucaultiana que pode ser considerada enquanto sistema de representação que não está dissociado das coisas do mundo, mas que o constitui, o ordena e confere sentido a ele (HALL, 2016, p. 80-81). Discurso é uma noção que diz respeito “tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento” (HALL, 1997, p. 29).

Em face dos aspectos expostos acima, ressaltamos que o sujeito punk não é somente resultante dos saberes propagados nos discursos do CB, mas de negociações discursivas entre as percepções desse sujeito sobre si próprio e uma série de outros saberes propagados em diversas esferas. É nesse cenário que o sujeito punk é subjetivado e é nele que o sujeito punk é convidado a se posicionar.

Bernardes e Hoenisch (2003) compreendem, com Foucault, a subjetividade como o modo no qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade em que ele está em relação consigo mesmo. Isso remete aos modos de ser engendrados no

social, na cultura. Assim, trata-se de uma consciência de si permanentemente em produção, uma formação existencial constituída em um determinado tempo-espço. Esses autores apontam que não se trata de um mero si mesmo, algo da ordem de uma condição de individualidade, mas constitui formas pelas quais “o sujeito se observa e se reconhece como um lugar de saber e de produção de verdade” (p. 117). O que perpassa essas colocações é a ideia de processo de subjetivação, aquilo que está sendo permanentemente constituído culturalmente, via interpelações discursivas e lutas pela imposição de significações (Apud HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p. 69).

As narrativas do CB que selecionamos para análise e discussão, aparentemente, têm efeitos de disciplinamento das condutas, perspectivas e modos de ser não apenas dos indivíduos punks a que se refere, mas também em relação ao público leitor do jornal que, induzido por esse discurso, pode ser levado a desenvolver certas maneiras de perceber o punk, em geral, a partir de parâmetros estereotipados.

De acordo com Hall, práticas de estereotipagem, como parte dos regimes de representação, são observáveis “onde existem enormes desigualdades de poder” e se direcionam, especialmente, a grupos subordinados ou excluídos (2016, p.193). Tais práticas se caracterizam por instituir uma espécie de exílio simbólico para “todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, ‘que estão fora dos limites’” (HALL, 2016, p. 192). Ainda segundo Hall, as práticas de estereotipagem articulam o poder simbólico e cultural na construção de determinadas representações de coisas, indivíduos ou grupos e, dessa forma, deve ser compreendida como elemento chave no exercício da violência simbólica destinada a grupos sociais menos privilegiados, excluídos ou vulneráveis (HALL, 2016, 193).

O estabelecimento da normalidade (ou seja, o que é aceito como “normal”) através de tipos sociais e estereótipos é um aspecto do hábito de grupos de decisão (...) que tentam moldar toda a sociedade de acordo com sua própria visão de mundo, sistemas e valores, sensibilidades e ideologia. Essa concepção de mundo está tão clara para esses grupos, que fazem com que ela pareça (como *realmente* parece para eles) “natural” e “inevitável” para todos e, na medida em que tem sucesso nessa empreitada, eles estabelecem sua hegemonia (DYER Apud HALL, 2016, p. 193).

A partir dessa noção de práticas de estereotipagem, é possível compreendermos o funcionamento dos processos de subjetivação do punk engendrados com base nas narrativas do CB. Alinhada a grupos e valores socioculturais do *establishment* e ocupando posição de poder, a instituição jornalística a que nos referimos pode ser enquadrada como representante das visões de mundo, sistemas, valores, sensibilidades e ideologia dos chamados grupos de decisão, tal qual Dyer elabora.

Se faz necessário sublinhar, ainda, que as naturalizações de imagens negativas, estigmatizadas ou estereotipadas do punk não são originadas ou desenvolvidas

exclusivamente no discurso midiático, mas se processam nos níveis da cultura e dos imaginários sociais. Segundo nos explica Baczko (1985), os imaginários sociais se definem por agregar os intrincados conjuntos de representações que regulam as relações de uma coletividade, ao mesmo tempo em que são campos em que se travam disputas sociais. O imaginário perpassa, assim, a vida em sociedade e as ações daqueles que nela atuam, erigindo padrões normativos e regras sociais como referenciais simbólicos. Baczko expõe ainda que

é assim que, através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma “ordem” em que cada elemento encontra o seu “lugar”, a sua identidade e a sua razão de ser (BACZKO, 1985, p. 309).

Como um “desvio” ou uma quebra com parâmetros culturais convencionais do capitalismo, das religiões e outras instituições, o movimento punk, em sua iconoclastia, rompe com os símbolos e as regras da coletividade. Erige, para tanto, representações de si mesmo divergentes daquelas que, de antemão, definiram papéis e posições sociais recusados por esses sujeitos desviantes, ou seja, o punk empreende a negação dos códigos de “bom comportamento” e dos modelos formadores a que Baczko se refere.

Em suma, as representações do punk que se observam nos imaginários sociais alimentados pela mídia movimentam práticas e relações das quais o sujeito punk faz parte; integram, de certa maneira, a força motriz que opera nas relações que se desenvolvem na dinâmica dos grupos punks – e destes em relação ao todo da sociedade – ainda que demande a sanção desse discurso por esses indivíduos para que, assim, sejam mobilizados à ação comum. Partindo das noções expostas, compreendemos que esses sentidos produzidos para o punk abastecem os imaginários sociais, se constituindo, portanto, no suporte no qual se assentam os processos de subjetivação do sujeito punk engendrados pelo discurso do CB.

Buscamos aqui pensar a historicidade das representações do punk que emergem no discurso do Correio Braziliense. Intentamos, ainda, tangenciar as formas pelas quais esses discursos operam como tecnologias sociais que incidem na produção da subjetividade punk. Dessa forma, torna-se fundamental, dentro desta análise, considerar as condições de produção desses discursos, pois no direcionamento metodológico aqui empregado é fulcral a observação dos contextos interacionais e sociais em que se dão a produção das narrativas (SPINK; MEDRADO, 2013, p. 23).

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda questões teórico-metodológicas que se referem ao uso dos jornais enquanto fontes de pesquisa em história, atentando para as características do discurso jornalístico em suas relações com imaginários sociais e processos de subjetivação. O primeiro capítulo apresenta, ainda, aspectos do processo de categorização das fontes de pesquisa, da linha editorial e dos posicionamentos políticos e sociais que perpassam o Correio Braziliense. O segundo capítulo é voltado à análise de representações do punk como expressão estética, musical e artística. O terceiro capítulo traz abordagem semelhante em relação às representações do punk enquanto movimento politizado e atuante em protestos e manifestações. O quarto capítulo se volta a uma análise de representações do punk em conexão com uma suposta cultura de violência que envolve práticas criminosas, delinquência e formação de gangues.

CAPÍTULO 1

OS JORNAIS COMO FONTES DE PESQUISA EM HISTÓRIA

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder (FOUCAULT, 2018, p. 51-52).

1.1 Questões de objetividade

Considerando impactos e influências na cultura *pop* engendrados após a sua eclosão em meados dos anos 1970, desde as suas origens, o movimento punk tem atraído para si, em maior ou menor intensidade, o interesse da imprensa. Como sugere Antônio Bivar, já logo após o aparecimento do movimento, “a imprensa especializada em música não quer escrever sobre outro assunto. O espírito da época agora é punk” (BIVAR, 2001, p. 49). Ao se referir ao punk como o espírito de uma época, Bivar, propositadamente ou não, o inscreve em uma perspectiva histórica. Sob essa perspectiva, o punk não é tratado pelo autor como um fenômeno fugaz, sendo, pois, digno de ter escrita a sua história.

Inúmeros são os caminhos por onde se poderia começar a construir uma historiografia do punk, mas optamos por fazê-lo através da análise de discursos produzidos no campo jornalístico, especificamente os discursos articulados no jornal Correio Braziliense, notadamente o veículo de imprensa de maior destaque e influência no Distrito Federal e seu entorno. Não se trata, no entanto, de uma opção aleatória: apropriamo-nos de compreensões como as de Nelson Traquina (2013) e de Felipe Pena (2017), segundo as quais a instituição jornalística desempenha a função de mediação social da informação, constituindo a própria realidade através das representações (PENA, 2017, p. 128). Pensado como uma comunidade interpretativa perpassada por “crenças, mitos, valores, símbolos e representações que constituem o ar que marca a produção das notícias” (TRAQUINA, 2013, p. 34), o jornalismo é uma esfera que produz representações que alimentam imaginários e onde sentidos são produzidos.

Dessa forma, a opção por uma abordagem histórica da temática do punk por meio de um jornal, “uma das principais fontes de informação histórica, merecedor, portanto, de consideração dos historiadores” (RODRIGUES Apud CAPELATO, 1988, p. 20), se fundamenta nas possibilidades fornecidas por esse tipo de documento cuja natureza permite auferir, de algum modo, as percepções individuais, coletivas ou institucionais em relação a um assunto em específico, assim como delimitar certos alinhamentos político-sociais do veículo midiático analisado. Como bem argumentado por Mariani, se valendo do subterfúgio de cumprir o seu papel informativo, “o jornal permanece opinativo e interpretativo, constituindo sentidos, produzindo história” (MARIANI, 2003, p. 33).

O uso da mídia impressa como fonte de pesquisa histórica é fato relativamente recente⁹. Nos anos 1970, ainda que já tivessem se tornado bastante claros os esforços para se empreender uma escrita da história *da* imprensa, eram até então poucos os trabalhos dedicados a uma historiografia *por meio* da imprensa (DE LUCA, 2005, p. 111). Tal constatação é demonstrativa da resistência à utilização de periódicos como fontes de pesquisa em história, posto que até então impressos desse tipo fossem vistos como impregnados de engajamentos e pautados por conveniências e inclinações específicas, não sendo, portanto, adequados aos princípios de busca por uma hipotética verdade histórica e pela objetividade que definiam em grande parte as perspectivas dominantes no campo da produção historiográfica, como bem exposto por De Luca (2005, p. 112).

Segundo Capelato (1988), o culto à objetividade, critério no qual se alicerçavam tanto os escritos de jornalistas quanto de historiadores, pelo menos até a primeira metade do século XX, passou a ser questionada no bojo das transformações dos paradigmas que perpassavam as relações entre jornalismo e história no passado. A noção positivista que conferia caráter sacrossanto ao fato¹⁰ passara por um dismantelamento irreversível. O fato passa a adquirir novo sentido e a partir daí será compreendido como decorrente de uma construção. Ainda segundo a autora,

mais importante que a “realidade dos fatos” é a maneira pela qual os sujeitos da história tomaram consciência deles e os relataram. O historiador mantém o compromisso de buscar a verdade, mas há muitas verdades. Por essa razão constata

⁹ Embora a expressão “mídia impressa” possa ser aplicável a diversificados tipos de publicações que incluem revistas, informativos, *banners*, *flyers* e outras formas similares ou aproximadas, a empregarei aqui para fazer referência exclusiva a jornais impressos, uma vez que é esta a maneira pela qual se configura a materialidade das fontes utilizadas em minha pesquisa.

¹⁰ Segundo Sponholz, fatos podem ser compreendidos segundo uma perspectiva ontológica ou com base em um ponto de vista epistemológico. A autora agrega ainda a dimensão comunicativa do fato. Do ponto de vista ontológico, fatos são os dados em si mesmo. Sob o prisma epistemológico, fatos são compreendidos como as proposições consideradas verdadeiras. Por último, o fato tomado em sua dimensão comunicativa se opõe à ideia de juízo de valor ou em relação ao qual não se aplicam argumentações (SPONHOLZ, 2009, p. 61).

que é impossível ser completamente objetivo; a objetividade continua sendo um critério fundamental da análise histórica, mas o seu culto mítico já é questionado (CAPELATO, 1988, p. 22).

A produção da notícia se condiciona a fatores semelhantes. A subjetividade do jornalista e uma gama de outros fatores concorrem na dinâmica dos processos de produção dos textos jornalísticos. A visão do jornalista acerca de um acontecimento “está mediada pelos ‘óculos’ de sua cultura, sua linguagem, seus preconceitos. E, dependendo do grau de miopia, a lente de aumento pode ser direcionada para seus próprios interesses” (PENA, 2017, p. 57). Assim, não é possível falar de fatos ou acontecimentos imediatos ou objetivos, uma vez que o relato “sempre estará mediado pela emoção, pelos preconceitos, pela memória e pela própria linguagem” (PENA, 2017, p. 64).

Também do paradigma da objetividade decorreu, por muito tempo, a ideia de que ao historiador não cabe investigar fatos recentes ou do tempo presente, devendo haver, portanto, um distanciamento temporal para que seja possível pensar historicamente o objeto. Por essa perspectiva, “E. P. Thompson afirma que ao historiador, cabia trabalhar o passado; o presente seria pertinente ao estudo da sociologia” (MULLER, 2007, p.17). A visão retrospectiva se torna, assim, o instrumento mais relevante nas práticas da ciência histórica, reiterando a ideia de que o distanciamento temporal é também um distanciamento crítico, ou seja, por esse prisma, o historiador não deveria ocupar-se das questões de seu próprio tempo, já que assim não poderia assegurar o caráter objetivo tão caro em suas análises.

Segundo a compreensão exposta, o passado constitui o objeto exclusivo da ciência histórica. No entanto, toda narrativa histórica traz consigo a marca indelével de uma história contemporânea. Ao historiador não é possível esquivar-se de reflexões próprias de seu tempo e de sua subjetividade. Segundo Cunha e Motta,

[...] lembra-nos o historiador britânico Eric Hobsbawm (1998), ao mencionar, entre outros, o trabalho de Ronald Syme, celebrado como o mais importante historiador da Roma Antiga no século XX. Em *A revolução romana* [...] Syme (1960) narra, a partir do assassinato de Júlio César, o desaparecimento da República romana e o surgimento do Império, [...]. Ao mesmo tempo em que o historiador neozelandês descrevia o passado, ele refletia sobre o seu presente, no qual regimes totalitários se apoderavam da Europa. Assim, em um círculo hermenêutico, Syme coloca a sombra dos ditadores fascistas por trás de seu César, explicando fatos históricos à luz do que ocorria em seus dias (2017, p. 113).

A escrita da história do tempo presente coloca-nos, ainda, diante do desafio de análise de objetos em disputa, cujas memórias fazem manifestar opiniões, interesses e perspectivas discordantes entre indivíduos ou grupos de uma sociedade. Esse cenário conflituoso se repete na seara do jornalismo, “um campo de batalha onde se constrói a ‘verdade’, a percepção de

como o presente se configura e o senso comum se estabelece” (CUNHA e MOTTA, 2017, p. 120). O objeto da presente pesquisa se insere na arena dessa problemática. Trata-se de um fenômeno situado na história recente ou do tempo presente, com a percepção de seus atores e lugares de memória situados sob uma profusão de perspectivas, concepções e objetivos que se distinguem e se apresentam de maneiras múltiplas na imprensa e no imaginário social.

1.2 Fontes jornalísticas na historiografia

As análises historiográficas a partir de fontes midiáticas, especialmente de jornais impressos, há muito tempo deixaram de ser inéditas. É corrente o aproveitamento do potencial de tais fontes em história, uma prática que se intensificou a partir da segunda metade dos anos 1980 (DE LUCA, 2005, p. 130).

De acordo com Mota (2017), o trabalho com fontes jornalísticas exige a compreensão da análise hermenêutica na operação interpretativa dos fatos. Embasando-se no referencial teórico de Ricoeur, a autora define a atitude hermenêutica enquanto “operações de compreensão em sua relação com a interpretação dos textos” (RICOUER Apud MOTA, 2017, p.123). Ainda segundo a autora, a pesquisa de notícias deve levar em conta de que se tratam de fontes situadas em contextos singulares, produtos de fenômenos históricos específicos.

Como prática social, o campo do jornalismo e a notícia convidam-nos à reflexão em torno da função da hermenêutica na seara das ciências humanas e à admissão de que se está lidando com uma “mensagem específica, veiculada por um locutor preciso e um ouvinte que se encontra numa situação particular. Temos aí, o caminho analítico de compreensão do alcance de uma notícia no espaço público” (MOTA, 2017, p.123) e uma chave para desenredar os elementos constituintes da notícia, bem como os seus efeitos de verdade e como repercute em processos de subjetivação.

As reflexões de Mota, de inspirações foucaultianas, apontam ainda para a necessidade de o pesquisador estar atento às condições de produção da notícia, sempre perpassadas pela interatividade e correlacionadas a ações pessoais, sociais, culturais, históricas e aos dispositivos tecnológicos que são usados na fabricação das notícias (PENA, 2017, p. 133). Assim, Mota identifica como essencial à compreensão do processo de produção da notícia a noção de ordem do discurso, assim como indicado por Foucault.

Por ordem do discurso se deve entender o espaço social e cultural – o contexto – onde se produzem determinados textos. A notícia é o texto que emerge de uma prática discursiva própria da instituição imprensa, que tem regularidades e práticas

sociais que a identificam. A prática discursiva da notícia envolve etapas como a da pauta, da agenda de cobertura, dos procedimentos para coleta de informações, dos processos de edição e de diagramação, impressão e distribuição até as mãos dos leitores (MOTA, 2017, p. 129).

A notícia, encarada como fonte histórica, deve ser situada em relação ao seu próprio sentido social e à instituição jornalística, essa que ocupa a legítima posição social de enunciação e significação em relação aos acontecimentos. O valor social da notícia é fator fundamental na análise de fontes jornalísticas, mas a esse valor agregam-se outros aspectos já citados, não menos importantes ao cotejamento dessas mesmas fontes.

A fonte-jornal e outros artefatos culturais em história tiveram seus *status* renovados em face das novas abordagens em história ao longo do século XX. Necessário mencionar, nesse processo, o rompimento promovido na primeira metade daquele século pela Escola dos Annales em relação aos modelos considerados tradicionais no fazer historiográfico. A inauguração dessas formas de pensar as fontes históricas contribuiu para a ampliação e a diversificação dessa noção (DE LUCA, 2005, p. 112-113). Desde então, ou mais precisamente a partir da terceira geração dos Annales, a *Nouvelle Histoire*, e da derrocada dos inexequíveis ideais de objetividade, o discurso midiático passa a ser integrado de maneira efetiva ao universo das coisas em relação às quais o historiador pôde alicerçar a sua pesquisa e delas se valer enquanto fontes.

Assim, refletem-se as novas abrangências de entendimento daquilo que pode consistir em uma fonte histórica, superando os limites do arquivo administrativo e da documentação política/oficial, conferindo ênfase aos questionamentos que o pesquisador direciona à fonte em lugar das tradicionais preocupações com os aspectos de veracidade do documento. Dessa forma, a fonte é compreendida também como resultante de uma elaboração do próprio historiador a partir de seus questionamentos, não se limitando, no entanto, a essas indagações, dado que essa é uma relação que implica a necessidade de apreciação de aspectos acerca de sua origem e do contexto em que foi produzida (SILVA; SILVA, 2005, p.159).

No Brasil, a assunção do discurso midiático como ponto de partida da produção historiográfica se consolidou concomitantemente aos ecos promovidos pelos movimentos de 1968 na História Cultural e pelo recrudescimento dos estudos de representações e das formas como sentidos são produzidos (CAPELATO, 1988).

A pesquisa histórica que faça o emprego da imprensa enquanto fonte deverá estar pautada pela criteriosa observação de parâmetros teórico-metodológicos adequados a tal finalidade. É indispensável pensar a fonte-jornal como resultante e integrante de uma série de

elementos que a circundam, perpassam, determinam e a direcionam. Como explicita Capelato (1988), o documento em questão “não pode ser estudado isoladamente, mas em relação com outras fontes que ampliem sua compreensão. Além disso, é preciso considerar suas significantes explícitas e implícitas (não manifestas). Cabe, pois, trabalhar dentro e fora dele” (CAPELATO, 1988, p. 24). Trata-se, portanto, de um entendimento passível de ser complementado com as formulações de De Luca, para quem os jornais

não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita.[...] daí a importância de se identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos, que dão conta das intenções e expectativas, além de fornecer pistas acerca da leitura de passado e de futuro fornecida por seus propugnadores. Igualmente importante é inquirir sobre suas ligações cotidianas com diferentes poderes e interesses financeiros, aí incluídos os de caráter publicitário. Ou seja, à análise da materialidade e do conteúdo é preciso acrescentar aspectos nem sempre imediata e necessariamente patentes nas páginas desses impressos (2005, p. 140).

Tanto maior se fizer o conjunto de possíveis outras fontes com a finalidade de tangenciar a fonte-jornal, maior será a possibilidade de embasamento e de consistência atribuídos aos resultados do trabalho do historiador em pesquisas desse tipo. É também conveniente ao pesquisador valer-se de fontes adicionais que informem o percurso pelo qual se organiza, se estabelece e se mantém o periódico (DE LUCA, 2005, p. 141), uma vez que considerado em si mesmo e isoladamente o jornal não responde às questões levantadas em uma pesquisa, ele é sempre resultado e processo das dinâmicas próprias de um contexto, portanto relacionado com as demais esferas e instituições sociais, econômicas e políticas.

A procura de uma conformação que indique neutralidade ou imparcialidade na fonte-jornal demonstra-se empreendimento vazio de sentido: nesse horizonte o trabalho do historiador requer disposição para que se faça um exercício de incessante diálogo com os sujeitos atuantes na imprensa em um determinado contexto. “Desse diálogo resulta uma história mais viva, mais humana e mais rica, bem diferente da história preconizada pela corrente tradicional de cunho positivista” (CAPELATO, 1988, p. 21). Como salienta Pena, “a história, assim como o jornalismo, não reconstitui a verdade, interpreta-a. O [...] lugar de onde se fala está no centro das discussões” (2017, p. 157), ou seja, o traço da subjetividade do historiador sempre estará presente em sua análise e em sua escrita, eliminando, assim, quaisquer possibilidades de que sejam feitas análises neutras ou imparciais da fonte.

Partindo das apreciações anteriores, redirecionaremos o foco para uma gama de recomendações práticas no que tange aos procedimentos metodológicos no trato de fontes

jornalísticas impressas. De Luca (2005) alerta-nos de que não existem abordagens metodológicas fixas aplicáveis a todas as formas de fonte imprensa. No entanto, não deixa de fazer algumas sugestões gerais nesse sentido, indicando algumas etapas essenciais desse processo:

[...] o primeiro passo é localizar a fonte numa das instituições de pesquisa e averiguar as condições oferecidas para consulta. [...]. Outro problema pode ser a obtenção de séries completas, o que muitas vezes exige a peregrinação por uma série de instituições em busca de exemplares (2005, p. 141).

De Luca (2005, p. 142) prossegue elucidando mais algumas questões que contribuem para a perscrutação mais devidamente fundamentada de fontes jornalísticas impressas. Segundo a autora, é de fundamental relevância situar tais publicações no âmbito da história da imprensa, levando em conta os aspectos de sua materialidade que incluem periodicidade, tipo de papel usado, técnicas de impressão empregadas e o uso, ou não, de recursos iconográficos que necessitam ser categorizados, atentando para suas funções publicação. Além disso, é importante analisar os sentidos da estética adotada na publicação. Imprescindível também que o pesquisador seja capaz de se atentar à organização do conteúdo interno da fonte adotada e de assinalar as origens de sua receita, o seu público-alvo, além de conhecer minimamente o quadro de colaboradores da publicação (DE LUCA, 2005). Por fim, a análise do material selecionado enquanto fonte deverá ser feita com base nas problematizações estipuladas previamente para a pesquisa proposta.

Outro importante aspecto a se observar em torno da fonte-jornal diz respeito às formas por meio das quais se erige a notícia. A historicização dessas fontes consiste, também, em se atentar para os processos de sua materialidade, ou seja, pensar desde a sua editoração, produção e técnicas empregadas. Compreendemos, que

é importante estar alerta para os aspectos que envolvem a materialidade dos impressos e seus suportes, que nada têm de natural. Das letras miúdas comprimidas em muitas colunas às manchetes coloridas e imateriais nos vídeos dos computadores há avanços tecnológicos, mas também práticas diversas de leitura (DE LUCA, 2005, p. 132).

Jornais estão sempre inseridos em um cenário de interesses diversos de acordo com as circunstâncias ou cenários de sua produção. Aquilo que se publica em um periódico, em geral, escamoteia perspectivas específicas, interesses políticos, de classe ou econômicos, determinados por inclinações ou imposições internas ou externas ao jornal (TRAQUINA, 2013). Portanto, o jornalismo, por si mesmo, se opera como prática de coletividade sempre atrelada a uma classe ou grupo com interesses e demandas próprias, guardando vinculações de sentido com a temporalidade (PENA, 2017).

1.3 Discurso jornalístico, imaginário social e subjetivação

O jornalismo, enquanto espaço de construção da verdade, é ao mesmo tempo influenciado e influenciador por/de práticas e imaginários sociais, compondo decisivamente os processos de constituição identitária, as percepções e os anseios sociais, permeando assim toda a rede de relações em sociedade, as posições e as significações de lugares e sujeitos. Dessa forma, as representações que se propagam acerca do punk em um veículo de mídia como um jornal participam da construção desses sujeitos punks e da forma como esses se percebem e são percebidos em sociedade, simultaneamente ao fato de que essas representações reverberam os efeitos dos imaginários difundidos socialmente. Como bem nos diz Vera Regina França, “apenas nos aproximaremos melhor da compreensão das representações que circulam na sociedade se nos dermos conta da profunda reflexividade que marca o lugar social da mídia – as representações são construídas e ganham sentido em contextos relacionados específicos” (2004, p. 25).

De acordo com Bethania Mariani (2003), a investigação em torno do discurso jornalístico está relacionada com a dinâmica do imaginário de uma época (MARIANI, 2003, p. 33). Trata-se de um discurso perpassado por historicidade, ou seja, cujos sentidos estão engolfados em um período específico, só podendo, assim, ser compreendidos através do apropriado exercício de contextualização. Dessa forma,

o discurso jornalístico tanto se comporta como uma prática social produtora de sentidos como também, direta ou indiretamente, veicula as várias vozes constitutivas daquele imaginário. Em suma, o discurso jornalístico (assim como qualquer outra prática discursiva) integra uma sociedade, sua história. Mas ele também é história, ou melhor, ele está entranhado de historicidade (MARIANI, 2003, p. 33).

Como prática social, o discurso jornalístico é parte essencial da construção dos sujeitos e de suas identidades em nosso tempo. Sendo o imaginário social um mecanismo simbólico de regulação e ordenamento das coletividades, elemento que traz em seu bojo o conjunto das representações disseminadas socialmente (BACZKO, 1985), trata-se também de um dos aspectos constitutivos dos processos de produção de subjetividades. A construção das subjetividades se dá, em parte, por meio de escolhas individuais, mas também – e no contexto da contemporaneidade esse aspecto se salienta – há elaboração do sujeito por meio daquilo que lhe é apresentado através da mídia e outros conhecimentos. Os imaginários e representações veiculados nos discursos jornalísticos produzem marcas identitárias ao nomear, classificar, caracterizar, descrever ou narrar histórias de uma série de sujeitos em

suas notícias, matérias ou reportagens. Desse modo, constituem referenciais identitários a partir dos quais os indivíduos são subjetivados.

As rotinas das redações de jornais têm como objetivo final, no contexto do capitalismo industrial, a mediação da informação com vistas a oferecê-la como um produto vendável na forma de notícia (PENA, 2017, p. 90). A notícia, por sua vez, como “informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais” (FILHO Apud PENA, p. 90, 2017), canaliza a função histórica do jornalismo de “enunciar e significar os acontecimentos” (MOTA, 2017, P. 133) e, sob certa perspectiva, de amoldar a própria realidade social e, assim, as identidades dos indivíduos. Essa é a ideia que está na base da teoria do *newsmaking*, segundo a qual o trabalho jornalístico empreende a “construção social da realidade” (PENA, 2017, p. 71).

A perspectiva da teoria do *newsmaking* é construtivista [...]. Na verdade, o método construtivista apenas enfatiza o caráter convencional das notícias, admitindo que elas informam e têm referência na realidade. Entretanto, também ajudam a construir essa mesma realidade e possuem uma lógica interna de constituição que influencia todo o processo de construção (PENA, 2017, p. 129).

O *newsmaking*, para além de expressar de maneira estrita o processo de construção da notícia, apresenta as estratégias discursivas que se vinculam à elaboração das representações, do imaginário social, das identidades e dos sujeitos. O discurso que se tem como produto do processo de *newsmaking* sinaliza a existência de um poder disciplinar emanado da mídia. Tal poder disciplinar impõe, de diversas maneiras e por uma variedade muito grande de mecanismos, a sujeição dos indivíduos. Esses processos evidenciam práticas situadas no tempo e no espaço, as quais atendem a regimes de verdade próprios desses contextos.

A compreensão das características próprias do discurso jornalístico emerge como fator imprescindível no trabalho historiográfico baseado no uso de jornais como fonte de pesquisa. Em princípio, o discurso midiático pode ser tipificado como discurso definitivo, ininterrupto, sem hiatos e que não evidencia imediatamente os processos de sua própria gestação, consistindo quase sempre de enunciados elaborados em terceira pessoa visando sugerir credibilidade ao apartar esses enunciados do lugar de fala do enunciador (RODRIGUES, 2002, p. 217-218). Como bem assinala Mariani,

a construção do discurso jornalístico foi, durante séculos, cultivando essa imagem de um discurso que se supõe isento de pré-julgamento, um discurso-suporte para fatos que falam por si. Não podia ser de outra maneira. Os mecanismos de controle da Igreja e do Estado forçam o apagamento do sujeito que está narrando, relatando, escrevendo a notícia. Noticiar só pode ser informar de modo neutro com a utilização de uma “linguagem-invólucro”, cujo conteúdo são os fatos. Não é permitido opinar nem interpretar (2003, p. 35).

No entanto, o discurso jornalístico não está isento de opiniões e de interpretações. Ele constitui sentidos (MARIANI, 2003, p. 33). Por se inscrever e desempenhar funções úteis aos grupos sociais que controlam a sua elaboração e difusão, o discurso jornalístico funciona também como um dos inúmeros mecanismos de sujeição e controle social da contemporaneidade, operando na normatização de condutas e comportamentos. Assim, a grande mídia tem também o poder de regular e adequar os indivíduos às demandas do capitalismo (FOUCAULT, 2000), sendo, pois, agente articulador de dispositivos que processam a subjetivação a partir de saberes e representações sociais.

Nas práticas discursivas do CB revelam-se enunciados que engendram processos de subjetivação do punk. Desse modo, o discurso do referido jornal pode contribuir na construção de subjetividades punks, situando-as em cadeias de sentidos que não apenas refletem a ótica da comunidade interpretativa jornalística (TRAQUINA, 2013, p. 140), mas que aglutinam certas representações acerca do punk. Essas representações constituem os imaginários sociais sobre este movimento, ou seja, participam do delineamento das referências simbólicas e das percepções coletivas a respeito do punk, na forma de um dispositivo de controle definidor e legitimador de seus lugares e posições sociais.

As indagações acerca desse discurso demandam o entendimento de suas relações com os ordenamentos sociais e históricos no seio dos quais foi produzido. Cabe analisar no conjunto de fontes fornecidas pelo Correio Braziliense como são apresentadas essas representações e discursos que idealizam, legitimam e constroem as identidades do punk. A análise do discurso de um jornal requer, portanto, que se esteja atento para a apreensão daquilo que perpassa o veículo em questão, uma vez que

o jornalismo está longe de ser o espelho do real. É antes a construção social de uma suposta realidade. Dessa forma, é no trabalho da enunciação que os jornalistas produzem os discursos, que, submetidos a uma série de operações e pressões sociais, constituem o que o senso comum das redações chama de notícia. Assim, a imprensa não reflete a realidade, mas ajuda a construí-la (PENA, 2007, p. 128).

Não somente os aspectos da contextualização se demonstram relevantes, mas também a admissão da ideia de que as práticas jornalísticas intermediam a construção de verdades diante de seu público-alvo. Essas verdades atendem a um “conjunto de regras históricas que determinam as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 1996, p. 103). Por essa razão, é conveniente que se sublinhe a necessidade de se elaborar indagações capazes de auferir os sentidos das fontes, além de delinear, por meio da linguagem nelas expressa, os contornos de um dado contexto histórico, haja vista que ele sempre “é produzido no interior

de uma formação discursiva e sua enunciação pertence a esta formação discursiva” (MOTA, 2017, p. 135). Nessa perspectiva, a historicização do discurso midiático – um discurso que exerce influência e é influenciado por outras modalidades de discurso, permeando outras práticas discursivas – possibilita o desnudamento dos sentidos de práticas sociais e a desnaturalização de ideias, conhecimentos e imagens que aí se manifestam.

Para os fins desta pesquisa, adotamos a perspectiva de que as representações disseminadas socialmente se originam de uma rede de tecnologias que incluem desde a educação institucionalizada ou formal, até os diversos aparelhos midiáticos, dentre os quais o jornal. Ainda que, na era da internet, o jornal tenha perdido gradativamente espaço para as mídias digitais, ele permanece operando como tecnologia ou pedagogia social em seu papel que inclui a divulgação de representações sociais (NAVARRO-SWAIN, 2011), ou seja, ele permanece construindo conhecimentos que se partilham socialmente, normatizando condutas e comportamentos. O jornal, como outros dispositivos de subjetivação, confere *status* de verdade às representações que veicula, objetivando “o convencimento, a implantação e o assujeitamento às normas e modelos, sob pena de anátema e/ou exclusão” (NAVARRO-SWAIN, 2011).

As tecnologias ou pedagogias sociais implicam no assujeitamento dos indivíduos e incidem na produção de suas identidades. Assim, passam a ser tomadas como essenciais ou indissociáveis do sujeito, especialmente quando essas tecnologias se embasam em estigmas e estereótipos. Entretanto, essa é sempre uma relação dialógica marcada pela interatividade entre o indivíduo e as instâncias produtoras dos discursos: ainda que o discurso midiático se apresente como unidirecional, definitivo ou acabado, em que é possível observar estratégias de universalidade referencial dos enunciados que veicula (Cf. RODRIGUES, 2012, p. 228), ele interpela o público a uma tomada de posição. Como bem diz Mota,

os sujeitos sociais são compelidos a operar em posições de sujeito estabelecidas nos tipos de discurso e, nesse sentido, são passivos. Mas por serem compelidos a estas posições é que se tornam capazes de agir como agentes sociais (FAIRCLOUGH Apud MOTA, 2017, p. 135).

Uma vez que os discursos produzidos na mídia influenciam as práticas sociais e, assim, participam da estruturação da realidade, são operações da linguagem que culminam em processos de subjetivação. Dessa forma, no tocante ao objeto da presente pesquisa, estamos diante de operações midiáticas que constroem subjetividades relacionadas ao punk. Esses processos de subjetivação reverberam imagens, representações e o imaginário social em torno do punk. São precisamente essas imagens que pretendemos problematizar, atentando para o

caráter normatizador da mídia, especialmente do jornal Correio Braziliense, que se manifesta nos arranjos discursivos que apreendem, direcionam e disciplinam os comportamentos, subjetividades, anseios e perspectivas de um grupo urbano de intrincados aspectos que emerge no cenário urbano: o movimento punk.

1.4 Percurso metodológico e categorização das fontes

Com vistas à constituição do *corpus* documental necessário aos fins desta pesquisa, acabei os arquivos do Correio Braziliense de duas diferentes maneiras, uma vez que, no vasto universo composto por edições do periódico publicadas no íterim que compreende ao recorte temporal proposto (1990-2014), parte considerável do material analisado não conta com versões digitais ou digitalizadas¹¹, estando disponível exclusivamente no tradicional formato de jornal impresso. Desse modo, em um primeiro momento busquei por tais fontes no arquivo físico mantido pelo D.A. Press Memória/Centro de Documentação (CEDOC) dos Diários Associados, conglomerado de mídia do qual o CB é membro. Nessa etapa selecionei notas, notícias e reportagens no referido arquivo físico, atentando para a identificação de enunciados em que fosse possível entrever modos de representação do punk, em um material que abrange os anos de 1990 a 2001. O restante da pesquisa, referente aos anos de 2002 a 2014, foi realizado através do site da Hemeroteca Digital Brasileira, no qual se tem acesso ao Acervo Digital da Biblioteca Nacional (BNDigital), cuja base de dados informatizada pode ser acessada online. Nela se encontram digitalizadas as edições do Correio Braziliense dos seguintes períodos: 1960 a 1969; 1970 a 1975; 2002 a 2009 e 2010 a 2014 (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2019). Entre notas jornalísticas, notícias e reportagens veiculadas no CB, a base de dados da Biblioteca Nacional dá acesso a um total de 1749 ocorrências da palavra punk no universo das edições do período de 2002 a 2014 (sendo 1061 entre os anos de 2002 a 2009 e 688 entre 2010 e 2014).

O acesso informatizado aos exemplares do CB editados entre os anos de 2002 a 2014 se realizou com bastante agilidade, diferentemente do acesso às fontes que não foram encontradas disponíveis em formato digital. Ainda que a presente pesquisa se proponha a um recorte temporal que compreende também a década de 1990, o fator de acessibilidade em

¹¹ Como sugerem Sarmiento e Martinuzzo (2019), faz-se mister estabelecer diferenciação entre o documento digital e o digitalizado. O primeiro, esclarecem os autores, é aquele nativo do *lócus* eletrônico. Já o segundo, diz respeito à representação obtida por meio de fotografia, escaneamento ou recurso técnico equivalente, de um documento físico em meio eletrônico.

relação às fontes foi determinante para que se fosse prioritariamente focalizado o material disponível em meio digital, haja vista a imensamente maior disponibilidade de tempo demandada por uma pesquisa manual em arquivo físico. Assim, ao término da constituição do inventário de fontes, dispusemos de um quantitativo muito mais expressivo de material correspondente aos anos de 2002 a 2014, se comparado ao íterim de 1990 a 2001.

O trabalho de levantamento, registro e categorização das fontes demonstrou que há diferentes representações do punk permeando as páginas do CB no recorte temporal considerado, cada uma delas atendendo a condições de produção específicas. Dessa forma, a primeira etapa do roteiro metodológico adotado consistiu em agrupar o material selecionado em conjuntos que reuniram os textos jornalísticos de acordo com aproximações ou afinidades de conteúdo, segundo os padrões representacionais do punk que nele foram identificados. Por esse itinerário verificamos a recorrência de três grupos de representações do punk no CB. A organização dos documentos em três grupos organizados pelo critério de afinidade temática culminou na produção do quadro abaixo que, mesmo simples em seus propósitos e possibilidades, constituiu-se como primeiro passo no necessário processo de familiarização de sentidos e significados produzidos nas narrativas que tematizam o punk no CB.

Grupo 1	Representações do punk como expressão artística, música, moda ou comportamento.
Grupo 2	Representações do punk como movimento politizado, participante de protestos e de manifestações.
Grupo 3	Representações que relacionam o punk à criminalidade, à violência e ao vandalismo.

Fonte: Elaborado pelo autor.

No primeiro grupo estão os documentos onde o punk aparece associado à arte, música, moda e comportamento¹², já que têm em comum a maior quantidade de ocorrências em cadernos, seções e suplementos destinados ao público juvenil. No segundo grupo foram reunidos os documentos onde o punk emerge como um movimento politizado e ligado a algum tipo de ativismo em protestos ou manifestações, eixo temático encontrado com maior frequência nas seções “Cidades”, “Brasil”, “Política” e “Opinião”. Já no terceiro agrupam-se os documentos que conectam o punk à criminalidade, à violência e ao vandalismo, mais recorrente nas seções destinadas a assuntos policiais e de violência urbana.

Após empregar tal procedimento de identificação dos padrões representacionais do punk reiterados nesse material, categorizando-os, como já dito, segundo afinidades,

¹² Chama-se de “jornalismo de comportamento” aquele voltado à indicação de formas de se comportar, modos ou estilos de vida à audiência. Segundo Reginato e Amaral, esse é um tipo de jornalismo que se configura como um dispositivo pedagógico na orientação do cotidiano do seu público (2009, p. 1-2).

semelhanças ou aproximações temáticas, inventariei essas ocorrências privilegiando as narrativas em que o punk aparece como temática central e enquanto manifestação de saberes recorrentes e transmissíveis, sobretudo nos casos em que esses saberes se deram na forma de representações dotadas de força de interpelação e subjetivação junto ao público leitor do CB. Por conseguinte, as notas, notícias e reportagens selecionadas foram pensadas enquanto práticas e instrumentos de “interpelações discursivas e lutas pela imposição de significações” (HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p.69) que se desdobram em diferentes modos de subjetivação do punk.

Devemos ainda ressaltar o caráter qualitativo desta pesquisa, tendo em vista que ela se volta ao desvelamento de questões que dialogam

com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis matemáticas (MINAYO Apud DUARTE, et al. 2009, p. 621).

Esse processo resultou na elaboração de um quadro de ordenamento cronológico no qual se fez constar data de publicação, título, localização no jornal, grupo temático e um breve resumo indicativo do teor dos documentos que ao final foram selecionados para compor o *corpus* documental desta pesquisa. Seguindo o critério de incluir exclusivamente notas, notícias e reportagens perpassadas por representações de subjetividades que, de alguma forma, estivessem relacionadas ao movimento punk, uma vez que nem toda menção ao punk no jornal comporta uma representação ou discurso, essa etapa do percurso metodológico adotado foi finalizada com a reunião de um quantitativo de 73 documentos, elencados no quadro a seguir:

Quadro 2 – Categorização e ordenamento cronológico do *corpus* documental

ANO	DIA	TÍTULO	LOCALIZAÇÃO	GRUPO TEMÁTICO	RESUMO
1991	31/12	<i>A estética punk do Planalto</i>	Cidades	Grupo 1	Perfil do artista plástico, ator e diretor Fernando Villar publicado na coluna “Personagem da Cidade” que, dentre outros aspectos, se refere à influência do punk no trabalho do artista.
1992	19/01	<i>Fogo no circo</i>	Dois	Grupo 2	Reportagem sobre o evento punk “HC Festival”, realizado no espaço cultural Gran Circo Lar em 19 de janeiro de 1992.
1995	14/01	<i>Rebeldes com causa</i>	X-Tudo	Grupo 2	Estilo de vida, perspectivas político-filosóficas e a participação de punks em ações, protestos ou manifestações de rua.
1995	04/02	<i>Falsos punks</i>	X-Tudo	Grupo 2	Resposta de um outro grupo de punks às colocações feitas pelo autor e por entrevistados na reportagem intitulada “Rebeldes com causa”, publicada em 14/01/1995.
1995	04/02	<i>Revolta cor-de-rosa?</i>	X-Tudo	Grupo 1	Notícia sobre a alavancada midiática do punk na esfera midiática, o chamado punk revival dos anos 1990.
2001	06/02	<i>Velhas novidades</i>	Coisas da Vida	Grupo 1	Sobre a revisitação da estética punk na moda no início dos anos 2000.
2001	28/06	<i>Dia punk na</i>	Capa/Tema do	Grupo 2	Reportagem acusa grupo de punks de, infiltrados na

		<i>Esplanada</i>	dia		Marcha Contra o Apagão e a Corrupção, serem os responsáveis pelo que o jornal classificou como uma imensa baderna na Esplanada dos Ministérios. A marcha, organizada pela Central Única dos Trabalhadores e opositores ao governo de Fernando Henrique Cardoso, terminou com um saldo de 6 pessoas presas e outras 23 feridas.
2002	03/02	<i>Cabeças coloridas</i>	Coisas da Vida	Grupo 1	Uma rápida abordagem sobre o “estilo punk”.
2002	02/05	<i>Festa e protesto</i>	Trabalho	Grupo 2	Menção a uma manifestação de 1º de maio com confrontos entre a extrema-direita e militantes antinazistas na Alemanha é ilustrada com foto de punk diante de um carro destruído.
2002	28/07	<i>Quase sem querer</i>	Cidades	Grupo 1	Reportagem sobre a vida cultural de Brasília menciona o início e a influência do movimento punk na cidade.
2002	14/09	<i>Novos tempos</i>	Coisas da Vida	Grupo 1	Sobre a introdução de elementos do punk no trabalho do designer de moda britânico Paul Smith, anunciando uma suposta volta da “moda punk”.
2002	03/11	<i>Onde as tribos se encontram</i>	Cidades	Grupo 1	Mapeamento dos locais onde as “tribos urbanas”, dentre as quais os punks, se encontram no Distrito Federal.
2003	27/03	<i>Relíquias do poeta urbano</i>	Cultura	Grupo 1	Notícia a respeito do lançamento de um CD com quatro canções inéditas e de homenagem feita a Renato Russo, vocalista da Legião Urbana e da banda punk rock Aborto Elétrico, em Taguatinga.
2003	18/05	<i>Das vitrines às galerias</i>	Revista D	Grupo 1	Sobre a inauguração do Fashion and Textile Museum em Londres, espaço criado pela designer de moda britânica Zandra Rhodes, uma das pioneiras a, nos anos 1970, transportar os códigos do punk rueiro às vitrines e desfiles de moda.
2004	14/03	<i>Homenagem ao ídolo</i>	Caderno C	Grupo 1	Reportagem sobre exposição realizada no CCBB sobre a vida pessoal e carreira musical de Renato Russo.
2004	01/05	<i>Quase sem querer</i>	Pensar	Grupo 1	Exposição no CCBB em memória de Renato Russo.
2004	08/09	<i>Protesto reúne 90 mil pessoas em Aparecida</i>	Brasil	Grupo 2	Menção à participação de punks na manifestação “Grito dos Excluídos” em Recife.
2004	13/10	<i>Rebeldia envelhecida</i>	Caderno C	Grupo 1	Lançamento do álbum “American Idiot” do grupo poppy punk Green Day.
2004	14/10	<i>Arte em quatro rodas</i>	Veículos	Grupo 1	Professora usa Fusca para ensinar. Carro pichado representa movimento punk e faz sucesso por onde passa.
2004	18/10	<i>Punk rock não morreu</i>	Gabarito	Grupo 1	Notícia sobre a reedição de “Mate-me por favor”, livro que retrata dos primórdios do punk.
2004	29/10	<i>Resistência punk</i>	Caderno C	Grupo 1	Sobre o evento “Punk rock show” que contaria com diversas bandas punk/hardcore, dentre elas a californiana Ignite. O evento acabou cancelado.
2005	14/02	<i>Arte punk</i>	Gabarito	Grupo 1	Notícia sobre a reedição do disco London Calling da banda punk britânica The Clash.
2005	14/02	<i>Um realismo alternativo</i>	Caderno C	Grupo 1	Acerca de uma exposição de esculturas hiper-realistas criadas pelo artista plástico Fernando Carpaneda, ligado à cultura punk.
2005	24/02	<i>Rebeldia com causa</i>	Caderno C	Grupo 1	Reedição especial comemora aniversário do álbum London Calling da banda punk britânica The Clash.
2005	06/03	<i>Brilho eterno</i>	Caderno C	Grupo 1	Renato Russo é homenageado por outros artistas da década de 1980 no concerto “Renato Vive”, evento realizado em data próxima à que o artista completaria 45 anos. Referências às bandas punks XXX e Aborto Elétrico.
2005	18/03	<i>Nem aí para o Lenny</i>	Caderno C	Grupo 1	Notícia a respeito de show com as bandas punks paulistanas Calibre 12 e Lobotomia.
2005	20/03	<i>Maluco beleza – Entrevista // João Gordo</i>	Caderno C	Grupo 1	Entrevista com João Gordo, vocalista da banda punk Ratos de Porão.
2005	21/04	<i>Sons do planalto central</i>	Especial 45 Brasília	Grupo 1	Reportagem sobre a música produzida no Distrito Federal. Rápida menção ao legado do punk na vida cultural da cidade.
2005	20/05	<i>Apuração de fraude no Estado</i>	Política	Grupo 2	Grupo de punks que participou de protestos contra deputados que exigiam propina do governador de Rondônia é associado pelo Correio Braziliense a rituais de magia negra.
2005	26/06	<i>Contra o “Revival”</i>	Caderno C	Grupo 1	Acerca do caráter estético e artístico do punk de Brasília.
2005	12/07	<i>Rebelde trintão</i>	Caderno C	Grupo 1	Mostra no CCBB celebra os 30 anos do movimento punk, com filmes que retratam a cena brasileira e

					internacional.
2005	23/07	<i>O punk vive</i>	Pensar	Grupo 1	Chamada para show que aconteceu dentro da mostra de 30 anos do punk organizada pelo CCBB.
2005	11/06	<i>Punk é vida</i>	Gabarito	Grupo 1	Mostra gratuita de filmes punks no CCBB de Brasília em comemoração aos 30 anos do movimento punk.
2005	21/06	<i>Dilemas da China</i>	Informática	Grupo 3	Na China, jovem é condenado à prisão perpétua por publicar artigos e letras de música punk na internet.
2005	10/07	<i>Elegante e sem exageros</i>	Beleza	Grupo 1	Conceitos de maquiagem femininas inspiradas no punk.
2005	13/08	<i>Finalmente o disco próprio</i>	Caderno C	Grupo 1	Lançamento de "1983", disco da banda punk rock Detrito Federal.
2005	17/10	<i>Elvis não morreu</i>	Gabarito	Grupo 1	Ocasão da turnê brasileira de Elvis Costello, músico inglês influenciado pelo punk rock.
2005	31/10	<i>Em nome do faça você mesmo</i>	Caderno C	Grupo 1	Capital Inicial lança o CD "MTV Especial – Capital Inicial – Aborto Elétrico", tocando versões da banda à qual se atribui a origem do punk em Brasília.
2006	16/07	<i>Na rebeldia do rock</i>	Revista do Correio	Grupo 1	Dicas de estilo baseadas nos modos de se vestir de músicos ligados às cenas punk rock e hardcore do Distrito Federal.
2007	16/04	<i>Rapaz assassinado por punks na capital</i>	Brasil	Grupo 3	Nota sobre rapaz (skinhead) que foi reconhecido por grupo de punks na rua Augusta em São Paulo e assassinado a facadas.
2007	24/06	<i>Rapaz morre em ataque punk</i>	Brasil	Grupo 3	Garçom perseguido e morto por grupo de punks na região dos Jardins em São Paulo
2007	15/10	<i>Punks matam por pizza</i>	Brasil	Grupo 3	Três punks presos acusados de matar o funcionário de uma pizzaria após este se recusar a fornecer pizzas de graça.
2007	23/12	<i>Punks ferem jovem de 26 anos</i>	Brasil	Grupo 3	Em Curitiba, grupo de 16 punks é preso acusado de esfaquear Karina Letnar, de 26 anos.
2008	18/01	<i>A dama punk e os internatos suíços</i>	Brasil	Grupo 1	Abordando a visita da designer punk Vivienne Westwood ao Brasil em janeiro de 2008.
2008	03/06	<i>Presos por intolerância</i>	Brasil	Grupo 3	Membros da gangue Devastação Punk são presos por praticar crimes de intolerância em São Paulo.
2008	20/07	<i>Punk rock da Ceilândia</i>	Caderno C	Grupo 1	Reportagem sobre a Os Maltrapilhos, banda punk de Ceilândia/DF.
2008	30/08	<i>Retrato de uma geração</i>	Caderno C	Grupo 1	Perspectivas de Jay Bentley, baixista do Bad Religion, acerca do punk.
2009	21/03	<i>Pinóquio faz 70 anos</i>	Caderno Super!	Grupo 3	Termo punk aparece associado à violência quando a autora afirma que a versão original de Pinóquio era mais "punk e violenta".
2009	04/04	<i>30 anos de Cólera, 28 anos de Ratos de Porão</i>	Caderno C	Grupo 1	Reportagem sobre o aniversário de duas bandas pioneiras do punk no Brasil, Cólera e Ratos de Porão.
2009	04/04	<i>Documentário nasceu de clipe censurado</i>	Caderno C	Grupo 1	Sobre o lançamento do documentário "Guidable – A verdadeira história do Ratos de Porão".
2009	10/07	<i>Artista do submundo</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	As referências punks no trabalho do artista plástico Fernando Carpaneda, brasiliense radicado em Nova Iorque.
2009	10/07	<i>Mantendo a chama acesa</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Ex-baixista dos Ramones se apresenta em Brasília e concede entrevista ao Correio Braziliense na qual fala do punk rock e de seus antigos companheiros de banda.
2009	06/11	<i>Punk ainda vivo</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Reportagem sobre a cultura punk suscitada pela ocasião da turnê brasileira da banda punk britânica The Exploited em 2009.
2010	03/08	<i>Entre dois submundos</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Acerca do lançamento do livro "o anjo de butes" de Fernando Carpaneda, artista plástico punk de Brasília radicado em Nova Iorque.
2011	01/03	<i>Muito próxima do público</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Ocasão do show da cantora Cindy Lauper em Brasília. A autora identifica Cindy Lauper com o punk.
2011	25/04	<i>Memória elétrica</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Divulgação pré-lançamento do filme "Somos tão jovens" que retrata a ascensão do rock brasiliense na década de 1980. Referências à influência do punk nesse cenário.
2011	05/09	<i>Briga de skinheads em São Paulo com 200 pessoas deixa um morto</i>	Brasil	Grupo 3	Confronto entre punks e skinheads termina com o assassinato do punk Johni Raoni Galanciak.
2011	15/10	<i>Punk rock no parque</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Acerca da apresentação da banda punk rock norte-americana Bad Religion no Parque da Cidade em Brasília no dia 15 de outubro de 2011.
2011	16/10	<i>A Brasília de</i>	Cidades	Grupo 1	Reportagem sobre pontos de Brasília frequentados

<i>Renato Russo</i>					por Renato Russo e outros integrantes da primeira geração do punk rock da cidade.
2012	30/01	<i>Entre o suspense e a crueldade</i>	Diversão & Arte	Grupo 3	Vocabulo "punk" é associado à violência por entrevistada.
2012	21/05	<i>Punk vivo!</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Notícia sobre o lançamento do disco "...Ya know?", segundo álbum póstumo de Joey Ramone, vocalista da banda punk The Ramones.
2012	23/05	<i>A rainha de topless</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Camiseta com montagem em que a rainha Elizabeth II é representada de topless é lançada em Londres. A peça é comparada, por causar choque, à imagem criada pelo designer Jamie Reid para o compacto de "God Save The Queen" da banda punk Sex Pistols.
2012	27/05	<i>Muito prazer</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Entrevista com André Mueller, baixista da Plebe Rude. O entrevistado fala de suas perspectivas acerca do punk.
2012	11/06	<i>Marcha contra homofobia</i>	Brasil	Grupo 2	Manifestação da Parada Gay de São Paulo com a presença de punks e skinheads que se posicionam contra a homofobia.
2012	01/07	<i>Punk para todos</i>	Revista do Correio	Grupo 1	Assimilação de elementos do punk na moda feminina.
2013	22/04	<i>PM é esfaqueado em briga de punks</i>	Cidades	Grupo 3	Policia Militar agredido a faca no rosto e no peito ao tentar separar briga entre grupos punks rivais.
2013	05/03	<i>Quando Brasília era a capital do rock</i>	Caderno Diversão & Arte	Grupo 1	Recorte musical da historia da capital federal com foco na efervescência do rock no anos 1980.
2013	28/04	<i>A selvageria de punks e skinheads está de volta</i>	Capa/ Cidades	Grupo 3	Confronto envolvendo punks no aniversário de Brasília com saldo de três pessoas feridas.
2013	02/05	<i>Violência juvenil</i>	Coluna Opinião	Grupo 3	Associação de punks e skinheads a conflitos de rua marcados por meio de redes sociais.
2013	09/06	<i>Os anônimos da "tchurma"</i>	Cidades	Grupo 1	Sobre a geração de brasileiros que viveram o período de maior evidência do punk rock em Brasília nos anos 1980, mas que não seguiram na carreira musical.
2013	19/06	<i>Anonymous e violentos</i>	Política	Grupo 3	Punks associados a atos de vandalismo, à criminalidade e à delinquência em manifestações de rua no Rio de Janeiro.
2014	22/07	<i>Um jeito Ramones de ser</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Focaliza aspectos da influência da música e da estética da banda nova-iorquina The Ramones em outros artistas, na moda e no comportamento juvenil.
2014	30/08	<i>As almas do punk</i>	Diversão & Arte	Grupo 1	Opiniões de CJ e Marky Ramone, ex-integrantes da banda punk The Ramones, sobre o que é ser punk.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de notas, notícias e reportagens publicadas no jornal *Correio Braziliense*.

O quadro cronológico no qual o *corpus* documental foi organizado propiciou uma visualização mais precisa das incidências quantitativas de cada um dos três grupos de representações identificados, oferecendo um panorama dos sentidos predominantes no discurso do *Correio Braziliense*. Assim, verificou-se que do total de 73 documentos selecionados, 52 (71,2%) correspondem a representações enquadradas no Grupo 1; 08 (10,9%) a representações do Grupo 2; e 13 (17,8%) a representações do Grupo 3.

Primeiramente, esses resultados evidenciaram que, no âmbito do recorte temporal proposto, a grande maioria das ocorrências de menções ao punk se concentrou em seções, cadernos e suplementos destinados a temáticas culturais, de entretenimento, arte, moda e comportamento como "Caderno Dois", "Caderno C", "X-Tudo", "Gabarito", "Coisas da Vida", "Revista D" e "Diversão & Arte" que, em geral, trouxeram abordagens voltadas à divulgação de lançamentos fonográficos, shows e outras manifestações culturais relacionadas

ao punk. A maior concentração de ocorrências do vocábulo “punk” nessas seções e cadernos pode ser tomada como um indício dos valores-notícia¹³ que concorrem nas representações do punk no discurso do Correio Braziliense, sobretudo no contexto das substanciais transformações editoriais, gráficas e institucionais pelas quais passou ao longo dos anos 1990 e início da primeira década dos anos 2000, aspecto o qual será abordado concomitantemente à discussão das categorias de representações da subjetividade punk identificadas nos documentos analisados.

À etapa de elaboração do quadro cronológico do *corpus* documental seguiu-se a confecção de fichas contendo transcrições de enunciados, tanto textuais quanto imagéticos, encontrados nos documentos em que se observaram manifestações de poderes simbólicos acionados pelo CB em suas formas de conferir visibilidade e de interpelar o seu público leitor a partir de certos arquétipos representacionais do punk. Desse modo, pude me aprofundar nos sentidos a partir dos quais são colocadas em funcionamento certas práticas discursivas que assinalam as subjetividades e as relações de poder nos discursos acerca do punk no CB.

Atentei ainda para o prisma teórico fornecido por formulações partilhadas por Foucault (2000), Agamben (2005) e Deleuze (1996), pensando o CB enquanto partícipe de um dispositivo de saber-poder que, no processo de regulação de enunciabilidades e visibilidades a respeito do punk, produz arquétipos/protótipos os quais irão de algum modo contribuir para amoldar e disciplinar múltiplas variantes da subjetividade punk. A delimitação desses arquétipos se mostrou fulcral dentro dos propósitos dessa pesquisa, uma vez que eles se manifestam em regularidades enunciativas que não se limitam especificamente a um texto jornalístico, mas se reiteram como padrão discursivo do CB dentro do recorte temporal delimitado nesta pesquisa. O “punk de boutique”, *fashion* ou *chic*, o anarquista das manifestações *black bloc*¹⁴ e o punk violento, arruaceiro e de tendências criminais são os modelos básicos de subjetividade punk que se entreveem no discurso do referido periódico.

¹³ Para Traquina (2013), valores-notícia constituem o conjunto de parâmetros que estabelecem se um assunto ou acontecimento é ou não noticiável, ou seja, referem-se aos critérios de noticiabilidade construídos e partilhados entre os que integram a comunidade jornalística, segundo interesses, posicionamentos e perspectivas dessa classe ou “tribo”, termo que o autor prefere utilizar.

¹⁴ *Black bloc* é o nome dado a certas táticas de ação empregadas por grupos anarquistas em manifestações em que haja situações de confronto direto com as forças policiais e outros dispositivos de repressão do Estado. “Black Bloc é um tipo de ação coletiva, uma tática. Aqueles e aquelas que desejam formar um Black Bloc apresentam-se durante uma manifestação com roupas e máscaras negras – reconhecendo-se facilmente, podem, então, constituir um contingente. A primeira função de um Black Bloc é expressar uma presença anarquista e uma crítica radical no interior de uma manifestação. Assim, oferece a militantes a possibilidade de realizar ações diretas, pois a massa na qual eles se fundem lhes garante uma solidariedade política e protege seu anonimato, tornando mais difícil para os policiais visar e prender um indivíduo em particular” (DUPUIS-DÉRI, 2014, p. 68-69).

Para identificação e análise das regularidades discursivas indicativas de tais arquétipos da subjetividade punk no CB, optei pela elaboração de fichas nas quais foram destacados os enunciados mais relevantes em cada um dos documentos. Destarte, a constante consulta às fichas facilitou a identificação dos sentidos dessas representações em nível textual para, em seguida, serem confrontadas com questões que pudessem assinalar as suas funcionalidades históricas, bem como dados referentes às suas condições de produção e às questões que forneceram o devido enquadramento teórico das representações divulgadas no CB e de suas implicações na cultura e vida social. No entanto, essa aparente fragmentação não pretendeu criar deslocamentos desses enunciados em relação a seus textos e contextos originais, uma vez que estamos falando de uma análise historicizadora que leva em conta as condições de produção desse discurso (MOTA, 2017).

Na presente análise, as correspondências, regularidades e recorrências de representações do punk foram aferidas tanto a partir da leitura direta de cada uma das notas, notícias e reportagem que compõem o *corpus* documental desta pesquisa, quanto pelo manejo e exame das fichas previamente elaboradas. As fichas, informadas com transcrições literais dos enunciados e acrescidas da identificação e datação de publicação dos documentos, foram confeccionadas de acordo com os modelos a seguir:

Quadro 3 – Exemplo de ficha (Modelo 1)

Título	A selvageria de punks e skinheads está de volta
Data	28 de abril de 2013
Seção do jornal	Capa/Caderno Cidades
Enunciados	<p>“Grupos rivais, identificados como streetpunks, anarcopunks e skinheads, se enfrentam no Distrito Federal em confrontos que, muitas vezes, terminam em agressões e facadas. A motivação é a cultura da agressão”.</p> <p>“Nas mochilas carregam facas, machadinhas, correntes e até soco inglês. Dividem-se entre streetpunks, anarcopunks e skinheads. Independentemente da nomenclatura, são todos conhecidos mundialmente pelo comportamento agressivo de conteúdo ideológico, em alguns casos ligados à intolerância racial, religiosa e sexual”.</p> <p>“As apresentações de bandas punks são os principais pontos de encontro desses grupos. Normalmente, os shows terminam em pancadaria, tiros e facadas”.</p>
Representações	Grupo3

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de texto jornalístico publicado no *Correio Braziliense*.

Quadro 4 – Exemplo de ficha (Modelo 2)

Enunciado	
Data	02 de março de 2002
Seção do jornal	Caderno Trabalho
Fotografia	Michael Dalder/Reuters
Grupo de representações	GRUPO 3

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de texto jornalístico publicado no *Correio Braziliense*.

Por último, os dados empíricos obtidos ao longo do percurso metodológico atinente a essa pesquisa foram submetidos a um prisma interpretativo norteado pelas teorias apresentadas na Introdução e no presente capítulo da dissertação. O foco foi mantido na apreensão dos efeitos de sentido acionados pelas representações da subjetividade punk no discurso do CB.

1.5 Linha editorial e posicionamentos político-sociais do Correio Braziliense

A compreensão das estratégias discursivas articuladas pelo CB na produção de sentidos para o punk passa, necessariamente, pela identificação dos alinhamentos político-sociais do referido jornal dentro do recorte temporal proposto para esta pesquisa, ou seja, propomo-nos à análise dessas representações em sua singularidade histórica (GADAMER Apud MOTA, 2017, p. 123). Não menos relevantes nesses processos são as características gráfico-editoriais do periódico, já que elas, enquanto unidade informativa (AZEVEDO, 2007, p. 53), igualmente expõem os repertórios interpretativos que definem as formas pela quais o CB descreve variantes da subjetividade punk que podem estar associadas à moda, à arte, a manifestações políticas, à violência e ao crime. Nesse sentido, a primeira questão que se revela são as substanciais transformações editoriais, gráficas e institucionais pelas quais o Correio Braziliense passou ao logo dos anos 1990 e início da primeira década dos anos 2000, haja vista que tais mudanças refletiram em diferentes modos de representação e regulação de diferentes tipos de subjetividades relacionadas ao punk.

O início dessas reformas se deu com a saída do jornalista Adolfo Pinheiro da direção do jornal, que passou a ser ocupada por Ricardo Noblat, apontado por Azevedo (2007) como mentor da modernização e redirecionamento gráfico e editorial do Correio Braziliense. As referidas transformações institucionais, gráficas e editoriais identificadas no trato com as fontes selecionadas nos arquivos do CB foram também observadas por Azevedo. Segundo a autora, o CB passou por três distintas etapas de reformulação sob a gestão de Noblat: redirecionamento editorial em 1994, demarcado pelo início de uma ruptura com o discurso estritamente governista, embora sem confrontos explícitos e diretos; implantação de um novo projeto gráfico pautado pelo uso massivo de recursos imagéticos em 1996; modernização do projeto gráfico do jornal em 2000, em um cenário de confronto político-ideológico travado entre o CB e o governador Joaquim Roriz, no seu então segundo mandato (1999-2003).

Essas transformações podem ser compreendidas como fatores que incidiram em uma variedade de modos de subjetivação do punk, sobretudo se levarmos em consideração a preocupação da direção do CB em recrudescer o apelo de consumo da gazeta junto à parcela de leitores de faixas etárias mais jovens nos anos 1990 (MORELLI, 2002, p. 110-114), orientação que acarretou um interesse maior do jornal em relação a variados grupos, movimentos e subculturas juvenis, dentre os quais o punk.

Todavia, é necessário sublinhar que se esporadicamente o CB assumiu posturas de confrontação em relação às narrativas e posturas tidas como oficiais ou governistas, a história do periódico esteve por muito tempo pautada pelo alinhamento político-ideológico em relação às estruturas formais de poder existentes no Distrito Federal (MORELLI, 2002, p. 9). Logo, tradicionalmente o CB se posicionou no lado inverso daquele ocupado por vozes dissonantes ou transgressoras, como é o caso do movimento punk.

Um olhar sobre a gênese do Correio Braziliense¹⁵, idealizado por Assis Chateaubriand para ser o primeiro jornal da nascente capital federal no início da década de 1960 é, aparentemente, um caminho que nos traz indícios bastante reveladores a respeito das políticas institucionais e das linhas editoriais sob as quais o periódico em questão criou e recriou diferentes estratégias discursivas e representacionais em torno do punk e dos sujeitos que dele fazem parte. Segundo Morelli (2002), Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, em conversa sobre a nova capital federal com o então presidente Juscelino Kubitschek, prometera

¹⁵ Assis Chateaubriand fez opção por dar o nome de Correio Braziliense ao primeiro jornal publicado em Brasília como forma de fazer referência direta ao homônimo criado por Hipólito José da Costa em 1808. Editado em Londres em decorrência da proibição à confecção e circulação de impressos no Brasil imposta pela coroa portuguesa, o Correio Braziliense de Hipólito pode ser considerado o marco inicial da imprensa brasileira e, ainda, o “início de um processo que levaria ao surgimento do jornalismo político nacional” (SEABRA et al., 2006, p. 114).

que o Correio Braziliense entraria em circulação no dia da inauguração da cidade e assim o fez, já que a primeira edição foi lançada em 21 de abril de 1960, na mesma data da fundação de Brasília.

A sugestão de uma suposta proximidade entre Chateaubriand e Kubitschek, embora narrada por Morelli em um tom que se aproxima do anedótico, é, pelo menos, indicativa das origens do alinhamento estritamente governista e do jornalismo do tipo “chapa branca”¹⁶ característico de grande parte da trajetória editorial do CB, um direcionamento somente alterado, parcialmente, em decorrência de imperativos políticos e de mercado entre a década de 1990 e a primeira década do século XXI.

Segundo Amorim,

o Correio é “conservador e governista por tradição”, [...], “os Diários Associados tradicionalmente apoiam os governos e a má situação financeira fortalecia esta orientação”. E, citando um jornalista de quem não registra o nome, afirma: “o Correio sempre foi um jornal governista e no governo de Plínio Cantanhede chegou a ser conhecido como o “jornal do governador”, situação parecida com a de hoje em relação ao governador Joaquim Roriz”. Vale a pena ressaltar que o governo de Plínio Cantanhede compreendeu o período de 1964/67 e quando ele cita Joaquim Roriz, se refere ao primeiro mandato deste que compreendeu 1990/94 (Apud MORELLI, 2002, p. 59).

Desse modo, é necessário frisar as alterações ocorridas nos direcionamentos políticos do jornal nesse percurso, considerando as rupturas e permanências discursivas no que diz respeito às temáticas que inscrevem o punk no CB ao longo do período analisado. Tais rupturas e permanências nos padrões representacionais do punk, identificados no CB entre os anos de 1990 e 2014, se apoiam, como bem nos ensina Foucault (2018), em regimes de verdade que se transformam ao logo do tempo. Em uma perspectiva foucaultiana, busquei empreender uma historicização dos discursos produzidos pelo CB em relação ao punk. Uma vez admitida a premissa de que os sentidos dados às coisas e sujeitos estão indissociavelmente atrelados ao disciplinamento originado do discurso no qual se inserem (Cf. HALL, 2016, p. 85), me voltei à tarefa de tentar desvelar as redes discursivas nas quais os textos jornalísticos analisados foram elaborados.

Quando se sugere que o CB elabora maneiras temporalmente específicas de articular representações do punk, referimo-nos às estratégias que o jornal aciona ao dar visibilidade aos aspectos, traços ou características do punk segundo os seus interesses enquanto empresa de

¹⁶ Trata-se, segundo o jargão do universo jornalístico, dos veículos de mídia que embasam, legitimam ou apoiam os posicionamentos, interesses e perspectivas de um dado governo ou regime. Como bem diz Bittar, “jornalista chapa-branca é o assessor de imprensa que, disfarçado de jornalista independente, pago para isso, ou por conveniência, se utiliza de um meio de comunicação para veicular informações de interesse oficial, orientado pelo governante. O termo tem inspiração no automóvel do serviço público cuja placa de licenciamento é de cor branca” (2012, p. 7).

mídia e enquanto representante de interesses de certa parcela da sociedade, ou seja, estamos focalizando as regras ou parâmetros em torno dos quais se organizam certas enunciações. Precisamente, estamos nos referindo às relações de saber-poder que se fazem observáveis quando encaramos o CB como um dispositivo de subjetivação que pode incidir sobre os modos de ser punk.

A longa permanência de perspectivas oficialistas no direcionamento editorial do CB, expressas na aplicação de mecanismos de controle como a autocensura, o diálogo e a cooperação com os órgãos e os agentes da ditadura civil-militar instaurada no Brasil entre 1964 e 1985 (LIMA, 1993), refletiu-se em épocas posteriores, nas quais o CB continuou a reproduzir seus tradicionais posicionamentos. Assim, as óticas conservadoras, típicas dos grandes aparelhos midiáticos brasileiros do período do regime ditatorial, continuaram a operar nas políticas institucionais e na linha editorial do CB em maior ou menor grau, contribuindo para a formatação dos sentidos dados ao *punk rock*, à influência deste em processos de subjetivação e, também, na constituição da identidade cultural do Distrito Federal. Até 1994, ano da primeira grande reforma, o CB se manteve estritamente alinhado com os discursos governistas.

As ocorrências de menções ao punk no CB nesse período foram feitas quase exclusivamente no Caderno Dois, dedicado a assuntos artístico-culturais, mas também abrangendo atualidades, eventos sociais e assuntos ligados ao comportamento dos habitantes da cidade. No entanto, a grande maioria das ocorrências identificadas foi de meras menções ao vocábulo “punk” nos boxes destinados à agenda cultural, quase sempre empregado para definir o estilo musical praticado por alguma banda. De fato, foram poucos os textos jornalísticos nos quais foi possível identificar operações de produção de sentido ou de interpelação à subjetividade punk nesse período. Desse modo, optei por concentrar a seleção exclusivamente em notas, notícias e reportagens nas quais pude observar descrições de sujeitos punks, suas práticas e características. Um caso exemplar de texto jornalístico desse período é a reportagem intitulada “Fogo no Circo”, referente ao evento HC Fest, histórico festival *hardcore punk* realizado em 19 de janeiro de 1992 na tenda cultural do Gran Circo Lar, localizada na área central do Plano Piloto de Brasília.

Entre 1994 e 1996, ano de implantação das primeiras medidas reformistas de Noblat no CB que coincide com uma nova ascensão mundial de grupos de música punk, nomeada pela mídia através do rótulo de *punk revival*¹⁷, pude observar os primeiros traços da

¹⁷ Uma forma abrandada e comercial do punk que nos anos 1990 foi promovido por grandes gravadoras. As bandas Green Day, Rancid e Bad Religion estão entre as mais destacadas do período. Esses grupos, apesar de ter

implementação do projeto de ampliação dos perfis etários do público leitor do CB. A forma de apresentação das notícias no jornal foi reestruturada, sendo introduzidas novas seções, colunas e cadernos que eram publicados diariamente ou semanalmente. Esse conjunto de modificações na estrutura do produto oferecido pelo CB traduz as exigências impostas pelo mercado do Distrito Federal, tornado mais competitivo inclusive nos campos da publicidade e da propaganda, consequência do acirramento de disputas com outros veículos de mídia impressa, televisiva e radiofônica.

De acordo com Morelli, as alterações nos projetos gráfico e editorial do CB se deram no sentido de se desvencilhar dos tradicionais modelos que privilegiavam a cobertura de assuntos políticos e econômicos, abandonando parcialmente a condução da produção jornalística a partir de editoriais fixas e enfoques panorâmicos (2002, p. 102-103). A partir daí, o CB deu lugar a enfoques que deslocavam as tradicionais abordagens voltadas prioritariamente a assuntos como política e economia para uma maior variação temática, incluindo pautas como artes plásticas, teatro, literatura, música, entretenimento, educação, assuntos médicos, domésticos, animais de estimação, moda, decoração, entre outros.

O empenho em estender o apelo junto a públicos mais jovens ficou expresso na alteração da linguagem utilizada em determinadas colunas, na introdução de conteúdos que intentavam chamar atenção desse seguimento e, ainda, na ampliação dos espaços destinados à imagem/fotografia. A criação dos cadernos “X-Tudo”, voltado para o público adolescente, e “Correio da Galera”, de abordagem infanto-juvenil, demarcaram mais especificamente o redirecionamento editorial do CB em relação a um público outrora negligenciado e que, àquela altura, passara a ser encarado como segmento potencialmente consumidor de notícias (MORELLI, 2002).

Como pontuado anteriormente, a primeira etapa de renovação gráfica e editorial do CB entre os anos de 1994 e 1996 coincide com um período no qual o punk, por meio do sucesso comercial de algumas bandas musicais, adquirira mais uma vez grande notoriedade na mídia¹⁸. Desse modo, passaram a ser mais comuns as menções diretas e indiretas e a produção de sentidos relacionados ao punk enquanto movimento, bem como referências a várias

raízes underground, “puseram os *riffs* velozes e poderosos da música punk à disposição das massas por meio de execuções em rádio e concertos em grandes arenas” (O’HARA, 2005, p. 157). A expressão *punk revival* denota a ideia de que o movimento punk tenha em algum momento acabado para renascer posteriormente ou arrefecido em relação às suas propostas originais, fato que faz com que muitas pessoas da comunidade punk a rejeitem por considerá-la reflexo de uma despropositada nostalgia ou da simples cooptação da cultura punk pelo *establishment*.

¹⁸ Adiante, quando formos pormenorizar a história dos modos representacionais do punk acionados pelo CB no período analisado, faremos uma apreciação mais detalhada da influência desses grupos, de sua presença em espaços midiáticos e dos imaginários sociais e modos de subjetivação que reforçaram.

tipologias de sujeitos associados ao punk. É possível citar, como exemplos dos efeitos da evidência midiática do punk nos anos 1990, a notícia intitulada “Revolta Cor-de-Rosa?”, datada de 4 de fevereiro de 1995, e a reportagem “Punks: Rebeldes Com Causa”, publicada em 14 de janeiro do mesmo ano. Na primeira encontramos breves considerações sobre o sucesso e a emergência do que está definido no texto como “terceira onda punk internacional”. Já a segunda se propõe a uma definição bastante panorâmica acerca dos referenciais culturais dos punks, bem como de suas diretrizes político-filosóficas, elencando nesse percurso representações de elementos que são considerados componentes da subjetividade punk. Ambos os textos serão analisados mais adiante.

Até a reforma de 2000, descrita por Noblat como a ruptura mais radical em relação aos tradicionais modelos do jornalismo impresso (2003, p. 147), não foram feitas outras alterações substanciais no que tange às diretrizes gráficas do CB e o seu projeto editorial era aparentemente indefinido. Ao longo desse intervalo, localizei as temáticas relacionadas ao punk, sobretudo, nos cadernos “Cidades”, “Correio Dois” e em suplementos dirigidos ao público juvenil como o X-Tudo, mas também foi possível identificar cada vez mais recorrentemente textos jornalísticos abordando o punk em outras seções do jornal.

A reforma de 2000 representa a consolidação de um projeto que vinha sendo gestado desde 1994, quando Noblat assumiu a direção do CB. Considero que o aspecto mais relevante a ser observado, no que diz respeito a essa etapa das modificações editoriais e gráficas no CB, se refere à introdução de linguagens articuladas a partir de imbricações entre escrita e imagem que passaram a ser empregadas na editoração do *layout* do CB. Nesse sentido, Azevedo nos esclarece que

a partir desta reforma, o projeto gráfico passou a servir, efetivamente, ao projeto editorial. Desta vez, de forma mais madura, o jornal radicaliza a fórmula da indissociação forma/conteúdo, considerando as dimensões verbal e visual como partes constituintes do conceito de forma (2007, p. 70).

Nesta que consistiu na derradeira das três fases do chamado “Projeto 2000” (CÉSAR, 2006, p. 27), erigiu-se, como marca mais evidente da linguagem posta em movimento pelo CB, uma relação de interdependência unitária entre as dimensões verbal e visual. Essas modificações na esfera do *design* e do direcionamento editorial do CB se mostraram como fatores igualmente condicionantes de novos modos de representação e de subjetivação do punk a partir desse discurso, já que expressam rupturas com certos posicionamentos institucionais tradicionalmente defendidos pelo jornal.

As reportagens intituladas "Rebelde Trintão" (Anexo A) e "30 anos de Cólera, 28 anos de Ratos de Porão" (Anexo B), publicadas no CB em 12 de julho de 2005 e 04 de abril de 2009 respectivamente tornam possível notar o entrelaçamento forma/conteúdo funcionando como recurso de produção de sentidos, característica que perpassa o projeto gráfico e editorial do CB após a terceira fase das reformas capitaneadas pelo jornalista Noblat.

As duas reportagens se baseiam em soluções gráficas que recorrem à estética dos fanzines punks: emulações de colagens, recortes fotográficos grosseiros e destaque para os *clichés* mais recorrentes nos imaginários relacionados ao punk como cabelos em estilo moicano, bottons, alfinetes e tipografia desarmônica, desviante de usuais padronizações. Mesmo antes de o leitor acessar o teor do texto verbal, as formas de edição das imagens conferem visibilidade aos códigos que se quer mobilizar para gerar identificação no público. As referências aos códigos culturais de grupos específicos como o punk, aparentemente, têm o potencial de reforçar exponencialmente o convite ao leitor à identificação e à recepção dos sentidos pretendidos pelo CB¹⁹. O valor informativo expresso no emprego de recursos imagético-fotográficos, para além de ilustrar ou comprovar o teor dos enunciados verbais, direciona os sentidos, em tese os aproximando dos modos que o CB pretendeu transmitir.

Desse modo, a concatenação textual baseada na indissociabilidade forma/conteúdo observada no projeto gráfico do CB pode ser compreendida como resultante do interesse do jornal em construir modos de representação do punk que fossem mais inteligíveis e significativos a seu público, seja esse público composto ou não de adeptos do punk. As estratégias comunicacionais do CB, à altura da consolidação do Projeto 2000, passaram a estar baseadas no perfil do público leitor, ou seja, o CB colocou em movimento recursos de direcionamento e regulação dos modos de apropriação e recepção das representações do punk.

As modificações gráfico-editoriais originadas do terceiro estágio do Projeto 2000 trouxeram, ainda, inovações no campo das editorias do CB. Essas passaram a ser cambiáveis de acordo com o grau de relevância do assunto de destaque em cada edição. Entre os anos 2000 e 2003, a seção "Tema do Dia" expunha variadas temáticas, fugindo das fórmulas tradicionais que conferem destaque exclusivamente a assuntos dos campos da política e da economia, constituindo sempre a principal chamada de primeira página. Basicamente, o CB

¹⁹ Referindo-se às formas de decodificação do discurso televisivo, Hall (2003) aponta três possibilidades. A primeira é descrita pelo autor como de dominação, em uma relação na qual o receptor faz uma interpretação da mensagem segundo os modos que se desejou transmitir. O conceito é, assim, assimilado pelo público da maneira como foi construído. A segunda possibilidade, de negociação, estaria configurada na hipotética situação de o público estar em posição de aceitação das ideologias dominantes, mas negociá-la em nível local, operando em lógicas específicas sem romper com os paradigmas dominantes em nível macroscópico. Por último, Hall descreve a possibilidade de o receptor operar segundo códigos de oposição, ou seja, na condição de receptor apto a questionar o emissor.

passou a ser constituído por três cadernos em que tematicamente se setorizavam os assuntos abordados. No entanto, a partir de 2003 até 2014, a disposição dos cadernos e a periodicidade dos suplementos foram alterados constantemente, alguns suprimidos e outros introduzidos. O primeiro caderno era destinado aos temas correntes ou atuais, enquanto o segundo prestava-se a funções de guia da cidade, com indicações de serviços oferecidos no Distrito Federal. O terceiro caderno se voltava a assuntos não factuais, agenda cultural e assuntos variados. A cada dia o jornal era também acrescido de um ou mais suplementos.

No período mencionado, as seções e cadernos do CB em que mais recorrentemente se fizeram menções ao punk foram aquelas dedicadas a assuntos culturais e de entretenimento como “Coisas da Vida”, “Caderno C”, “Divirta-se”, “Revista do Correio” e “Diversão&Arte”.

Se foi possível detectar tais transformações nos níveis dos projetos gráfico e editorial do CB sendo engendradas no progresso paulatino do Projeto 2000 pelo qual o CB passou a partir de meados dos anos 1990, outras de suas características, no entanto, permaneceram inalteradas, já que nesse mesmo ínterim o CB continuou focado nos mesmos segmentos que tradicionalmente privilegiou, ou seja, “a classe média, letrada, intelectualizada e que tem condições de comprar jornal e fazer assinaturas” (MORELLI, 2002, p. 98-99).

É no bojo de tais reformas estruturais no CB que o punk, reconhecido como parte integrante ou influenciadora da identidade cultural do brasiliense, ganha visibilidade nas práticas discursivas do CB, tornando-se objeto de discursos que buscam apreender sua existência, conferindo-lhe sentidos e significados a partir de determinados valores e interesses sociais. Na esteira dessas mudanças, o punk emergiu com certa frequência como assunto de interesse editorial no CB, sendo objeto de diferentes estratégias discursivas. Por itinerários diversos, as notas jornalísticas, notícias ou reportagens que tematizam o punk no CB, do período analisado, interpelaram, de alguma forma, não apenas o leitor comum, mas os próprios punks como sujeitos individuais ou percebidos enquanto coletividade.

Observamos que diferentes tipologias representacionais presentes no discurso do CB definem e disciplinam o punk, seja nas páginas policiais, através dos parâmetros das representações violentas e da criminalidade associada às chamadas *gangues* punks; seja conectando o punk ao ativismo político anarquista radical (anarcopunks); seja nas seções de música, moda e comportamento, reduzindo-o a simples segmento voltado ao entretenimento ou a questões de estilo (“roqueiro”, “punk de boutique”, *punk chic*).

Os mecanismos de construção do sujeito punk a partir de tais modalidades representacionais nos conduzem ao entendimento de que o CB desempenha papéis de mediação no que tange a determinados paradoxos socioculturais, reforçando, nesse percurso,

uma infinidade de estereótipos que permeiam os imaginários sociais acerca do punk. Por conseguinte, enquadrámos o CB no âmbito das tecnologias ou pedagogias sociais que, raras vezes, contribuem para a desconstrução e desnaturalização de imaginários estereotipados acerca do punk, operando na reiteração de sentidos que encerram o punk na condição de item de consumo, invólucro apartado de sentidos político-filosóficos ou mesmo o definindo sob o signo da violência e da criminalidade.

Sob as perspectivas expostas anteriormente, se o CB inscreve o termo “punk” em diferentes cenários e confere a este diferentes sentidos e significados que emergem das páginas dos cadernos de moda até as páginas policiais, essas representações guardam em comum as marcas do controle e do assujeitamento: o punk é apresentado como algo uniforme, de poucas nuances e definido como o “dissidente”, aquele que está de “de fora”, o “exótico”, o diferente, delinquente, marginal ou desviante, reduzindo e apagando, assim, a importância de suas dimensões políticas e filosóficas.

Em relação ao sujeito punk, o dispositivo de subjetivação sob o qual opera a instituição jornalística Correio Braziliense articula a mercantilização de seus códigos e valores, objetivando o seu enquadramento na esfera das tendências descartáveis, efêmeras e, sobretudo, lucrativas. Como bem ensina Navarro-Swain (2011), as resistências, desvios e rechaços às normas e modelos, são postos em anátema ou exclusão nas operações tecnológico-pedagógicas de convencimento, implantação e assujeitamento de grupos que se encontram em posições sociais hierarquicamente inferiores²⁰. Logo, as formas do punk não enquadráveis, ou as que escapam ao disciplinamento imposto pelo ordenamento discursivo ao qual o CB atende, são representadas de modo negativo, carregadas de estigmas e estereótipos, como é possível observar em reportagens publicadas no CB como *Dia punk na Esplanada* (2001) e *A selvageria de punks e skinheads está de volta* (2013), as quais serão analisadas segundo o prisma desnaturalizador/historicizador no terceiro capítulo desta dissertação.

²⁰ A autora utiliza a noção de tecnologias ou pedagogias sociais em uma análise acerca da construção da diferença sexual, identificando variados suportes midiáticos como o cinema, a televisão, as revistas, os jornais e, especialmente, a internet como canais de divulgação de modelos normativos de assujeitamento do feminino. Compreendemos que, em um processo semelhante, a instituição midiática Correio Braziliense opera no assujeitamento do punk, atribuindo-lhe descrições, características, definições e lugares que supostamente esse sujeito deve ocupar socialmente. Dessa forma, julgamos pertinente a aplicação de tal referencial teórico, ainda que este tenha originalmente servido à análise de um objeto diverso daquele a que diz respeito a presente pesquisa.

CAPÍTULO 2

PUNK COMO EXPRESSÃO ESTÉTICA, MUSICAL E ARTÍSTICA

*Don't read the papers read between the lines
We're vision rappers and we seed the signs.*²¹

The Germs – Media Blitz, 1979.

Como informado anteriormente, identificamos a incidência de três grupos básicos de representações do punk no discurso do Correio Braziliense (CB) a partir dos documentos inventariados para esta pesquisa: (Grupo 1) punk enquanto moda, expressão estética, artística e musical; (Grupo 2) punk como movimento politizado, atuante em protestos e manifestações de rua; (Grupo 3) punk com sentidos conectados à criminalidade, à violência ou ao vandalismo. Neste capítulo nos dedicamos à análise do primeiro grupo de representações, assinalando os sentidos e significados do punk em associação à moda, música e arte.

A cultura punk está alicerçada em três componentes basilares: a moda ou estilo perpassados por desvios estético-estilísticos, o comportamento pautado em determinadas perspectivas político-filosóficas e o seu elemento mais evidente e imediato, a música *punk rock*, bem como os variados subgêneros que daí se desenvolveram. Nesse sentido, Hodkinson fala de um processo de “bricolagem” perpassado por ressignificações, apropriações, recortes e colagens de uma série de elementos culturais como moda, música, história e política (Apud PEREIRA e BOESCHENSTEIN, 2016, p. 83). Dentre esses componentes, a música é aquele, que a meu ver, demarca a gênese de todo o *ethos* definidor da cultura punk.

Ao longo da história do movimento punk, o caráter de simplicidade e acessibilidade aos espaços do punk rompe com formalismos, pois o punk é, em tese, sinônimo da possibilidade de dar vazão à criatividade, dispensando a necessidade de submissão às regras, ditames e disciplinamentos de lugares como, por exemplo, um conservatório musical. As temáticas provocativas e a reputação de ser uma expressão de adolescentes desajustados, fez da música punk alvo de contumazes representações midiáticas que profundamente impregnaram os imaginários sociais com imagens que variam da classificação de “mau gosto grosseiro” (FLORENZANO, 2018, p. 1) e barulho até os sentidos que operam o seu

²¹ Tradução: “Não leia os jornais, leia as entrelinhas/Somos violadores da visão e semeamos os sinais”.

esvaziamento e a assimilação da musicalidade punk como filão da indústria fonográfica (O'HARA, 2005).

Nesse sentido, essas representações não se limitam à esfera musical –, mas, assumindo que a música é um tipo de suporte identitário por meio do qual os grupos humanos demarcam os seus lugares sociais, diferenças, semelhanças, percepções e valores, – elas transcendem essa esfera, incidindo em diferentes processos de subjetivação. Desse modo, a relevância das representações da música punk no CB se justifica por sua força enquanto suporte de símbolos que constroem a realidade, as relações, as subjetividades e as identidades (HALL, 2016), disciplinando condutas e modos de ser do sujeito punk do qual falamos. A análise das representações de tal subjetividade, definida pelo eixo da música punk no discurso do CB, contribui para a apreensão de dimensões desse sujeito no próprio tear da história, abrindo a possibilidade de desconstrução de estereótipos que perpassam a condição do indivíduo punk diante dos valores fixados na cultura e na sociedade.

Nos anos 1990 observamos uma nova ascensão mundial de grupos de música punk, uma “terceira onda” nomeada midiaticamente como *punk revival*²². Tal aspecto, que caracteriza um contexto histórico de grande exposição do punk nos *media*²³ (ESSINGER, 1999, p. 192-193), se desdobra no fato de grandes veículos da imprensa especializada em música como as revistas Billboard e Spin Magazine e canais de televisão, como a MTV (Music Television), passarem a ditar as regras de um modismo impulsionado pelo sucesso comercial e a massiva exposição midiática de grupos oriundos do *underground* punk e *hardcore*²⁴ como Bad Religion, Green Day, Offspring, NOFX e Rancid. Claramente, a

²² Uma forma abrandada e comercial do punk que nos anos 1990 foi promovido por grandes gravadoras. As bandas Green Day, Rancid e Bad Religion estão entre as mais destacadas do período. Esses grupos, apesar de ter raízes underground, “puseram os *riffs* velozes e poderosos da música punk à disposição das massas por meio de execuções em rádio e concertos em grandes arenas” (O'HARA, 2005, p. 157). A expressão *punk revival* denota a ideia de que o movimento punk tenha em algum momento acabado para renascer posteriormente ou arrefecido em relação às suas propostas originais, fato que faz com que muitas pessoas da comunidade punk a rejeitem por considerá-la reflexo de uma despropositada nostalgia ou da simples cooptação da cultura punk pelo *establishment*.

²³ Compreendo os *media* enquanto aparelhos técnicos de suporte aos processos de comunicação em sociedade tais quais jornais impressos, a televisão, o rádio, o cinema, entre outros. A internet não está sendo considerada, haja vista que me refiro a um período histórico no qual esse era um meio de comunicação ainda incipiente no Brasil. Segundo Gregolin, os *media* produzem a história no momento em que esta está a acontecer, interpelando o público ininterruptamente por meio de “textos verbais e não-verbais, compondo o movimento da história presente por meio da ressignificação de imagens e palavras enraizadas no passado. Rememoração e esquecimento fazem derivar do passado a interpretação contemporânea, pois determinadas figuras estão constantemente sendo recolocadas em circulação e permitem os movimentos interpretativos, as retomadas de sentidos e seus deslocamentos. Os efeitos identitários nascem dessa movimentação dos sentidos (2007, p. 16).

²⁴ O *hardcore* pode ser compreendido como expressão de resistência e recusa à cooptação do punk pela indústria cultural na transição da década de 1970 para os anos 1980. Oliveira dá a seguinte definição para o termo: “desdobramento do punk rock caracterizado por tempos acelerados, canções curtas (rompendo com o padrão verso-refrão-verso), performance agressiva, vocais estridentes, uso de notas mais pesadas (recorrendo inclusive a

compreensão de fatos ligados ao fenômeno punk dos anos 1990 é uma via explicativa acerca das motivações do CB em tratar do movimento e de seus sujeitos no período, se valendo do enfoque de suas expressões artísticas, especialmente a música.

Figura 1 – Spin Magazine, edição de outubro de 1995



Fonte: Spin (GOLD, 2019).

Figura 2 – Programa Headbangers Ball da MTV



Fonte: Youtube (RANCID..., 2014).

As figuras 1 e 2, expostas acima, apresentam dois momentos em que, na primeira metade da década de 1990, imagens do punk emergem em diferentes aparelhos midiáticos. Ambas conferem grande destaque à banda punk rock estadunidense Rancid. Na primeira imagem a banda aparece na capa da edição de outubro de 1995 da Spin Magazine, tida como um dos veículos de maior relevância e circulação no que tange à cobertura de música, eventos

outros tipos de afinação dos instrumentos de corda que não o tradicional, em mi) e letras com abertos protestos políticos e sociais, expressão de angústias, frustrações, descontentamentos e revoltas individuais ou coletivas” (2011, p. 134).

e outras temáticas relacionadas ao *rock* em geral naquele período. A segunda imagem trata-se de um fotograma retirado de uma edição do programa *Headbangers Ball* (datado de dezembro de 1994), componente do quadro de programação da MTV norte-americana entre as décadas de 1980 e 2000. Em ambos os casos observa-se a explicitação da estética punk em veículos que atingiam um público muito extenso, influenciando-o, assim, com tais imagens do punk. É desse panorama de emergência do punk na mídia no período que o CB compartilha.

Outro aspecto histórico que se relaciona às condições de produção das representações do punk conectadas à música, moda, arte e comportamento (Grupo 1) no CB, diz respeito ao *grunge*²⁵. Como subgênero do rock alternativo composto por bandas de uma variedade de estilos diferentes, em voga na primeira metade dos anos 1990, o *grunge* antecede o *punk revival* e a ele é atribuída a condição de tributário do punk. Concentrado principalmente na área da cidade norte-americana de Seattle, o *grunge* forneceu renovação ao cenário cultural do *rock* no início década de 1990 e “catapultou ao mundo bandas como Mudhoney, Soundgarden, Alice In Chains e o seu representante máximo: Nirvana.” (O’HARA, 2005, p. 187). O estímulo dado pelo *grunge* ao surgimento de novas bandas de diferentes vertentes, inúmeras delas reconhecidas e cultuadas em escala global, e a retomada de veículos e espaços *mainstream* pelo rock, passaram a ser amplamente divulgados pela mídia nesse período. Nesse panorama, a influência do punk sobre o *grunge* também se configurou como parte das matrizes representacionais das práticas discursivas de mídias jornalísticas como o Correio Braziliense.

2.1 “Punk chic”, “punk de boutique”

A estética chocante do punk, característica de sua indumentária, é, sem dúvida, o seu aspecto mais visível e imediato. Normalmente, as percepções do público comum, alimentadas por imagens estereotipadas que perpassam os imaginários sociais, associam o punk a indivíduos que usam corte de cabelo moicano, botas militares, jaquetas de couro cravejadas por rebites ou *spikes* e uma série de adereços como bottons, alfinetes, *patches* e *bodypiercings*. Como bem disse Hall (2016), não somente imagens e palavras são dotadas da

²⁵ De acordo com Do Vale, como tributário do punk, “o grunge tem seu caráter reforçado pela gênese no movimento punk. Por seu próprio valor de independência e relevância, o punk se torna valorativo para seus herdeiros. Mais que isso, a origem do movimento grunge ainda mais é remetida a genealogia do próprio movimento punk, como um próprio mito da pedra rara: a cena musical proto-punk, que incluía bandas como The Stooges, MC5 e Velvet Underground, e posteriormente bandas como Television, New York Dolls e Patti Smith” (2006, p. 37).

propriedade de desempenhar papel de significante na produção de sentidos, mas também os objetos e é nesse sentido que a indumentária punk está carregada de signos e significados que transcendem a mera iconografia, informando os conceitos e códigos que dizem respeito às subjetividades de seus usuários.

Ainda que se trate de uma ideia que encontra resistências entre a grande maioria dos adeptos do movimento punk, a “moda” é uma das categorias mais recorrentes nos discursos que se referem ao punk em veículos da grande mídia. A análise das fontes selecionadas para esta pesquisa confirma a premissa anterior, já que foram verificadas no Correio Braziliense a produção e reprodução de representações nas quais o punk aparece associado à construção de um “estilo”, ou seja, de um modo de ser ao qual correspondem formas específicas de se vestir. Desse modo, essas representações emergem, sobretudo, nas seções, cadernos e suplementos do CB nos quais são enfatizadas questões de comportamento, beleza e moda tais quais os suplementos “Coisas da Vida” e “Revista D”. Ao mesmo tempo, levando-se em conta que o CB paulatinamente abandonou o modelo de editorias fixas no decorrer da implantação das reformas gráficas e editoriais do chamado “Projeto 2000”, na década de 1990, essas temáticas também aparecem em outras partes do jornal como os cadernos de cultura (“Diversão&Arte”, “Caderno C”) e até na seção “Brasil” do primeiro caderno, geralmente destinada a temáticas políticas, sociais e econômicas.

Segundo Pereira e Boeschstein, no artigo intitulado “Do fanzine ao magazine: uma análise das representações do punk pela publicidade”, o punk desempenha a função de marcador simbólico nas esferas da moda, do entretenimento e da publicidade (2016, p. 78). Ainda segundo as autoras, esses são aspectos relacionados às representações de um dado *ethos* juvenil construído pela publicidade. No CB também observamos que as representações do punk conferem visibilidades e enunciabilidades a representações que, no âmbito das relações de poder instituídas pela mídia, engendram modelos de subjetividade punk destituídos de quaisquer características subversivas e questionadoras, se adequando aos tradicionais princípios normativos da sociedade. O sujeito punk é, assim, “travestido em um formato comercial, jovem e incapaz de causar danos às narrativas de poder vigentes” (PEREIRA e BOESCHENSTEIN, 2016, p. 95).

Nos anos iniciais da década de 2000 observamos a reintrodução de elementos da estética punk na moda retratada pelo CB. Peguemos como exemplo as notícias *Velhas novidades* de 06 de fevereiro de 2001 (Anexo C) e *Novos tempos* de 14 de setembro de 2002 (Anexo D), ambas publicadas em diferentes edições do suplemento “Coisas da Vida”. A primeira se refere à retomada de uma série de padrões em voga no passado na indústria da

moda, dentre eles a revisitação da estética punk. Nela se destaca o seguinte enunciado: “Punk: roupas rasgadas, desestruturadas, com tachas, pinos e alfinetes cravados. Reconheceu? Essa mesma moda que hoje está nas vitrines das lojas nasceu do movimento punk, de 1970” (OLIVETO, 2002, p. 6). Já na segunda se faz a afirmação de que “o punk está de volta, mas de uma forma menos agressiva” (LIMA, 2002, p. 6), fato que a notícia atribui a uma “determinação” do *designer* de moda britânico Paul Smith. Ambos os enunciados têm implícitos modos de ser atribuídos ao sujeito punk, já que afirmam supostos códigos de vestimenta conectados a essa subjetividade. No caso do primeiro enunciado, o punk é reduzido a um segmento da moda, ou seja, pressupõe-se a presença de um sujeito inclinado a consumir uma determinada tendência calcada em códigos específicos. Por sua vez, o enunciado destacado da notícia *Novos tempos* cumpre função disciplinadora dos códigos estéticos do punk e, por conseguinte, dos sujeitos que compartilham esses códigos: infere-se que a uma estética punk menos agressiva correspondem subjetividades compatíveis com a subtração da dimensão provocativa de seus modos de se vestir. Esse discurso destitui, assim, o punk de suas estratégias de protesto que incluem o choque e a agressividade visual.

Nesse sentido, enquanto instituição jornalística que opera a mediação social da informação (Cf. TRAQUINA, 2013; PENA, 2017) dentro de uma dada formação discursiva na qual o sujeito punk é representado enquanto consumidor de tendências, o CB produz, reproduz e divulga imagens do punk cujos efeitos incidem em processos de subjetivação de um sujeito punk adequado a exigências de mercado, como segmento consumidor e apartado da crítica e dos posicionamentos anti-*establishment* e anticonsumistas defendidos por uma parcela da comunidade punk, notadamente a parcela orientada politicamente por princípios políticos anarquistas.

Cabe ressaltar que, ao longo da história do movimento punk, a expressão “moda punk”, ou similares em idioma inglês como *punk fashion*, *punk trend* ou *punk style*, foram utilizadas em referência não apenas ao vestuário visto nas ruas, mas também às apropriações e a determinados modismos inspirados no punk. Trata-se de uma expressão empregada na assimilação de certos códigos do punk pelo mercado, processos que demandam uma série de operações dos *media*, enquanto componentes de dispositivos de saber-poder e subjetivação. Nesse sentido, o CB opera na re-produção de pedagogias sociais que buscam apreender e conferir significados ao punk.

Se primordialmente a estética punk é perpassada por parâmetros que a fazem ser interpretada como rude, agressiva, chocante, violenta ou deslocada do usual, o trabalho social de um veículo de mídia como o CB, nesse sentido, consiste em promover a assimilação,

fetichização ou “domesticação” de certos elementos dessa estética, tornando-a aceitável e vendável a um público mais abrangente. A *new wave*, segmento composto por artistas *pop* em voga em fins da década de 1970 e que se estendeu pela década de 1980, constitui um dos tantos exemplos da absorção do punk na esfera do *establishment*. Segundo Caiafa, a *new wave* forneceu uma “possibilidade da assimilação do punk pela moda, pela mídia, pela sociedade de consumo” (CAIAFA Apud FRANÇA; POSSAS, 2009, P. 98), “com o intuito de deslegitimar o movimento, a grande mídia frequentemente utilizava o termo *new wave* a fim de tratá-lo como algo passageiro, um modismo efêmero, que não deve ser levado a sério (KUGELBERG e SAVAGE, 2012 Apud PEREIRA e BOECHENSTEIN, 2016, p. 85).

Essas transmutações de sentidos conferidos ao punk no discurso midiático decorrem de operações de disciplinamento daquilo que é considerado fora do usual ou “desviante”. A representação do punk como tendência passageira ou apenas um entre tantos fatos anedóticos do cenário *pop* cria no público um efeito de familiaridade, uma vez que o inscreve em estereótipos. Daí se origina padrões de subjetividade que, se fazem externar algo da estética punk, não aderem à condição *outsider* que perpassa o sujeito punk subjetivado segundo o *ethos* erigido internamente ao movimento, mas um sujeito apartado dos valores, transgressões e deslocamentos propostos na raiz contracultural do punk.

Foucault (2008) afirma que a representação atende sempre a um regime de verdade, ou seja, os processos de produção de sentidos pela linguagem devem ser analisados sempre dentro das especificidades históricas em que se delineiam. É de maneira semelhante que Hall (2016) se posiciona quando coloca que uma abordagem discursiva das representações deve, incontornavelmente, encarar os usos da linguagem segundo os horizontes temporais e espaciais em que foram produzidos, já que para o autor essa é a via exclusiva de apreensão dos sentidos da linguagem. Todavia, cabe esclarecer que as representações são atualizáveis, ou seja, elas aparecem e reaparecem em versões renovadas ao longo da história, segundo relações de saber-poder intrínsecas a cada contexto.

Nota-se no discurso do CB uma estreita ligação entre a produção de modelos representacionais de “punk chic” ou “punk de boutique” e contextos nos quais há em voga na sociedade modismos inspirados no punk. A notícia intitulada *Das vitrines às galerias* de 18 de maio de 2003 (Anexo E), publicada no suplemento “Revista D”, é útil para assinalar atualizações das representações dessa subjetividade punk conectada a códigos do mundo da moda. Tratando da inauguração do Fashion and Textile Museum de Londres em 2003, idealizado pela *designer* de moda britânica Zandra Rhodes, uma das pioneiras a transportar elementos do punk rueiro para as vitrines de luxuosas lojas e desfiles de moda ainda nos anos

1970, a notícia enuncia que a estilista “deu ares de glamour ao estilo criado por Malcolm McLaren nos anos 70 ao espetar com alfinetes roupas da alta-costura. Chique, para ela, era abalar as estruturas, brincar com o que se via nas passarelas” (OLIVETO, 2003, p 18).

Expressões como “glamour”, “alta-costura”, “chique” e “passarelas” são associadas ao punk no excerto destacado, ao passo que a articulação forma/conteúdo, característica das construções discursivas do CB após as reformas gráfico-editoriais, iniciadas nos anos 1990, é operada por uma imagem que intersecciona a estética punk e elementos que remetem à sofisticação da alta-costura.

Figura 3 – Zandra Rhodes



Fonte: Correio Braziliense (OLIVETO, 2003, p 18).

Na imagem é salientada a *designer* Zandra Rhodes agarrada a um manequim feminino plástico em perspectiva horizontal frontal, sem elementos de fundo. A pose “irreverente” da *designer*, em combinação com seus cabelos vividamente tingidos em tonalidade *pink* suscitam a emergência de uma identidade punk. Esses elementos contrastam com os itens de sua própria vestimenta e aos da que veste o manequim plástico: são claramente peças de uma indumentária inacessível – ou desinteressante – ao público punk comum, mas que são sugeridas como compatíveis com a atitude punk. Passa uma mensagem de que essa sofisticação é compatível com o punk: os seus elementos fogem dos padrões retilíneos comumente empregados na diagramação textual do CB e aparecem aqui dispostos em uma diagramação que emula a estética dos fanzines punks de recortes grosseiros, simulando a técnica de colagem muito recorrente na iconografia punk. A projeção de tais enunciados textuais e imagéticos engendra uma versão do punk que se funde com a sofisticação do mundo da moda de alto padrão, operando como um dispositivo de apaziguamento ou de arrefecimento da crítica ao consumismo caracterizadora do sujeito punk imerso em uma

cultura de resistência. São imagens que controlam o questionamento e a recusa aos padrões da moda e do consumo que, hipoteticamente, seriam característicos de uma subjetividade punk “original”.

No entanto, é pertinente colocar que esse processo reproduzido no discurso do CB que se refere a apropriações do punk na cultura *mainstream*, na linguagem dos grandes veículos de comunicação e, conseqüentemente, no mercado da moda teve início tão logo o punk eclodiu nos anos 1970. Trata-se de um processo que recria sentidos presentes já nas formas como a mídia britânica se referia ao público e aos produtos oferecidos pela afamada loja de roupas Sex. Localizada na King’s Road, no distrito londrino de Chelsea, a loja gerenciada por Malcolm McLaren se tornou um dos maiores pontos de ebulição do movimento punk britânico nos anos 1970, disponibilizando coleções de roupas anticonvencionais inspiradas, dentre outras coisas, no sadomasoquismo.

As coleções vendidas na Sex eram criações de McLaren, de Bernie Rhodes e da estilista Vivienne Westwood (BESTLEY, 2016, p. 44), uma das principais *designers* a definir alguns dos parâmetros que perduram na indumentária “punk de boutique” desde a década de 1970 até a atualidade (WEBB, 2016, p. 187). Inicialmente observável nas vestimentas de integrantes de bandas como The Clash e Sex Pistols, no restrito grupo de punks de rua frequentador da Sex e nas criações de veteranos da contracultura como Bernie Rhodes, Vivienne Westwood e Malcolm McLaren (THE FREE ASSOCIATION, 2016, p. 300), essa que pode ser chamada de “antimoda” foi, paradoxalmente, assimilada nos grandes e tradicionais circuitos *fashion*. Elementos estéticos considerados mais agressivos no punk rueiro, caracterizado pelo uso de roupas de segunda mão, correntes, cadeados, peças militares – em uma crítica implícita ao militarismo e às guerras – foram suavizados e introduzidos no mercado da alta-costura que, convenientemente, eliminou o aspecto de crítica social e protesto político expresso nesse vestuário, tentando agregar ares de rebeldia aos sujeitos consumidores das peças, em sentidos remissivos à juventude e às ruas sem, todavia, se deslocar dos limites do aceitável e dos padrões estéticos convencionais. A ruptura em relação aos padrões estéticos em voga até então, as estampas e mensagens provocativas, as cores vibrantes, além da, talvez excêntrica, combinação de elementos de protesto político, erotismo e contrastes entre itens da simbologia anarquista, comunista e até mesmo do nazismo, podem ser listadas como características elementares dessa estética punk que, se pensada inicialmente para chocar, foi em seguida apropriada e representada como algo vendável, adequada a subjetividades perpassadas pela lógica do consumo.

Ao reiteradamente conferir visibilidade a essas imagens e a divulgar enunciados nos quais se constrói a ideia do punk enquanto um segmento da moda ou, usando o jargão do mundo *fashion*, uma *trend* (tendência) que é revisitada como recurso capaz de conferir, ainda que sutil e levemente, algum sentido de rebeldia a determinadas categorias de vestimenta, o CB delinea, subjacentemente, as linhas de subjetivação de um punk apartado da transgressão e da rebeldia, homogeneizado e adequado a finalidades mercadológicas e de consumo. Os deslocamentos estéticos do punk são, assim, representados enquanto invólucro, aparências, em processos que viabilizam a aceitação do punk pelo público comum que desconhece ou não compartilha das políticas radicais em torno das quais os punks se posicionam. Em primeira análise, as enunciações e imagens do punk enquanto *trend*, organizadas e disponibilizadas ao público pelo CB, se desdobram na constituição de um sujeito apartado da agressão estética/visual, que se vale de elementos do punk apenas com finalidades estilísticas.

Essas representações são efetivas na construção do sujeito punk à medida que aparecem como resultantes de regularidades enunciativas, revelando padrões temáticos de significação sedimentados e partilhados nos imaginários sociais, não apenas no âmbito do discurso de um veículo de mídia em especial – nesse caso o Correio Braziliense – mas de forma a participar da constituição da própria cultura. São imagens que educam afinidades ou recusas do indivíduo em relação ao punk, perpassando tecnologias como o cinema, a televisão e a internet, os discursos oficiais/oficialistas e as práticas discursivas da cotidianidade. Nesse processo, essas representações do punk que permeiam os imaginários sociais irão conferir sentidos para suas subjetividades, disciplinando-o e direcionando-o. Segundo Navarro-Swain, “encontra-se o imaginário em toda formação social como solo elementar de sua construção, traçado simbólico que organiza as forças constitutivas de um sistema histórico determinado” (1993, p. 53).

Pegemos como exemplo a formação da imagem do adolescente rebelde “durão”, o jovem “transviado”, aquele que traja jeans e jaqueta de motociclista. Essa representação, que foi tornada muito comum não apenas no âmbito da cultura do *rock n’ roll*, mas que, sintetizada em ícones do cinema hollywoodiano como Marlon Brando e James Dean, tornou-se um dos símbolos mais recorrentes nos imaginários da cultura *pop*, presente em diferentes mídias e esferas da arte e do entretenimento. Tal imagem, que atravessa uma era marcada pela ruptura com paradigmas de gerações anteriores e a descoberta de novos símbolos identitários materiais e culturais pela juventude do pós-guerra (HOBSBAWN, 1995), permaneceu presente e vem sendo revisitada de diferentes formas desde então, inclusive na esfera da moda.

Figura 4 – Marlon Brando e James Dean

Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/>>. Acesso em: 01 de abr. 2019.

A efervescência contracultural em torno do *punk rock*, transgressor, avesso a regras e aos ordenamentos sociais mais tradicionais, não apenas revistou essa imagem, mas a elevou à máxima potência. As três peças básicas do vestuário punk – jaqueta, jeans e botas – não são símbolos de uma identidade correspondente a nenhuma acepção romantizada do termo rebeldia, elas são marcadores imagéticos da marginalidade e da imoralidade de sujeitos que frequentam *pubs*, habitam as sarjetas, becos e quaisquer lugares que caibam aos indesejáveis da sociedade.

Figura 5 – Pure Hell, banda punk nova-iorquina (1974)

Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/>>. Acesso em: 01 de abr. 2019.

Figura 6 – Sid Vicious (Sex Pistols) e Colin Abrahall (GBH)

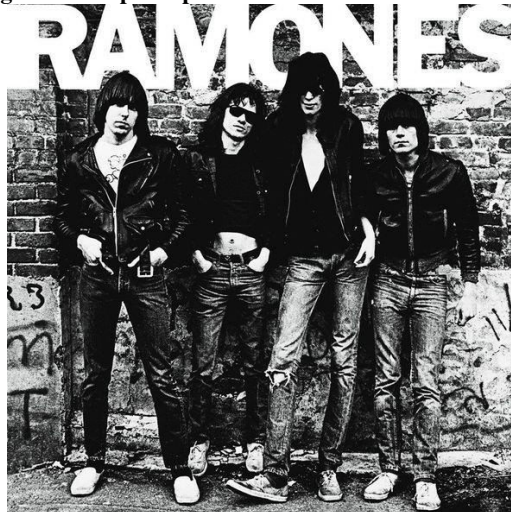


Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/>>. Acesso em: 01 de abr. 2019.

Esses marcadores, que transcendem a esfera imagética para se constituir como elementos identitários, remetem a imaginários que associam o punk à transgressão e à delinquência. Em geral, adeptos do movimento punk se utilizam dessa estética como recurso de afirmação de que, de fato, desejam se posicionar à margem da sociedade. A imagem do rebelde/transviado é revisitada nas vestimentas de bandas punks como Pure Hell (Figura 5). Desde as vestimentas, os trejeitos, a postura corporal e a disposição dos integrantes até as alocações escolhidas para a foto fazem referência ao universo imagético da delinquência. De modo semelhante, essa imagem é reverberada no epítome da cultura punk rock dos anos 1970, Sid Vicious, e também em grupos *hardcore* dos anos 1980 como a britânica GBH (Figura 6).

Tal representação emerge na reportagem intitulada *Um jeito Ramones de ser*, publicada em 22 de julho de 2014 no caderno Diversão & Arte (Anexo F). Pautado na influência da banda *punk rock* nova-iorquina The Ramones nos cenários musicais do *rock* e do *pop*, esse texto jornalístico traz um box em que se destacam os legados do grupo. Alguns autores atribuem aos Ramones o título de primeira banda a sintetizar os clichês mais comuns do punk, presentes na moda e nas formas de se vestir adotada por muitos adolescentes no mundo inteiro: jaquetas de couro como as usadas por motociclistas, tênis, calças jeans rasgadas e camisetas. A reportagem, primeira página do caderno Diversão & Arte, apresenta a imagem de um desenho que ocupa praticamente metade da página em que se vê uma reinterpretção da capa do icônico primeiro álbum da banda, *Ramones* de 1976.

Figura 7 – Capa do primeiro álbum da banda Ramones



Fonte: Disponível em: <<https://www.ramones.com/photos/>>. Acesso em: 05 de abr. 2019.

Tanto de uma perspectiva imagética quanto no enunciado exposto no box de texto, a reportagem tende a acionar imaginários sociais dos quais emergem elementos que caracterizam uma representação muito recorrente, sobretudo na mídia cinematográfica, da vestimenta adotada por adolescentes rebeldes, “durões” ou delinquentes. Declaradamente influenciados pelo *rock n’ roll* dos anos 1950, por histórias em quadrinhos e pela imagem de ídolos do cinema como James Dean (TRUE, 2011), os Ramones aglutinaram em sua indumentária uma série de códigos e simbologias que caracterizam o jovem *outsider*, encarnando uma imagem associada à rebeldia em que está implícita a ideia de um desajustamento social o qual tem forte apelo não apenas junto à juventude que consome o *punk rock*, mas entre diversos grupos e segmentos juvenis. Assim, a narrativa faz menção à imagem da banda também na forma de um enunciado textual a partir do qual se pode inferir uma relação de correspondência com uma série de subjetividades às quais a narrativa se refere genericamente como “roqueiros”²⁶:

²⁶ Se a cultura punk em seus primórdios se constituiu em contraposição aos excessos, as extravagâncias e o distanciamento em relação ao público representados especialmente pelo *rock progressivo*, se pautando pela iconoclastia e a desconstrução da figura do *rockstar*, tornou-se bastante comum entre punks, sobretudo a partir dos anos 1980 com o *hardcore* e a evolução do anarcopunk iniciado pela banda Crass ainda nos anos 1970, expressões de recusa a comparações com os chamados “roqueiros”. A subjetividade punk amoldada a partir das práticas discursivas comuns nas cenas anarcopunk e *hardcore* (bem como as inúmeras vertentes que se originam dessas duas ramificações do punk, tais quais os *rawpunks* e *crust punks*, por exemplo) normalmente se constituem contrariamente às subjetividades descritas como “roqueiros”. Caiafa, em seu trabalho etnográfico, relata uma situação de seu convívio com punks no Rio de Janeiro na década de 1980 na qual emerge esse aspecto da subjetividade punk. Passando por um local no qual se realizava uma festa popular na Rua Álvaro Alvim no centro do Rio, o grupo punk do qual a antropóloga fazia parte conseguiu que os organizadores do evento tocassem, por alguns minutos, uma fita de bandas de São Paulo. Segue trecho do relato da autora: “os punks dançaram, no meio da rua, aquele tempo mínimo. Depois animador agradeceu aos ‘roqueiros’. Já íamos saindo, mas ainda deu tempo para um punk gritar aos outros: ‘Quem é roqueiro aqui?’” (CAIAFA, 1985, p. 44).

Jaqueta de couro preta, calça rasgada no joelho, tênis All Star... Para Chuck Hipolitho, esse estilo de vestir-se, tão difundido entre os roqueiros, se espelha inequivocamente no visual dos Ramones. “Tem aqueles cabelinhos meio infantis também. Não é a toa que quase todo mundo se apaixona por eles na adolescência”, observa Chuck (DE SÁ, 2014, P. 1).

Observamos no enunciado supracitado a descrição de um código de vestuário atribuído a “roqueiros” – a jaqueta, a calça rasgada, os tênis All Star, itens que sugerem apelos ao consumo – relacionados à constituição de uma subjetividade que transcende a esfera do punk. No relato de Chuck Hipolitho, de quem a reportagem colhe as impressões acerca da estética dos Ramones, faz menção, ainda, ao apelo à afetividade provocado pela imagem da banda entre adolescentes, aspecto que sinaliza para a força que a imagem da banda tem em processos de subjetivação entre o público dessa faixa etária. Como objeto discursivo presente na narrativa, a adolescência e a rebeldia que se atribui a essa faixa etária (e a grupos sociais como os “roqueiros”) são referidas como originadas de uma forma de estar no mundo que envolve a identificação do indivíduo com a estética de uma banda punk como os Ramones. O “jeito Ramones de ser”, mencionado no título da reportagem, além de envolver o consumo de gêneros musicais específicos, está também relacionado a um modo de se vestir que denota também uma “atitude”.

Nesse sentido, à medida que a crueza da estética de choque típica do punk, “que privilegia o sujo, o escuro, a violência” e intenta representar o dejetivo civilizatório (GALLO, 2010, p. 288), passa pelo crivo das normatizações sociais, – e aqui emerge o papel de uma instituição jornalística como o CB em processos de subjetivação – ela só servirá de parâmetro para a constituição do sujeito definido a partir de tais estereótipos, ou seja, constituirá o “outro”, demarcando a heterogeneidade. Do mesmo modo, essas normatizações erigidas sobre representações de um sujeito desconectado do caráter subversivo, chocante e avesso a convenções, aspectos inerentes ao punk, irão originar subjetividades “domesticadas”, prontas para o consumo de itens de estilo à disposição do público jovem. Segundo Gramsci (Apud HALL, 2016, p. 193), esses são elementos que assinalam a luta por hegemonia. A separação da estética punk da confrontação aos valores do *establishment* demarca efeitos da luta por hegemonia, fato expresso na sua assimilação enquanto moda. Com bem diz Barnard,

sendo uma batalha em constante movimento, a ação da hegemonia não estanca com o desafio do *punk*. Este, ou os modismos por ele inspirados, ou a ele relacionados podem ser encontrados em qualquer grande avenida. A classe e a ideologia dominantes recuperaram os objetos e itens, assim como seus respectivos significados. Os trastes do *punk* tornaram-se produtos ou foram fabricados como tal e, diriam alguns, o equilíbrio do poder, se é que foi alguma vez abalado, tem sido reestabelecido, na verdade, em favor das classes dominantes (2003, p. 73).

Entretanto, concomitantemente à ação da hegemonia, que se apoia no acionamento de discursos que autorizam representações generalizantes, disciplinando as práticas em torno de uma estética, moda ou indumentária que implicam na produção de subjetividades, há o fator das resistências que se engendram da própria arbitrariedade do sujeito punk. As representações do punk divulgadas no CB não correspondem a processos instantâneos ou automáticos de constituição da subjetividade de sujeitos que são interpelados por esse discurso, mas dialogam, se chocam e se contrapõem às formas como os grupos punks representam a si mesmos. Como bem ensina Foucault (1996), o sujeito é produto das relações dialógicas que se dão no âmbito da ordem discursiva na qual se encontra imerso, ou seja, não se trata de um movimento unilateral: o sujeito, se significado pelo discurso, também é agente de descontinuidades, pode igualmente criar estratégias discursivas que norteiam práticas que fogem aos disciplinamentos engendrados nas operações da linguagem.

Um caso que expressa tais possibilidades de resistência às representações massificantes dos códigos da indumentária punk pela mídia remonta aos primórdios da vertente *crust*²⁷ em Bristol (Inglaterra) nos anos 1980. Entre os punks *crusties*, moradores de *squats* e centros anarquistas, os cabelos espetados e a estética punk considerada tradicional – fonte geradora de imagens comumente exploradas nos discursos midiáticos – foi frequentemente substituída por *dreadlocks*²⁸ e uma variedade de roupas e adereços adquiridos em lojas de artigos de segunda mão (WEBB, 2016, p. 185). O questionamento da estética padronizada/uniformizada tem sido feito no âmbito interno do movimento punk desde os seus primórdios, haja vista que um de seus aspectos caracterizadores se situa, precisamente, na preocupação em romper com os modelos estáticos, arquetípicos e normatizadores das condutas em sociedade.

²⁷ “Crust punk” é uma expressão que se refere a uma variação do anarcopunk. As letras das bandas do estilo crust punk também costumam explorar temáticas sociais e políticas que, no entanto, são abordadas por uma ótica mais pessimista. A música, que agrega influências do metal, é mais agressiva e pesada que a sonoridade praticada pelas bandas anarcopunks originais. De acordo com Glasper (Apud Webb, 2016, p. 185), os termos “crust” ou “crusty” eram usados para designar os punks squatters em Bristol no início da década de 1980 e, desde então, tem sido usado de formas variadas em muitos lugares e épocas. Todavia, as explicações mais comuns para a origem do uso do termo se baseiam na associação da sonoridade das guitarras das bandas crusties, mais “ríspidas” ou “rígidas” que as de outras vertentes do punk, ou ao título “Rippercrust” da demo-tape da influente banda britânica Hellbastard. Alguns nomes relevantes da vertente crust punk são as bandas Amebix, Axegrinder, Doom, Deviated Instinct e Extreme Noise Terror.

²⁸ Estilo de cabelo popularizado pelos rastafaris caracterizado por mechas entrelaçadas que são deixadas crescer sem intervenções. Segundo o *Urban Dictionary*, os dreadlocks simbolizam inúmeras coisas, inclusive a rejeição aos padrões de beleza convencionais do Ocidente, além de suscitar o medo que alguns, porventura, possam sentir quando confrontados com o verdadeiro eu natural (DREADLOCK..., 2017).

Figura 8 – Variações da indumentária punk



Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/>>. Acesso em 05 abr. 2019.

Com base nas reflexões de Foucault (2008) acerca da força das representações em processos de constituição da subjetividade e nos enunciados ora analisados, nos quais se manifestam imbricações entre punk e moda, relações essas engendradas a partir de interpelações originadas de representações que norteiam tais práticas discursivas acionadas pelo CB, foi possível observar os seguintes aspectos acerca das representações da subjetividade punk que daí emergem:

- Essa subjetividade se constitui a partir de representações em que o punk aparece dissociado da crítica ao capitalismo e ao consumismo, traços que, segundo O'Hara (2005), podem ser apontados como intrínsecos ao punk, em especial à vertente anarcopunk;
- Trata-se da construção de representações de uma subjetividade a partir de enunciados textuais e imagéticos que definem um sujeito punk consumidor de itens de vestuário e seguidor de tendências ditadas pela indústria da moda, ou seja, a identidade desse sujeito é constituída a partir de sua capacidade de acompanhar tais tendências e de adquirir os itens de consumo que a ela correspondem;
- É parte necessária à sustentação de uma forma suavizada do punk (“punk de boutique”, “punk chic”);
- Está ancorada em imagens do punk enquanto “rebelde sem causa”, partindo de estratégias que eliminam propósitos significativos do punk como a ética do *do-it-yourself* (D.I.Y.) ou “faça-você-mesmo” (F.V.M) e a rejeição aos valores que perpassam a cultura;

- Baseia-se na reprodução de arquétipos de rebeldia circunscritos nas teias de símbolos, sentidos, significados e imaginários de nossa cultura. A divulgação e o reforço de imagens de supostos ídolos ou ícones do punk, bem como de seus modos de se vestir, se manifestam como parte das táticas de interpelação ao público, sobretudo o de faixa etária adolescente.
- Viabiliza o esvaziamento dos sentidos que conectam o punk a anseios políticos de liberdade, independência e criatividade, articulando ressignificações e absorções da estética punk pelo mercado.
- Esses fragmentos da subjetividade punk enquanto consumidor de estilos e tendências expressos por meio de roupas, cortes de cabelo e adereços específicos, pressupõem a existência de grupos que criam e definem os parâmetros aplicados à estética que emerge no vestuário punk (*designers* de moda ou estilistas), eliminando, de tal forma, os princípios de espontaneidade e criatividade que comumente se atribuem ao punk.

Em substituição aos sentidos que colocam a estética punk em uma posição marginal e relegada às esferas *underground*, o discurso do CB, ao apresentar essa estética enquanto assimilada como tendência da moda, está a produzir sentidos, imagens ou representações do punk que tornam possíveis a sua comercialização e aceitação na cultura, demandando, nesse processo, a fabricação de subjetividades cujos anseios, interesses e identidades se colocam em consonância a esses valores.

2.2 “A estética punk do Planalto”

Uma vez que adeptos do punk têm se dedicado, desde a gênese do movimento, não apenas à música, mas a uma variedade de segmentos no campo das artes como a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, a fotografia, o cinema e os quadrinhos, expressões como *punk art* e “artista punk”, dentre outras pertencentes ao mesmo campo lexical, compõe o quadro de terminologias que incidem em processos de articulação da subjetividade punk no discurso jornalístico, tal qual observado no CB.

A fim de analisar os aspectos elementares que caracterizam as práticas de significação articuladas pelo CB em torno desse sujeito punk conectado a práticas artísticas, selecionamos as seguintes notícias e reportagens: *A estética punk do Planalto* (CORREIO BRAZILIENSE,

1991, p. 6), *Homenagem ao ídolo* (LIMA, 2004, p. 1), *Brilho eterno* (LIMA, 2005, p. 1), *A Brasília de Renato Russo* (ALVES, 2011, p. 36) e *Entre dois submundos* (MACIEL, 2010). Em meio ao considerável quantitativo de notas, notícias e reportagens que constroem e reforçam certas imagens do artista punk, essas se revelaram como as mais indicativas dos valores-notícia que perpassam o discurso do CB sobre o punk enquanto expressão artística.

Partirei de uma notícia publicada no box “Personagem da Cidade”, item do caderno Cidades de 31 de dezembro de 1991, intitulada *A estética punk do Planalto* (Anexo G). Esta notícia apresentou aos leitores do CB um breve relato sobre as criações do artista plástico, ator e diretor Fernando Villar, um trabalho que o texto noticioso afirma ser perpassado pela “estética punk do Planalto” dos anos 1980. O texto destaca o caráter iconoclasta da obra do artista, a qual se caracteriza pelas experimentações e onde se entrecruzam diferentes estilos e expressões. Destacando o sucesso da peça teatral “Você tem uma caneta azul para a prova?” dirigidas pelo artista no ano de 1983, a notícia também focaliza as repercussões do trabalho de Fernando Villar na mídia local no período, enunciando que “até a imprensa da época escreveu que o trabalho de Fernando representava a ‘estética punk do Planalto’, por romper com todos os trabalhos que já haviam sido realizados na cidade” (A ESTÉTICA..., 1991, p. 6).

Como se observa no excerto exposto no parágrafo anterior, o texto enuncia o caráter vanguardista ou inovador presente nos modos de se fazer teatro, característicos do trabalho de Villar. Aqui já se pode identificar um sentido que aponta para um tipo de subjetividade punk perpassada por um ímpeto de estabelecer rupturas em relação a padrões artísticos através de experimentações, rupturas, ressignificações ou reinterpretações de códigos e valores vigentes.

Esse é um sujeito cuja identidade é delineada por meio de sua insubordinação e inquietação relacionadas à arte tida como tradicional ou convencional. A narrativa de *A estética punk do Planalto* fala de um sujeito que trilha um percurso de vida perpassado pela inquietude e uma profusão de atividades artísticas, todas elas demarcadas pela íntima relação com o espaço urbano de Brasília, uma cidade cujas linhas arquitetônicas consideradas transgressoras refletem a tal “estética punk do Planalto” e incidem, como é possível inferir da notícia, na constituição da subjetividade do artista Fernando Villar.

Esse discurso faz da transgressão estética o elemento codificador da atividade artística do sujeito punk. Por consequência, esse elemento de transgressão é o aspecto condicionante das práticas por meio das quais os adeptos do movimento absorvem simbolicamente o *ethos* inerente ao punk.

Esse sujeito punk artístico, que veio sendo gestado desde datações que antecedem à consolidação do punk enquanto movimento propriamente dito, remonta ao período que certos

autores classificam como *proto-punk*, uma ramificação do *rock n' roll* surgida nos Estados Unidos na transição década de 1960 para os anos 1970 que, além de se caracterizar por composições demarcadas pela simplicidade, foi além da esfera estritamente musical, abrangendo outras expressões de arte pautadas em referenciais estéticos até então considerados pouco convencionais (OLIVEIRA, 2011, p. 130). Esse arquétipo da subjetividade do artista punk começou a ser formatado em torno da produção de práticas artísticas tidas como fora dos padrões vigentes, vanguardistas ou transgressoras no contexto do *proto-punk*: a inspiração rimbaudiana das performances da poetisa, fotógrafa, escritora e musicista Patti Smith (Cf. MCNEIL e MCCAIN, 1997), o nihilismo e as menções a fatos dos cenários cultural e político da época, evidenciados, por exemplo, na organicidade de canções como “1969” ou “Motor City is burning”²⁹, as suásticas *day-glo* (fluorescentes) e as apropriações/ressignificações de símbolos oficiais norte-americanos praticadas pelo artista plástico Arturo Vega³⁰ sinalizam elementos norteadores da constituição de modelos sob os quais essas subjetividades puderam, aos poucos, ser articuladas e ter suas representações inscritas em imaginários sociais criados e recriados pelos *media*.

Como bem nos ensina McKay (2016), especialmente a partir da aproximação da banda e coletivo britânico Crass com as práticas políticas anarquistas na década de 1970, o movimento punk tornou-se, de fato, um espaço social multimídia em que uma infinidade de técnicas e práticas ligadas à criação artística se interseccionaram: gravação, produção e distribuição de música, performances de palco, experimentações, poesia, teatro, design e artes

²⁹ “1969” e “Motor City is burning” são, respectivamente, canções das influentes bandas proto-punks The Stooges (Ann Arbor, Michigan, EUA) e MC5 (Detroit, Michigan, EUA). A letra de “1969” assinala os sintomas de certo cinismo e tédio que mais tarde seriam emulados e exagerados por outras bandas como os Sex Pistols: “Well it's 1969, O.K./ All across the USA/ It's another year for me and you / Another year with nothing to do” (Tradução: Bem, é 1969, O.K. / Por todo os Estados Unidos / É outro ano para você e eu / Outro ano sem nada para fazer”). Já os versos de “Motor City is burning” nos apresentam a percepção de uma banda proto-punk acerca de um contexto de transformações na sociedade americana nos anos 1960 (“Motor City” é outra forma de se referir à cidade de Detroit, fato que decorre da grande concentração de fábricas de automóveis na cidade): “Ya know, the Motor City is burning babe / There ain't a thing in the world that they can do / Ya know, the Motor City is burning people / There ain't a thing that white society can do / Ma home town burning down to the ground / Worsen than Vietnam” (Tradução: Você sabe, a Motor City está queimando, querida / Não há nada no mundo que eles possam fazer / Você sabe, a Motor City está queimando pessoas / Não há nada que a sociedade branca possa fazer / Minha cidade natal está sendo reduzida a cinzas / Pior que o Vietnã).

³⁰ Designer gráfico criador do logotipo dos Ramones (TRUE, 2011), um *détournement* da parte frontal do Grande Selo dos Estados Unidos da América (Great Seal Of The United States Of America). No original do selo, utilizado para fins de autenticação de documentos oficiais, vê-se uma águia americana segurando um ramo de oliveira na garra esquerda, 13 flechas na garra direita e uma faixa com a inscrição latina “E pluribus, unum” (De muitos, um) presa ao bico. Arturo substituiu a inscrição latina por “Hey Ho, Let's Go” da música “Blitzkrieg Bop”, tornada uma espécie de “grito de guerra” entre os fãs dos Ramones, e inseriu um taco de baseball no lugar das 13 flechas originais.

visuais, grafite, arte de rua, tipografia, *détournements*³¹. Uma ousada e abrangente conformação decorrente da ética do “faça você mesmo” aplicada a modos de produção artística (MCKAY, 2016, p. 3-4) concorrentes em processos de constituição de tais subjetividades e, avaliada no nível das coletividades, fator basilar da performatividade identitária do sujeito punk.

Insubordinação, inobservância de códigos comportamentais tradicionais e olhares voltados para rupturas com os convencionalismos são as marcas mais evidentes que podem ser atribuídas à essa performatividade punk artística. Trata-se também de uma experiência de deslocamento do indivíduo que vivencia a arte a partir de lugares tradicionais como a galeria, os grandes estúdios de produção fílmica, o tablado ou os *vernissages* para espaços de intervenção, espaços de circulação do público comum, práticas do inusitado e do inesperado (ABRAMO, 1994).

O jornal como aparelho de comunicação social evidentemente intermedia a divulgação de sentidos, significados e, conseqüentemente, de padrões de comportamento que irão se disseminar nos imaginários sociais. Desse modo, cabe uma análise acerca dos modos de funcionamento dessas representações no discurso do CB e de seus efeitos na constituição de imaginários sociais acerca do punk como expressão artística. Falamos aqui de um sujeito constituído em múltiplas redes de sentidos e significados por vezes concorrentes, divergentes, contraditórios. Se por um lado nos referimos a imaginários perpassados por imagens de um sujeito punk que encarna os símbolos inerentes ao artista sensível, atormentado, melancólico, cínico, indiferente ou sarcástico, por outro lado são evocadas imagens de um sujeito igualmente motivado por desafios, criativo, vanguardista. Essas imagens, apreciadas por meio de sentidos idênticos ou semelhantes ao que elencamos anteriormente, perpassam os imaginários sociais acerca da subjetividade punk. O quantitativo de notícias e reportagens publicadas no CB em cujo teor são evocadas variáveis dessa subjetividade artística é fator que, em minha perspectiva, corrobora tais afirmações.

³¹ Segundo Debord e Wolman (1956), o *détournement* promove um desvio estético, abrangendo um conjunto de técnicas utilizadas pelo movimento de vanguarda artística e política Internacional Situacionista para subverter ou ressignificar um determinado arranjo estético já existente. Como desvio, segundo a definição do “Um guia prático para o desvio” de Debord e Wolman, o *détournement*, ao se contrapor a “todas as convenções sociais e legais, não poderá falhar em se tornar uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes. Os seus produtos baratos são a artilharia pesada que derruba todas as Muralhas da China do conhecimento. É um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo em direção a um comunismo literário” (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 4).

2.3 Renato Russo e o punk rock de Brasília

E importante destacar também algumas reportagens do CB que retratam a vida, obra e legado do vocalista da Legião Urbana, Renato Russo, artista de origens no *punk rock* cuja imagem emerge no discurso do CB com sentidos que o colocam na posição de um ícone ou ídolo associado à constituição da identidade cultural de Brasília. A reportagem intitulada *Homenagem ao ídolo* (LIMA, 2004, p. 1), publicada no caderno Cultura de 14 de março de 2001, por exemplo, trata da mostra *Renato Russo Manfredini Jr.*, cujas exposições se iniciariam no mês de maio daquele ano no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). A exemplo de inúmeras outras notícias e reportagens publicadas no CB no período analisado, a pauta de *Homenagem ao ídolo* está compromissada com a exaltação da obra de Renato Russo e a construção deste enquanto ídolo e ícone de uma geração, pontuando a relevância e abrangência de seu trabalho iniciado com a banda punk Aborto Elétrico, apontada na reportagem como ponto de partida para que o artista fosse, posteriormente, revelado para o grande público.

Nesse percurso, o referido texto jornalístico atribui a Renato Russo a condição de um sujeito multifacetado que, ao longo da vida, se envolveu com diversos campos que o identificam com a realidade de Brasília e com múltiplos campos da cultura: “Renato Russo foi professor de inglês, funcionário público, radialista, jornalista, ator, poeta, compositor e cantor” (LIMA, 2004, p. 1). Ao destacar as variadas práticas, artísticas ou não, com as quais Renato Russo esteve envolvido, esse discurso estabelece um padrão representacional da subjetividade do artista como composta por diferentes camadas e ao qual se pode atribuir certa genialidade. Assim, a reportagem confere um caráter acentuadamente admirável e extraordinário à personalidade de um artista que emergiu do meio punk, fato este reforçado pelo emprego de adjetivos como “mito” ou “ídolo” presentes no título principal e no título do box “Para saber mais”, incluído na reportagem (Anexo H).

A exposição dos aspectos da trajetória de vida de Renato Russo no CB participa da construção da heroicidade³² atribuída a esse artista, em uma operação que se baseia na assunção de sua “honorabilidade pessoal” (BRANDÃO, 1993, p. 23) ou, precisamente, da

³² Segundo Brandão (1993), a condição heroica é definida pela excelência ou grande evidenciação de virtudes, habilidades ou de aptidões de um indivíduo sobre as demais pessoas em uma dada sociedade. No entanto, isoladamente os atos de heroicidade não são suficientes para alçar um indivíduo à condição de herói, uma vez que a este deve, ainda, corresponder uma série de outros atributos. No caso específico de Renato Russo, aspectos como intelectualidade, sensibilidade e capacidade de dialogar diretamente com o seu público, com o qual o artista demonstrou ter sido capaz de compartilhar anseios e inquietações, compõem, aparentemente, o quadro de condições de sua heroicidade.

condição de genialidade que justifique persistência e a expressividade de uma personagem que aglutina em si uma infinidade de sentidos e significados que de alguma forma são parte da urdidura identitária da cidade de Brasília e, conseqüentemente, interpelam os seus habitantes, podendo incidir sobre a construção de suas subjetividades.

A preservação e o reforço dessa condição heroica atribuída a Renato Russo são operados no discurso do CB através da constante reiteração da divulgação de eventos em memória ao vocalista da Legião Urbana, em relação ao qual a notícia *Brilho eterno*, publicada no caderno Cultura em 3 de março de 2005, se refere como “figura exponencial do rock brasileiro” (LIMA, 2005, p. 1).

Nesse sentido, observamos um esforço voltado à afirmação da imagem do artista enquanto ídolo que, se originado do punk, tem sua subjetividade formatada pelo CB como aspecto não restrito a esse circuito. O texto jornalístico *Brilho eterno* (Anexo I) se inscreve em um conjunto de construções narrativas nas quais o CB intenta percorrer aspectos da vida de Renato Russo, procurando representar os seus modos, perspectivas, preferências e inclinações, ao mesmo tempo em que comunica algo acerca de suas relações com espaços da cidade, apontados na notícia como lugares de memória relacionados ao artista em Brasília.

As negociações dessas imagens em tais notícias e reportagens são bastante claras e são perpassadas pela ótica adotada pelo CB que tradicionalmente abordou de maneira positiva os feitos artísticos da chamada Turma da Colina³³, talvez por sua origem em estratos da elite de Brasília e pela influência que exerceram no cenário musical da cidade.

Esse tipo de subjetividade, propriamente ligada ao punk ou influenciada por este, provém da seara de representações desencadeadas pelos impactos do movimento punk na cultura local de Brasília na transição dos anos 1970 para os anos 1980, as quais são de diferentes maneiras agenciadas no discurso do CB. Essas representações se referem a jovens fortemente ligados à cultura do *punk rock* britânico e norte-americano, em decorrência das possibilidades que lhes eram cabíveis dada à condição social de acesso a informações e produtos de movimentos e culturas originados em grandes centros como Londres ou Nova Iorque (MARCHETTI, 2001, p. 12). Esse sujeito, que no discurso do CB é sintetizado na figura de Renato Russo, com certas nuances de rebeldia e de transgressão típicas do *punk*

³³ Em sua análise de *Somos tão jovens*, filme de 2013 dirigido por Antônio Carlos da Fontoura e que retrata a juventude de Renato Russo, Magi descreve a chamada Turma da Colina, grupo ao qual se atribui a introdução do punk em Brasília, como jovens oriundos de “uma classe média com poder aquisitivo, intelectualizada e muito viajada – uma parcela ínfima da população brasileira nas décadas de 1970 e 80 – e, no entanto, muito marcante e expressiva do círculo social brasiliense e das condições simbólicas e materiais a que tiveram acesso os futuros ídolos do rock brasileiro: Renato Russo, Herbert Vianna (1961), Dinho Ouro Preto (1964), Phillipe Seabra (1966), Dado Villa-Lobos (1965), Marcelo Bonfá (1965), Felipe Lemos (1962) e Flávio Lemos (1963).” (2014, p. 182).

rock, é também associado pelo CB a uma acurada sensibilidade em relação à poesia, à literatura, ao cinema e outras esferas da arte. Trata-se de um modelo que se constitui como protótipo da subjetividade de outros integrantes do cenário punk de Brasília nos anos 1980, do qual fizeram parte bandas como XXX, Aborto Elétrico, Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude. Trata-se de um padrão notadamente ambíguo e que serve à sustentação de um discurso em que o CB agencia tecnologias ou pedagogias sociais nas quais o público leitor do jornal é interpelado por imagens de um sujeito punk, proveniente de classes sociais privilegiadas, que performatiza transgressão e genialidade, rebeldia e “refinamento”.

A conformação dualista de tal subjetividade é enunciada no discurso do CB de maneira a identificar os sujeitos inscritos no cenário punk de Brasília com a própria constituição urbano-arquitetônica da cidade. Nesse sentido, personalidades da *new wave* e do *punk rock* brasiliense, bem como os lugares de suas memórias, são alçados à condição de arquétipos de comportamento dentro do sistema representacional no qual o CB está posicionado.

Um exemplo de abordagem jornalística voltada à articulação de tais sentidos é a reportagem *A Brasília de Renato Russo* (ALVES, 2011, p. 36), publicada no caderno Cidades em 16 de outubro de 2011. Na referida reportagem (Anexo J), temos um panorama bastante elucidativo das maneiras pelas quais o CB integra as imagens pretendidas para esse sujeito artístico ligado ao *punk rock*, estando este assinalado por sua íntima relação com certos espaços de Brasília, a paixão pela música punk e pelas artes em geral, a curiosidade em relação a bebidas e drogas e outras inclinações tipicamente juvenis.

A descrição da plena integração desse sujeito punk com os aparelhos públicos e privados de lazer e cultura de Brasília (bares, teatros, centros culturais, emissoras de rádio, faculdades, instituições de ensino privadas) é demonstrativa de sua condição de sujeito proveniente do centro da capital (Brasília) e de classe social privilegiada, não se tratando, portanto, de um sujeito perpassado por quaisquer vulnerabilidades sociais ou processos de marginalização como observado em outras representações da subjetividade punk.

Compartilhando de perspectivas semelhantes às observadas em outros meios de comunicação como as rádios e as emissoras de televisão do Distrito Federal, o CB cria, especificamente, representações da subjetividade do artista punk enquanto referencial de comportamento juvenil digno de admiração e exaltação, dotada da exata dose de rebeldia criativa que se atribui também ao projeto e à cultura de Brasília em diversas representações midiáticas. A esses sujeitos são também atribuídas responsabilidades pela renovação do circuito cultural da cidade a partir da década de 1980, indivíduos que, na transição entre a

adolescência e a vida adulta, criaram meios de preencher certas lacunas de sua própria realidade sociocultural valendo-se da premissa do “faça você mesmo” (*do it yourself*), uma das velhas máximas do *punk rock*.

Levando-se em conta o fato de que as representações, para além do papel na produção de sentidos para lugares, pessoas, objetos e acontecimentos, informam os valores e conceitos que atribuímos a essas coisas, além de construir e regular práticas, condutas, identidades e diferenças entre indivíduos e grupos sociais (HALL, 2016, p. 17-22), é possível afirmar que essas representações referentes à subjetividade do artista punk, inscritas no discurso do CB, revelam certas contradições que perpassam as relações entre esse sujeito e a dinâmica socioespacial própria do Distrito Federal, bem como alguns dos aspectos de sua constituição identitária. Nesse sentido, observamos que incide um fator de classe como na produção de diferentes nuances de significados dados a essa subjetividade no CB.

2.4 “Entre dois submundos”: desigualdades de classe e região

A reportagem intitulada *Entre dois submundos* (MACIEL, 2010, p. 5), de 03 de agosto de 2010, publicada na seção dedicada à literatura do caderno Diversão&Arte (Anexo K), sinaliza a dinâmica na qual o CB constrói e reforça determinados antagonismos entre os punks da periferia do Distrito Federal e os grupos punks compostos por filhos das elites de Brasília, consagrados através de um padrão discursivo compartilhado com outros meios de comunicação locais. Esse texto jornalístico reflete os efeitos desses antagonismos nas vivências e na constituição das subjetividades desses sujeitos punks oriundos da periferia.

Com foco no lançamento do livro “O anjo de butes” de autoria do artista plástico Fernando Carpaneda, a reportagem (MACIEL, 2010, p. 5) traz um relato panorâmico a respeito da trajetória e das relações do autor com Brasília, punk nascido na então cidade-satélite de Taguatinga e posteriormente radicado em Nova York. O próprio título da reportagem traz indícios de representações que situam o sujeito punk periférico no *underground*, ou seja, em espaços que estão aquém ou além do que se tem como visível, aceitável ou estabelecido socialmente. Carpaneda é, assim, descrito como um indivíduo que transita por “submundos”, ou seja, não é um artista cuja imagem tenha plena visibilidade nos grandes veículos de mídia ou que, no panorama de influências da cultura *punk rock* na identidade de Brasília, ocupe posição equivalente à daqueles alçados à condição de ídolos. Faz-se, portanto, uma cisão entre mundo/submundo ou superfície/subterrâneo,

normal/anormal que torna perceptível uma geografia do simbólico que assinala diferenças sociais e identitárias. Nesse aspecto, o enunciado a seguir sinaliza essas contradições, lugares sociais e geográficos, bem como as rupturas estéticas que circunscrevem essa subjetividade punk artística oriunda dos “extramuros”³⁴ de Brasília:

Fernando Carpaneda tem uma relação de amor e ódio com Brasília. Viveu a década de 1980 entre Taguatinga e o Plano Piloto. Atravessava a cidade de carona ou ônibus e aprendeu que ser punk da periferia era bem diferente de calçar coturnos e morar na Asa Sul. Carpaneda ainda era um adolescente quando seu aspecto pouco convencional barrava a entrada em coquetéis de galerias de arte. No entanto, as pinturas do rapaz eram boas o suficiente para atrair compradores nas mesmas galerias de arte. Brasília então virou uma terra de contrastes no entendimento do então jovem artista (MACIEL, 2010, p. 5).

Esse discurso permite entrever tanto questões de classe estruturando a identidade desse sujeito, já que dele emerge um fator de diferenciação socioespacial entre punks de regiões periféricas e punks de regiões centrais da cidade de Brasília. O excerto acima apresenta também o caráter de abjeção que perpassa esse sujeito. É pertinente sublinhar que esse padrão representacional da subjetividade do artista punk periférico descrito na narrativa também se relaciona a demarcações identitárias que opõem punks de periferia e punks com origens na classe média. As contradições sociais típicas do território do Distrito Federal, expressas na oposição de Brasília em relação às Regiões Administrativas, as antigas cidades-satélites, está expressa no excerto a seguir:

O Anjo de Butes é também uma crítica muito pessoal do autor à cultura punk rock da capital. Carpaneda não se cansa de se diferenciar do que chama de punks burgueses, filhos de diplomatas antenados com as novidades de Londres e Nova York (MACIEL, 2010, p. 5).

O enunciado acima assinala arquétipos que desempenham função simbólica na definição identitária tanto do artista punk de periferia, quanto do artista punk oriundo do centro da cidade e de classes sociais mais privilegiadas, de modo a definir os grupos protagonistas e os grupos subalternos no âmbito da história do *punk rock* e na cultura do rock no Distrito Federal. De tal modo, o CB incorpora uma perspectiva que opõe o punk das periferias àquele de jovens intelectualizados da classe média de Brasília que ganharam notoriedade a partir dos anos 1980, revelando os contornos de um posicionamento

³⁴ Segundo Vesentini, as regiões periféricas do Distrito Federal, compostas pelas antigas cidades-satélites (atualmente referidas como Regiões Administrativas – RA’s), preservam índices de desigualdade se comparadas aos indicadores de desenvolvimento socioeconômico do Plano Piloto. “As cidades-satélites tal como existem hoje não estavam previstas no plano original de Brasília. Mas algumas delas surgiram antes mesmo da inauguração da nova Capital do Brasil. E a expansão dessas cidades-satélites, como já vimos, foi intensa de 1960 até hoje, com ritmos de incremento demográfico superiores ao do Plano Piloto [...] Brasília é pensada exclusivamente como Plano Piloto, sendo que as cidades-satélites estariam nos “extramuros”, à imagem mesmo de um Estado comprometido com os interesses do capital monopolista, mas divorciado da “sociedade civil [...]” (VESENTINI, 1986, p. 146).

institucional que coloca o jornal como alinhado política, social e ideologicamente a estratos sociais privilegiados, tal qual sugerem as pesquisas de Lima (1993) e Morelli (2002).

Baczko afirma que “através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns” (1985, p. 309). Nesse sentido, aparentemente, a narrativa construída na reportagem *Entre dois submundos* (MACIEL, 2010) se alicerça em imaginários sociais nos quais o artista punk de periferia está associado a atributos como a agressividade e a marginalidade, correspondendo a subjetividades alinhadas a desregramentos e desvios. Em sentido inverso, os sujeitos punks pertencentes à geração denominada Turma da Colina, bem como personagens adjacentes, emergem em associação às características positivas de artistas talentosos, dotados de grande sensibilidade e, em casos específicos, associado ao brilhantismo ou à genialidade. Desse modo, são estabelecidos valores e posições sociais a cada um desses grupos que, na seara cultural de Brasília e Regiões Administrativas, ocupam lugares distintos/desiguais e têm suas próprias peculiaridades identitárias.

Em síntese, observamos o CB operando aquilo que Hall descreveu enquanto processo de classificação normativa de indivíduos que compõem um grupo em detrimento daqueles que deste grupo estão excluídos, tornados “o outro” ou *outsiders* (2016, p. 192-193). De maneira diferente das recorrentes representações acionadas pelo CB em relação às subjetividades de artistas ligados ao movimento punk, tidos como sustentáculos de um legado cultural no qual o título dado a Brasília de “capital do rock” se assenta, a imagem desse sujeito punk proveniente das periferias é conectada a outras identidades e territorialidades. Trata-se de um sujeito que se situa fora das convenções, da normalidade e dos espaços físicos percebidos culturalmente como pertencentes a grupos sociais específicos, notadamente estratos sociais dominantes com os quais o CB está ideologicamente alinhado (MORELLI, 2002). No que tange a essa questão, a reportagem destaca que

Carpaneda é personagem do submundo brasileiro e de lá retirou os temas das primeiras esculturas e pinturas. No Conic e bares undergrounds da capital encontrou os primeiros personagens – mendigos, punks, travestis, michês e prostitutas com os quais convivia e cujos rostos serviram de modelo durante anos antes de se mudar para Nova York (MACIEL, 2010, p. 5).

Esse enunciado sugere que pertencer ao “submundo” brasileiro confere a Carpaneda a condição de protótipo desse artista punk *outsider*, sujeito cuja ordem discursiva na qual se insere o CB atribui a condição de marginalizado. Nesse ponto se identifica a incidência da representação do “artista marginal”, artistas percebidos como convencionais/tradicionais.

Acerca do arquétipo do “artista marginal” a autora Sheyla Diniz, ao falar da chamada arte marginal produzida no contexto ditatorial militar brasileiro, o define como indivíduo que produz arte “comprometida com a subversão de uma estética dominante” (Apud LIMA, 2017, p. 65). Trata-se de um sujeito que circula por espaços considerados pertencentes à sarjeta, lugares frequentados por aqueles considerados indesejáveis no ordenamento tradicional da sociedade como as prostitutas, os homossexuais, os moradores de rua e afins.

Compreende-se, assim, que o CB integra em seu discurso ao menos duas variantes de representações da subjetividade do artista punk: uma que emerge de modo hegemônico, que fala de reconhecidos e renomados artistas que aderiram a códigos da cultura punk ou que por ela foram influenciados, e outra que aparece sob a marca do estereótipo do artista marginal ou “maldito”, fora da normalidade. Assim, é possível afirmar que essas representações articuladas pelo CB na atribuição de sentidos sociais ao artista punk não apenas fundamentam as percepções de seu público leitor, mas fornecem significações que são, por assim dizer, a força motriz de práticas sociais que assinalam diferenças identitárias entre grupos no espaço do Distrito Federal. Trata-se, pois, do trabalho de uma instituição midiática que mobiliza e investe forças nas formas organizacionais da sociedade local por meio de estratégias enunciativas.

O fato de o CB atribuir diferenciados juízos valorativos em relação a cada grupo de punks existentes no Distrito Federal, se utilizando de variadas maneiras dos possíveis antagonismos existentes entre eles, não é algo que suscite estranheza. Uma vez que as perspectivas institucionais do CB se assemelham àquelas que cuidam pela persistência de narrativas que limitam o punk em Brasília à ideia de que esse se trata de expressão exclusiva de jovens de classe média, filhos da elite e com pleno acesso às últimas tendências em voga na América do Norte e Europa. Já o punk das regiões periféricas é relegado à abjeção e a sentidos e significados negativos e, dessa forma, está fora dos limites do que se pode considerar apreciável do ponto de vista artístico. Na referidas representações, o artista punk de periferia emerge exclusivamente como elemento de demarcação de uma ordem discursiva na qual lugares, personagens e artefatos relacionados ao *punk rock* de Brasília já estão, de antemão, definidos como legado e propriedade de um grupo seletivo de indivíduos alçados à condição de ídolos, ícones ou mitos pela força de representações que, divulgadas pela mídia, alimentam os imaginários sociais relacionados à cultura de Brasília e Regiões Administrativas. Menções a outros grupos na história do punk no Distrito Federal desestabilizam um ordenamento cultural que reforça a desigualdade de classe e região, que tende a privilegiar, exaltar e conferir valor positivo e superior apenas à Turma da Colina e à

genialidade de jovens provenientes do centro de Brasília, como Renato Russo, o poeta punk “trovador solitário”.

CAPÍTULO 3

PUNKS EM PROTESTOS E MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS EM BRASÍLIA

*The gutter press said punks should spit and fight
And the puppet punks were fooled alright
They began to sniff aerosol and tubes of glue
Because the paper said that's what real punks
do.*³⁵

Flux Of Pink Indians – Take Heed, 1982.

3.1 “Fogo no circo” (1992)

Neste capítulo analisamos o segundo grupo de representações do punk identificadas no Correio Braziliense em notas, matérias e reportagens publicadas entre 1990 e 2014. Este conjunto de representações denota, especialmente, as concepções políticas anarquistas e o ativismo de punks em protestos e manifestações políticas em Brasília.

Inicialmente abordamos a reportagem *Fogo no circo* (MOLINA, 1992, p. 1), de 19 de janeiro de 1992, onde integrantes de bandas punks emergem como sujeitos políticos anarquistas e de ativismo contra o capitalismo. O referido texto jornalístico (Anexo L) trata da realização de um dos mais icônicos festivais de hardcore/punk realizados no Distrito Federal, o HC Fest, do qual participaram as bandas C.S.M. (Cegos, Sudos e Mudos), T.F.P. (Terror, Fome e Poder), Desakato à Autoridade, Besthöven, Pastel e Caldo de Cana e HC-137, esta última oriunda de Goiânia. A reportagem expõe a ética de grupo e os princípios político-filosóficos em torno dos quais os punks – referidos na reportagem como “hard core” – se posicionam:

O festival que estão realizando se caracteriza por não ser uma simples apresentação de bandas, mas um movimento organizado de protesto [...]. Os H.C. (Hard Core) [...] não compactuam com a indústria cultural e nem qualquer outro tipo de indústria alienante [...]. Os H.C. são fundamentalmente anarquistas e encaram o movimento com muita seriedade. Fazem reuniões e se comunicam com os diversos grupos da mesma linha ideológica que existem no país. [...] No festival de hoje eles estarão fazendo um abaixo-assinado contra o serviço militar obrigatório e contra a pena de morte. ‘A arma não mata a fome’, é um de seus lemas. [...] *Os Hard Core se colocam numa postura deliberadamente agressiva para chamar atenção das pessoas contra ‘toda e qualquer forma de injustiça como o racismo, militarismo, a matança de animais, o clero e milhares de outras coisas que acabam por tornar o mundo um lugar detestável de viver.* [...] O aspecto visual dos Hard Core pode

³⁵ Tradução: “A imprensa sensacionalista disse que os punks devem cuspir e brigar/E os punks marionetes foram muito bem enganados/Eles começaram a cheirar cola e aerosol/Porque o jornal disse que é isso que punks verdadeiros fazem”.

causar indiferença na maioria das pessoas, ou até mesmo repúdio, mas, ironicamente, tudo o que eles pedem é justiça social (MOLINA, 1992, p. 1. Grifo nosso).

O excerto anterior traz um discurso em que se observa raro nível de fidedignidade no que tange aos posicionamentos de veículos de mídia corporativos em relação ao movimento punk. Nota-se que as perspectivas advogadas pelo movimento punk não adquirem uma conotação negativa no contexto desta reportagem do CB. Aparentemente, expressam as posições de poder do CB enquanto instituição midiática, mas em um contexto em que os sentidos dados ao movimento punk não estão carregados pelos estigmas negativos que observamos em outras reportagens. Aqui percebemos, inclusive uma representação da agressividade do punk como parte de estratégias para chamar atenção para questões de caráter político/social.

Figura 9 – Passeata termina em confronto



Fonte: Correio Braziliense, (TAHAN, 2004, P. 8).

Na segunda metade da década de 1990, à medida que as atenções da indústria fonográfica em relação ao cenário musical punk diminuíram, as referências ao punk no CB se tornaram mais rarefeitas, limitando-se a ocorrências esporádicas. No entanto, no mesmo período, as atividades do Movimento Anarco-Punk³⁶ continuaram a acontecer no Distrito Federal, como vinham noticiando outros veículos de mídia pelo menos desde 1998.

³⁶ A reportagem analisada, “Fogo no circo”, não faz essa distinção, mas, majoritariamente, os organizadores e participantes do HC Fest eram integrantes da vertente anarco-punk. Esse grupo de punks passou a se organizar no Brasil no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Os anarco-punks estruturaram células espalhadas por muitas cidades. Sob a sigla MAP (Movimento Anarco Punk), se propunham a organizar e a politizar a cena punk segundo princípios anarquistas. Promoviam reuniões onde se discutiam as estratégias de ação do grupo, a produção de zines e a divulgação de ideias antirracistas, pró-feminismos, entre outras. Segundo Leal, em 1995,

O jornal Folha de São Paulo em sua edição de 07 de setembro daquele ano noticiou a respeito do IV Grito dos Excluídos, uma manifestação orquestrada pela Central Única dos Trabalhadores (CUT), o Conselho Missionário Indigenista e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. De acordo com a Folha, 15 integrantes do Movimento Anarco-Punk se envolveram no protesto e “foram apontados pela polícia como um dos grupos responsáveis pelo confronto entre a tropa de choque da Polícia Militar e os participantes do IV Grito da Terra, em maio, em frente ao Congresso Nacional” (PROTESTO..., 1998).

No ano seguinte, foram divulgadas duas notas no Portal de Notícias do Senado Federal em que há menções ao Movimento Anarco-Punk do Distrito Federal. A primeira, intitulada *Entidades querem reunir 20 mil hoje no DF* (ENTIDADES..., 1999), informou que a Esplanada dos Ministérios seria fechada para realização da Marcha Nacional em Defesa e Promoção da Educação Pública. A fim de evitar a repetição do tumulto acontecido na Marcha dos 100 mil, o então Secretário de Segurança Pública do Distrito Federal, Paulo Castelo Branco, destacou um efetivo de 2 mil soldados para acompanhar a manifestação, demonstrando preocupação com a atuação de estudantes e punks que anunciaram participação no ato. No entanto, o presidente da Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE), entidade organizadora da marcha, garantiu que os propósitos eram pacíficos. Questionados, o presidente da UNE, Wadson Ribeiro, e Alex, apontado como “líder”³⁷ do Movimento Anarco-Punk, asseguraram que não pretendiam incitar quaisquer situações de conflito.

A segunda nota publicada no Portal de Notícias do Senado Federal naquele ano, sob o título de *Dia Nacional da Baderna* (DIA NACIONAL..., 1999), refere-se ao Dia Nacional de Paralisação e Protesto em Defesa do Emprego e do Brasil, organizado em parceria entre as entidades Central Única dos Trabalhadores (CUT), o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a Central de Movimentos Populares (CMP). O tom adotado na nota expressa uma perspectiva segundo a qual as movimentações da esquerda apenas conseguem chamar atenção em decorrência dos tumultos que promovem. No mesmo sentido, a nota afirma que a participação dos militantes do Movimento Anarco-Punk em eventos passados como o Grito dos Excluídos, apenas evidenciam que “a propensão à violência das oposições

com a movimentação anarcopunk já consolidada em muitos estados do Brasil, aconteceu o 1º Congresso Brasileiro Anarco-punk no Rio de Janeiro (1995, p. 2).

³⁷ Mesmo que alguns integrantes se destaquem por sua exposição na mídia, em geral por sua capacidade de oratória ou simples disposição para desempenhar a função de relações públicas, o movimento punk não admite líderes. Normalmente, os grupos punks se estruturam com base em políticas autogestionárias e anarquistas, portanto, incompatíveis com lideranças ou ordenamentos hierárquicos reconhecidos por seus adeptos.

varia na razão inversa de sua capacidade de arregimentar adeptos” (DIA NACIONAL..., 1999).

Segundo Freire Filho, em agosto de 2000 um grupo de anarco-punks, ao lado do Movimento Straight Edge³⁸, se reuniu na região central da capital federal para participar do Dia Mundial Contra o Capitalismo e demonstrar insatisfação com o regime econômico baseado no lucro e na exploração das classes trabalhadoras, contra a especulação financeira, e em favor da preservação do meio ambiente e da justiça social. Portavam cartazes com frases como “Fora Alca, Bird, OMC e multinacionais” e “Boicote à dívida externa” (FREIRE FILHO, 2007, p. 57-58).

Em 2001, o site A-infos, que se define como voltado à publicação de notícias e artigos com temáticas que vão desde as lutas laborais, ambientais e anti-imperialistas até ao combate ao racismo, sexismo e homofobia em variados idiomas, publicou a notícia intitulada *Brasília: polícia detém jovens anarquistas* (BEQUERS, 2001) informando que dois integrantes do Movimento Anarco-Punk do Distrito Federal foram detidos pela polícia em 03 de outubro de 2001, data na qual ocorreu a Marcha pela Educação. Segundo o A-infos, os dois membros foram interrogados a respeito de sua participação na marcha e fotografados pela polícia. Consta, ainda, a informação de que os dois anarco-punks foram notificados pelas autoridades policiais em decorrência de investigações acerca de suas atividades subversivas. O autor considera que esse é um fato resultante da crescente ação intimidatória dos órgãos de informação e segurança do Estado.

Posteriormente, segundo o site da Empresa Brasil de Comunicação o Movimento Anarco-Punk organizou, em parceria com o grupo Ações Cidadãs em Orientação Sexual (ACOS), um ato de protesto em frente à Catedral de Brasília em repúdio às declarações do Papa João Paulo II condenando as uniões homoafetivas (MOVIMENTOS PROTESTAM..., 2003).

Cabe ressaltar que perspectivas estereotipadas relacionadas ao Movimento Anarco-Punk não se limitam aos *media*. O conhecimento acadêmico que se produz acerca do punk

³⁸ O movimento straight edge foi assim batizado em tributo à canção de mesmo nome composta pela banda hardcore punk estadunidense Minor Threat. Os versos dessa música dizem: “Sou uma pessoa como você, mas tenho coisas melhores a fazer/ do que ficar sentado fumando maconha porque sei que posso lutar e vencer/ [...] Sempre quero estar consciente, jamais quero usar uma muleta”, se iniciou dentro da cena punk de Washington (DC). Sua mensagem, basicamente, era que ninguém necessitava fazer uso de drogas e álcool e que elas, mais que entreter e divertir a juventude, os controlava, tornando-os apáticos. A partir dessa ideia se fundou um movimento que posteriormente se tornou quase apartado da cena punk. Bandas como Youth Of Today, Vegan Reich, Bold, Judge, DYS, SSD e Chain Of Strength assumiram a denominação straight edge, que passou a agregar como princípio o vegetarianismo e o veganismo. Alguns adeptos, especialmente na cena do hardcore straight edge nova-iorquino dos anos 1980, radicalizaram, se tornando monges da religião hare krishna (Cf. O’HARA, 2005, p. 141-146).

algumas vezes os tem reproduzido. Um caso representativo desses reducionismos se encontra no artigo “Minorias flutuantes – novos aspectos da contra hegemonia”, de autoria de Raquel Paiva da Escola de Comunicação da UFRJ. Não se trata aqui de adentrar nos conceitos estudados pela autora ao longo do artigo, que diz respeito ao conceito qualitativo de minoria enquanto posição – em lugar de uma compreensão quantitativa dessa ideia – mas, tão somente, de observar o fato de que essas representações se disseminam entre instituições ou lugares de produção do conhecimento, nesse caso entre a mídia e a academia.

A autora aplica o conceito de “minorias flutuantes”, que é definido como “aquelas surgidas no âmbito de um novo ativismo social, caracterizado pela associação entre comunidades efêmeras e o ciberespaço” (PAIVA, 2001, p. 1), aos punks que atuam em manifestações como a Marcha Contra o Apagão e a Corrupção. Para a autora, esses grupos são caracterizados por repentinamente adquirirem visibilidade local, nacional ou mundial ao ganharem as atenções da mídia que, de diferentes maneiras, define as suas formas de organização e atuação (Cf. PAIVA, 2001, p. 4). De acordo com essa perspectiva, essas minorias, embora raramente extrapolem os limites da mera retórica, são potencialmente radicais, inclinadas à violência ou, em casos extremos, ao terrorismo, sobretudo no contexto de democratização do ciberespaço, da maneira como a autora discorre:

A imprensa do dia 29 de junho de 2001 relatava dois grandes motivos de aborrecimento para o Presidente da República: os resultados da pesquisa que atestavam a queda de sua popularidade e o protesto dos “anarco-punks”, do ato público pouco se falava a não ser que teve um saldo de nove feridos, entre manifestantes e policiais. Na verdade, tratava a imprensa de dois motivos “flutuantes” – um, relativo à opinião pública que, como se sabe, é efêmera e instável; o outro, referente à expressão pública de uma minoria (o *Movimento Punk-Anarquista*), cuja principal razão de existência, segundo seu líder, é provocar a polícia, a PM em especial. Com cabelo tipo moicano e engomado a gel, roupas pretas e ar agressivo, o líder de 23 anos é também estudante de Pedagogia. Os métodos de seu grupo são radicalmente diferentes dos das lideranças estudantis e sindicais como explicava o líder “Não vamos para protestos balançar bandeirinhas da CUT nem do PT. Esses caras são manipulados. Quem luta por transformação não balança bandeira”. O que este exemplo consolida é o entendimento de que flutuante significa transitoriedade da ação de um grupo específico no campo da luta contra-hegemônica. Sendo importante lembrar ainda que a imprensa trazia ainda o pedido antecipado da CUT – responsável por um movimento de oposição institucionalizado no cenário da política brasileira – para que a polícia coibisse a possível presença dos punks durante a manifestação, alegando receio de confusão (PAIVA, 2001, p. 4. Grifos nossos).

3.2 “Revolta cor-de-rosa?”

A pergunta-título da notícia *Revolta cor-de-rosa?* (CAMPOS, 1995, p. 2), publicada no suplemento X-Tudo de 4 de fevereiro de 1995 (Anexo M), período do *punk revival*,

sinaliza a possibilidade de inferência dos efeitos de sentido que o CB pretende acionar sobre o punk na década de 1990. Nesse contexto, são estabelecidas novas regras discursivas que se erigem com vistas à suavização da agressividade/rebeldia inerentes ao punk. Se o movimento punk é ainda perpassado por algum resquício de revolta, o título da notícia tacitamente coloca essa revolta nos termos de fragilidade, ternura, suavidade e pureza que são tradicionalmente associados ao cor-de-rosa em nossa cultura. Segundo Maria Batista, “a cor rosa é atribuída ao romantismo, à ingenuidade e, segundo estereótipos sociais, é associada ao mundo feminino” (BATISTA, 2016, p 116). Desse modo, compreendemos que o autor da notícia em questão tentou produzir efeitos de sentido que assinalassem o surgimento de uma versão ingênua, amenizada e palatável do punk nos anos 1990. Esse discurso, operado na esfera do CB e compartilhado socialmente, aciona símbolos e imaginários sociais sob os quais se estruturam estereótipos da feminilidade há muito arraigados na cultura, remetendo à suposta delicadeza e inocência que, sob essa perspectiva, seriam características do feminino.

O significado simbólico dessa “revolta cor-de-rosa” indica um processo de “domesticação” da agressão/violência do punk de modo a torná-lo palatável, comercializável, ou seja, mais próximo do público comum. Nesse sentido, Pereira e Boeschstein ensinam que para operar segundo a lógica midiática vigente,

o punk é recortado de seu contexto, suas arestas de inadequação são aparadas, ele é “domesticado” para que sua aparência e linguajar sejam readequados de forma a serem aceitos de maneira positiva pelo consumidor. [...]. O punk é, então, travestido em um formato comercial, jovem e incapaz de causar danos às narrativas de poder vigentes (2016, p. 94-95).

Desse modo, as dimensões de violência/agressão associadas ao punk não são de todo apagadas, mas ressignificadas e colocadas em outros contextos nos quais aparecem enquanto acessórios da construção dos sentidos que fazem da rebeldia do punk algo harmonizado com o ordenamento social vigente. Nesse processo de construção da representação, que torna o “estranho” algo familiar, aquilo que à primeira vista não era enquadrável – agressividade, violência – se torna, em variações suavizadas, viável e aceitável aos olhos do grande público. Assim, a notícia *Revolta cor-de-rosa?* é reveladora de sentidos que operam o disciplinamento da conduta punk, a partir de uma narrativa que naturaliza imagens de um sujeito cujas ações não vão além do usual e corriqueiro, embora revestida de certa rebeldia. Essa construção é feita na narrativa, inclusive, com base no acionamento da voz de autoridade da socióloga Helena Abramo:

Segundo a socióloga, “a atuação desses grupos se define por um aparecimento espetacular no espaço público, que envolve uma estratégia de choque através do inusitado, do desconcertante e da *agressão*”.

Quem é seduzido pela proposta do No future (o lema punk) “faz questão de deixar claro que não tem grana, é feio, sem chances e *perigoso*”. Os punks incorporam os preconceitos da sociedade contra os jovens pobres, conclui Helena (CAMPOS, 1995, p. 2).

Esse excerto, embora associe o punk à agressão e traga uma representação do punk enquanto sujeito perigoso, segundo as colocações da socióloga Helena Abramo, não o distancia de arquétipos e valores que circulam na cultura de massa, ou seja, essa subjetividade é aqui representada enquanto derrotista e autodepreciativa. Um sujeito que, se de algum modo inclinado à criminalidade/violência, está longe de oferecer algum risco real ao *establishment*.

No entanto, esses são sentidos pontuais e que apenas aparecem como regularidade nos discursos que estabelecem saberes adequados aos propósitos comerciais do *revival* midiático do punk nos anos 1990. Trata-se de uma construção discursiva historicamente datada e que atende a interesses específicos a esse contexto (HALL, 2016), voltados à assimilação do punk pelo grande público. É possível afirmar, ainda, que as regras, os enunciados, os “ditos”, “não-ditos” e aquilo que é feito visível ou oculto em relação ao punk nesse discurso são resultado direto das alterações institucionais, gráficas e editoriais acontecidas no CB a partir de 1994, período no qual o jornal iniciou uma aproximação com uma fatia do mercado composta por um público mais jovem por meio de uma série de estratégias (MORELLI, 2002).

Assim, as imagens do sujeito punk forjado na violência e no crime se delineiam a cada vez que o movimento punk emerge simbolicamente como ameaçador à ordem social. Em tais contextos, os cenários criados para o punk voltam a se situar nas searas da violência e da criminalidade.

Chama atenção o fato de que o discurso do CB opera pedagogias sociais acerca do punk não apenas por meio de linguagem verbal. Observamos o emprego de linguagens não-verbais, como a fotografia, na interpretação do punk a partir de códigos e convenções imagéticas que correspondem a um sujeito vândalo/criminoso/delinquente. Nesse sentido, compreendemos que

a fotografia comunica através de mensagens não verbais, cujo signo constitutivo é a imagem. Portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em códigos convencionalizados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens (MAUAD, 1996, p.84).

Como elemento comunicador não verbal, a fotografia é utilizada como recurso discursivo dentro de um conjunto de estratégias empregadas pelo CB para disseminar, divulgar e naturalizar determinadas ideias, conceitos e representações. De acordo com Melão, a associação de fotografias ao texto pode ser feita de tal modo que induz a uma “manipulação

cognitiva” do leitor menos atento (MELÃO, 2012, p. 70). Assim, à semelhança da força das enunciações verbais, como enunciação imagética, a fotografia opera interpelações junto ao público leitor do jornal, sugerindo e induzindo comportamentos, modos de ser e interpretações em relação ao movimento punk e os seus adeptos. Os efeitos de sentido que emergem da fotografia incidem, pois, em processos de subjetivação do sujeito punk. A notícia intitulada *Festa e protesto* (FESTA..., 2002, p. 22), publicada na seção “Trabalho” do primeiro caderno do Correio em 02 de maio de 2002 (Anexo N), em uma abordagem acerca dos eventos e manifestações do 1º de maio de 2002 ao redor do mundo, nos serve à compreensão de como o CB emprega imagem/fotografia como componente de tecnologias sociais que podem induzir as percepções do público leitor do jornal, bem como contribuir na produção da subjetividade do sujeito punk. A legenda que acompanha uma das principais imagens que compõem a notícia, exposta abaixo, assinala o caráter violento do protesto: "manifestações em Berlim deixaram uma mulher e 62 policiais feridos" (FESTA..., 2002, p. 22). Em outro trecho da notícia explica-se que, como em outras partes do mundo,

a violência também se repetiu em Berlim, na Alemanha, envolvendo manifestantes de extrema-direita e antinazistas. Uma mulher e 62 policiais ficaram feridos e cerca de 25 pessoas foram presas durante os incidentes. *Os casos mais violentos aconteceram no bairro de Prenzlauer Berg onde punks bloquearam a estrada com madeiras, que depois incendiaram. As forças policiais foram recebidas com pedradas e garrafadas. A polícia usou jatos de água e gás lacrimogêneo. Os confrontos foram os mais violentos desde 1999* (FESTA..., 2002, p. 22. Grifo nosso).

Figura 10 – Manifestantes protestam em Berlim



Fonte: Correio Braziliense, (FESTA..., 2002, p. 22).

A fotografia apresenta, em enquadramento central, a imagem de um punk trajado a caráter – cabelo moicano, botas e jaqueta – em frente a uma multidão de manifestantes ao tentar tombar um veículo. É possível inferir, com base nos enunciados presentes no excerto acima, os efeitos de sentido pretendidos na articulação dessa narrativa verbal e imagética: busca-se representar o punk como o agente que promove o cenário de caos e violência ao bloquear a estrada e confrontar a polícia, embora outros tantos indivíduos estejam enquadrados na foto. A presença e atuação do sujeito punk nesse cenário de contestação confere um caráter de agressividade, vandalismo e rebeldia que tende a retirar a seriedade e força político-social daquele movimento, enfatizando apenas a violência que, associada ao estereótipo do punk, parece vazia de sentido. Nenhum deles é, à primeira vista, identificável como punk, o que os retira a responsabilidade pela violência, mesmo que o enquadramento da fotografia demonstre a sua igual participação no ato de depredação do veículo.

O uso secundário desse tipo de representação da subjetividade punk, que o classifica como violento e lhe atribui uma série de outras adjetivações negativas, é também encontrado em narrativas jornalísticas do CB como recurso para apontar culpados por situações de tumulto em manifestações e protestos que têm como alvo o Estado e os seus agentes. Tais representações são indicativas do alinhamento governista/oficialista do CB, um jornal que tradicionalmente fala a partir de perspectivas partilhadas com grupos sociais dominantes e instituições estatais (MORELLI, 2002).

A notícia intitulada *Apuração de fraude no estado* (APURAÇÃO..., 2005, p. 7), que figura na seção “Política” do primeiro caderno da edição de 20 de maio de 2005 (Anexo O), abordou a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) voltada à apuração de denúncias de fraudes envolvendo desvio de recursos públicos, pagamento de propinas e outras irregularidades cometidas por deputados e agentes públicos da Secretaria de Educação em Rondônia. Segundo a notícia, tais denúncias acarretaram uma série de manifestações articuladas pela Central Única dos Trabalhadores, sobretudo na capital do estado, Porto Velho. Em meio a essas manifestações, grupos punks também promoveram protestos e, assim, mais uma vez foram responsabilizados por protagonizar conflitos com a polícia. Vejamos o enunciado a seguir:

Os tumultos durante os protestos em Porto Velho cessaram depois que os organizadores expulsaram um grupo que no início da semana havia brigado com policiais militares, jogado bombas de fabricação caseira na Assembleia Legislativa e providenciado velas pretas e caixões representando deputados. O grupo, que se batizou de punk, costuma realizar rituais de magia negra em cemitérios (APURAÇÃO..., 2005, p. 7).

A visão manifesta no enunciado destacado se refere a um sujeito punk que assume uma postura de enfrentamento físico e direto contra as forças de segurança pública. Trata-se de um sujeito que se vale inclusive de práticas tidas como extremas como o uso de bombas caseiras para vandalizar prédios públicos e rituais de magia negra. Sugere-se, dessa forma, a ideia de um sujeito de alto grau de periculosidade e insubordinado, que não só recusa a autoridade, mas também os ritos religiosos cristãos. Esse enunciado fundamenta, ainda, efeitos de sentido nos quais o sujeito punk é destituído da legitimidade de manifestar descontentamento quanto às condutas de políticos acusados de corrupção. O não reconhecimento do punk dentro do jogo político decorre do fato de que o movimento “é formado por minorias e por pessoas que defendem os interesses delas. E o fato de serem minorias já explica o porquê de não terem uma voz na sociedade” (MELÃO, 2012, p. 16).

É possível também inferir que, dentro do regime de verdade que perpassava o discurso do CB quando da publicação da notícia *Apuração de fraude no estado*, esses sujeitos eram percebidos como exteriores ao âmbito da democracia, aspecto que sinaliza a incidência de representações que, no campo do imaginário social, estão em constante disputa entre si. Se por um lado emergem as vozes dissonantes do punk em rechaço à corrupção praticada por políticos, por outro as vozes hegemônicas de um veículo da grande mídia, de sua posição de poder, se prontificam a articular representações que se prestam a inscrever esse grupo na condição de abjeto ou *outsider* (HALL, 2016, p. 192). Como bem atenta Chartier (1990), representações que aparentam neutralidade são, em verdade, suportes de estratégias e práticas de imposição da autoridade de certos grupos sociais sobre outros.

Na notícia *Apuração de fraude no estado*, essas estratégias aparecem não apenas na associação do movimento punk à violência, mas se estendem até o limite do que se pode considerar calunioso, pecaminoso, satânico e imoral, atribuindo aos punks a inclinação de “realizar rituais de magia negra em cemitérios” (APURAÇÃO..., 2005, p. 7). Tal articulação discursiva tem como finalidade não apenas ridicularizar o sujeito punk, mas demonizá-lo e recusá-lo em uma sociedade de valores e crenças cristãs. O uso de objetos como caixões e velas pretas a fim de simbolizar em protesto a morte dos deputados investigados pela CPI, evoca no imaginário cristão práticas abomináveis e assustadoras que parecem relacionadas aos rituais de magia negra em cemitérios.

Tais sentidos são, aparentemente, herdeiros de representações tão longevas quanto amplamente exploradas pelos *media* ao longo da história do *rock n' roll* (O'HARA, 2005): como símbolo de rebeldia, o *rock* tem aglutinado imagens tão impactantes quanto às dos

brutais assassinatos praticados pelo bando liderado pelo fanático Charles Manson³⁹ (BIAGI, 2009); o hedonismo autodestrutivo que resultou na morte prematura de ícones do *rock* nos anos 1960 e 1970; a iconografia abertamente inspirada em símbolos de ocultismo e satanismo que compõe os imaginários do *heavy metal* e de seus subgêneros (WIEDERHORN; TURMAN, 2015); as gangues assassinas como a *La Mirada Punks*⁴⁰ que pululavam na Costa Oeste norte-americana nos anos 1980 (MATTIOLI; SPACONE, 2015); as menções midiáticas que, nos anos 1990, alçaram a cena *black metal* norueguesa a um nível de reconhecimento mundial, associando-a a incêndios de igrejas e assassinatos⁴¹ (CARVALHO, 2011); A constante exposição feita pela imprensa brasileira acerca de episódios de violência envolvendo punks e carecas em São Paulo ao longo dos anos 2000. Representações como essas servem como parâmetros na produção de sentidos para a subjetividade punk no âmbito discursivo do CB.

3.3 “Dia punk na Esplanada” (2001)

A reportagem intitulada *Dia punk na Esplanada* (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6-9) publicada no CB no dia 28 de junho de 2001 (Anexo P), focaliza a participação de um grupo de punks na Marcha Contra o Apagão e a Corrupção, manifestação organizada pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) em parceria com outras entidades e partidos políticos de esquerda, no dia 27 de junho de 2001. Segundo Freire Filho, esse “foi o evento que,

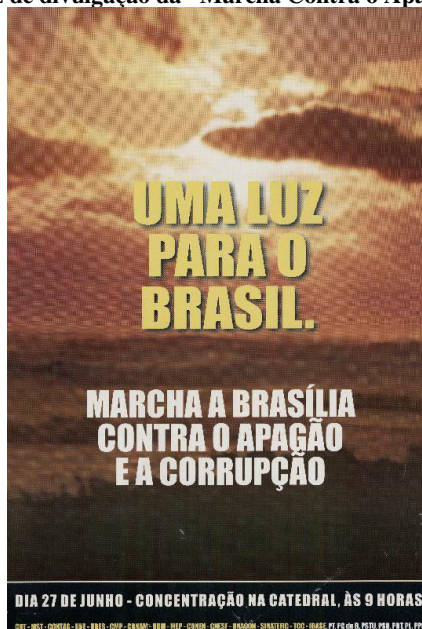
³⁹ O caso mais notório envolvendo o bando de Charles Manson é, sem dúvidas, o assassinato da atriz Sharon Tate, então com 26 anos. Em 9 de agosto de 1969, seguidores de Manson invadiram a casa onde a atriz residia com o seu marido, o aclamado diretor cinematográfico Roman Polanski, em Los Angeles. Além de Sharon (que estava grávida), os integrantes da seita assassinaram outras quatro pessoas e deixaram mensagens escritas com o sangue das vítimas no local. O episódio demarcou a derrocada definitiva da era *hippie* e do ideal de “paz e amor”. “A imprensa norte-americana aproveitou-se desse crime, denunciando as práticas de grupos de jovens, que tanto criticavam a sociedade norte-americana” (BIAGI, 2009, p. 179).

⁴⁰ O livro “Disco’s out... Murder’s in!” de autoria de Heath Mattioli e David Spacone é dedicado à história da *La Mirada Punks* (LMP), considerada a gangue punk mais notória (e perigosa) das regiões de Los Angeles, Orange County e South Bay na Califórnia nos anos 1980. Rompendo com os ideais político-revolucionários do punk, os membros da LMP transportaram a violência estética, lírica e musical do punk para as ruas na forma de práticas como brigas, tráfico de drogas e assassinatos. Vários dos crimes cometidos por integrantes da LMP foram divulgados e debatidos em telejornais e *talk shows* norte-americanos no período, quase sempre em abordagens generalizantes e sensacionalistas, ampliando para toda a comunidade punk a responsabilidade por atos de indivíduos isolados.

⁴¹ Como bem assinala Carvalho, revistas especializadas em música como a britânica *Kerrang!* contribuíram para o reforço representações do *black metal* norueguês da década de 1990 enquanto um movimento organizado inspirado em princípios satanistas, ocultistas e neonazistas. Apesar do inquestionável envolvimento de certos integrantes da cena *black metal* escandinava em crimes graves como assassinatos e incêndios de templos religiosos cristãos, o autor afirma que, internamente, a maioria dos integrantes dessa cena apenas se interessava na chamada música extrema e em oferecer resistência à moral judaico-cristã e a seus símbolos e práticas (CARVALHO, 2011).

provavelmente, deu maior destaque midiático às ações políticas dos punks” (2007, p. 58), haja vista a profusão de enfoques que privilegiaram as abordagens de outras dimensões e atividades do movimento punk ao longo de sua história no Brasil.

Figura 11 – Cartaz de divulgação da “Marcha Contra o Apagão e a Corrupção”



Fonte: CENTRAL ÚNICA DOS TRABALHADORES, 2001.

A narrativa não se limita a uma abordagem da atuação política do movimento punk na manifestação, mas se concentra na oposição estabelecida entre os punks e as forças de repressão e segurança pública do Distrito Federal, revelando estereótipos por meio dos quais o discurso jornalístico do CB constrói a subjetividade de punks e militantes de partidos e perspectivas políticas de esquerda (socialista) no Brasil. Observamos nos processos de subjetivação ativados por esse discurso a associação do ativismo político anarquista, à violência, ao caos e à baderna em cenas de protesto na Esplanada dos Ministérios em Brasília.

Representando os punks como vândalos violentos, a reportagem elabora efeitos de sentido com os quais se cria a percepção social desses sujeitos enquanto párias, tendo a militância política e os aspectos culturais que lhes são característicos ignorados ou desqualificados. Objetivamente, o que intentamos revelar por meio da presente análise são os “regimes de verdade” (FOUCAULT Apud VEIGA-NETO, 2007, p. 101) nos quais o CB se insere e que possibilitam a construção de uma subjetividade punk distinguida como violenta.

Essencialmente, a narrativa da reportagem atribui aos integrantes do movimento punk, retratados como elementos dissidentes e estranhos à Marcha Contra o Apagão e a Corrupção, a responsabilidade por transformar aquela manifestação pacífica em um cenário de caos e

conflito. À ocasião, manifestantes entraram em confronto com policiais da tropa de choque da Polícia Militar do Distrito Federal na Esplanada dos Ministérios em Brasília, em uma ação supostamente iniciada, insuflada e conduzida pelo movimento punk.

A reportagem espelha a militância de anarcopunks em uma série de protestos de rua no Distrito Federal em fins dos anos 1990 e início da primeira década do século XXI. Os acontecimentos da Marcha Contra o Apagão e a Corrupção, focalizados pelo CB na reportagem, são representativos das atividades dos punks em oposição ao governo do então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1995-2003).

O ano de 2001 foi marcado por uma série de atividades políticas do movimento punk e que se sobressaíram na mídia, uma vez que naquele momento de crise – política, energética, cambial e inflacionária – da chamada “Era FHC” (1995-2003), os punks participaram ativamente de uma série de protestos públicos. Antônio Bivar, na edição revista e ampliada de seu clássico livro “O que é punk” é quem nos lembra que

paralelamente aos shows e eventos, os punks nunca estão sem fazer nada. É possível ver muitos deles nas mais diversas manifestações e funções. A televisão os destaca nos protestos públicos, seja contra a Alca, seja contra a *FHCena* (e um neoliberalismo que sete anos depois do sonho inicial acabou dando com os cornos no brejo), seja a favor de greves, seja que protesto for. A crise é global. (BIVAR, 2001, p. 149).

A gestão FHC, marcada pelo alinhamento político-econômico do Brasil aos imperativos neoliberais do mercado financeiro internacional caracterizou-se pela adoção de políticas econômicas calcadas na transferência da responsabilidade administrativa e de investimentos para o setor privado, estendidas a diversas áreas que anteriormente eram geridas pelo Estado. O direcionamento das políticas econômicas do governo FHC foi pautado por um discurso técnico, centrado no argumento da necessidade de equilíbrio das contas públicas (GOLDENBERG e PRADO, 2003). No entanto, as privatizações promovidas no período se situavam no panorama da globalização econômica, ou seja, da abertura internacional dos mercados de serviços, capitais e mercadorias; fator de restritivo aos Estados nacionais no que tange a dirigir suas próprias políticas tributárias, monetárias e cambiais, sobretudo nas nações consideradas economicamente periféricas, caso aplicável ao Brasil.

As promessas de estabilidade econômica, fundamentadas na política de privatizações, não se sustentaram por todo o segundo mandato de FHC (1999-2003), já que

os resultados do processo de privatização ficaram aquém do que fora alardeado pela propaganda oficial nos anos de maior empenho privatizante dos governos. Dois elementos concorreram para isso. Primeiro, a ideia — muito citada pelas autoridades na época — de que com a desestatização o governo teria mais recursos para gastar nas áreas sociais era equivocada. A privatização foi feita fundamentalmente para

permitir que as empresas privatizadas pudessem voltar a investir, livres dos problemas fiscais inerentes ao setor público, mas isso não significava que por essa razão o governo central teria mais recursos para aplicar em outras áreas. E, segundo, houve sérios problemas regulatórios no setor elétrico. Neste, embora, a rigor, a privatização tenha se limitado à distribuição de energia elétrica (pois 70% da capacidade de geração continuou em mãos do Estado), a ausência de uma regulação clara que estimulasse o setor privado, combinada com a falta de maiores investimentos das estatais, gerou uma situação em que nem o setor privado nem a Eletrobrás investiram conforme as necessidades do país. O resultado foi uma paralisia dos investimentos, que acabou contribuindo para gerar a crise energética de 2001. Mesmo que a geração praticamente não tenha sido privatizada, como a “cara” do setor elétrico aos olhos do público era dada pelas empresas de distribuição, a crise foi vista pela população como um símbolo das supostas falhas da privatização (GIAMBIAGI et al., 2011, p.186-187).

O governo FHC não se mostrou capaz de organizar estratégias para enfrentar a crise energética, o que determinou a implementação, a partir de 1º de junho de 2001, de um programa nacional de racionamento de energia (popularmente referido como “apagão”⁴²). “Esse fato obrigou o governo FHC a dar explicações à sociedade sobre o que estava acontecendo e justificar as perdas e os danos causados a todos” (Cf. GOLDENBERG e PRADO, 2003, p. 231).

As justificativas do governo FHC, calcadas em atribuir as causas da crise no setor elétrico à diminuição das chuvas e à inoperância administrativa dos governos anteriores, não foram acatadas pela oposição. As críticas ao governo se concentraram em apontar a incapacidade de articulação no combate à crise ao atrelamento do governo a interesses de grupos de investidores estrangeiros, uma vez que, como ocorrera em outras áreas, as privatizações no setor elétrico se deram sob forte presença de capitais internacionais (HAGE, 2012, p. 83).

Como efeito gerado por essa conjuntura política se articularam, por todo o país, manifestações cujo objetivo se concentrou em pressionar o governo de FHC a adotar medidas para contornar os efeitos do desequilíbrio instalado. Nesse cenário amalgamado por uma crise de racionamento de energia, instabilidade cambial, escândalos de corrupção e ameaça de volta

⁴² De acordo com Goldenberg e Prado, “embora houvesse a percepção nas diversas empresas do setor – MME, Aneel e ONS – de que uma crise de falta de energia elétrica tinha grande probabilidade de ocorrer já a partir de 1997, o governo FHC não conseguiu se articular para enfrentar a questão. Mesmo tendo havido diversas iniciativas para aumentar a oferta de energia – com a implantação do Programa de Geração Emergencial, em 1999, e do Programa Prioritário das Térmicas e do Leilão de Capacidade, em 2000 –, elas não lograram pela ineficácia da gestão governamental, pois as diversas entidades tinham opiniões e propósitos diferentes que não convergiam e não havia mais a coordenação central da Eletrobrás [...]. Desde o início da gestão FHC, os níveis das represas vinham apresentando sinais evidentes de esgotamento de sua capacidade de regular as vazões necessárias para geração elétrica na época seca do ano. Assim, em abril de 2001, o armazenamento estava com pouco mais de 30% de sua capacidade, o que indicava uma grande chance de os reservatórios secarem quase completamente antes da nova estação de chuvas [...]. Para evitar esta perspectiva de uma crise elétrica ainda pior, foi implementado, entre 1º de junho de 2001 a 1º de março de 2002, o racionamento de energia, com a meta de economizar 20% de energia elétrica” (2003, p. 229-231).

da inflação, a narrativa urdida na reportagem *Dia punk na Esplanada* chama atenção para o descontentamento gerado em determinados setores da sociedade: partidos políticos de esquerda, sindicatos, parcelas da população em geral e grupos considerados marginalizados, como é o caso do movimento punk.

O enunciado a seguir, exposto na principal cabeça de página da reportagem em questão, é demonstrativo da percepção do CB em relação ao movimento punk como um grupo aliado a sindicalistas e partidos de esquerda à época da Marcha Contra o Apagão e a Corrupção:

PRESSÃO NAS RUAS - Há mais de dois meses o governo Fernando Henrique tem sido atormentado com a crise energética, flutuações de câmbio, ameaça de inflação, mau desempenho dos seus candidatos nas pesquisas. Agora, as más notícias chegaram em bloco. *A marcha orquestrada pela trinca oposição-CUT-punks atingiu o objetivo e será a foto principal de todos os jornais hoje* (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

O trecho destacado no enunciado acima demonstra uma perspectiva inicial do CB a respeito do sujeito que atua em cooperação com partidos políticos de esquerda e sindicatos. Observamos que o movimento punk é visto naquele momento como uma força política que adquire certo grau de relevância e visibilidade, haja vista que o trecho grifado no enunciado corrobora essa ideia, sinalizando os impactos da participação dos punks na Marcha Contra o Apagão e a Corrupção.

Embora a maioria dos punks, motivados por suas convicções políticas de orientação anarquista, tenham, historicamente e diferentemente de outros movimentos contraculturais de juventude, rejeitado aproximações com as propostas da esquerda tanto quanto rechaçam a direita e o capitalismo (Cf. O'HARA, 2005, p. 75), a subjetivação do punk pelo dispositivo midiático, enquanto relacionado ao ativismo político de esquerda, irá desempenhar duplo efeito de sentido na narrativa: representar o punk por meio de parâmetros que o público leitor do CB considera “radical” ou “subversivo”, ao mesmo tempo em que associa os tradicionais opositores do governo FHC a um grupo percebido socialmente sob os estigmas da violência e do vandalismo, caso do movimento punk.

Neste sentido, deslegitimar a ação do grupo, reduzindo a significação de sua participação na marcha a mero ato promovido por vândalos, é parte de uma estratégia discursiva dotada da força de construir sentidos, modos de ser e perceber a identidade punk sob os históricos posicionamentos conservadores e governistas do CB. Acerca dessa orientação conservadora do CB, D'Amorim nos explica que

esta é uma característica estampada tanto nos editoriais - reconhecidos pela natureza opinativa - quanto no noticiário, a princípio, um espaço dado à neutralidade. [...]

Esta forma de atuação aliada ao governo se deve, especialmente, à herança política da matriz empresarial: a linha editorial do Diários Associados. Como exemplo desta particularidade, assim como a maioria dos jornais da época, o Correio Braziliense apoiou a ação do Golpe Militar e alinhou-se aos governos do regime a partir de 1964. (Apud SILVEIRA, 2016, p. 44).

As colocações de D'Amorim nos permitem inferir que as relações do CB com as estruturas de poder e as instituições oficiais são determinantes para a demarcação dos saberes e opiniões defendidos pelo jornal. Os tradicionais posicionamentos do CB em favor das demandas governistas se explicam por razões comerciais e financeiras que o envolvem. A inexistência de uma vigorosa economia local no Distrito Federal acarretou a aproximação do jornal com as estruturas governamentais. Nesse sentido, o CB foi impulsionado a se abrir à publicidade oficial, tanto localmente quanto na esfera federal, já que as vendas em bancas de jornal eram irrisórias e o quantitativo mínimo de vendas apenas era possibilitado pelas assinaturas feitas por órgãos públicos da capital (MORELLI Apud SILVEIRA, p. 44).

Esse aspecto de consonância dos Diários Associados, conglomerado de mídia ao qual o CB é afiliado, em relação aos posicionamentos governistas indica a gênese de uma narrativa que visa promover o apagamento do ativismo político punk, substituindo essa percepção por outras que fazem emergir uma subjetividade punk identificada com a “selvageria” e a violência. Uma vez que os punks, orientados politicamente e filosoficamente pelo anarquismo se colocam contra as instituições, o Estado e o ordenamento social e econômico neoliberal, a reportagem *Dia punk na Esplanada* expressa o papel do CB enquanto mediador de tecnologias sociais que implicam na construção desse padrão radical, ameaçador e violento da subjetividade punk como inclinada ao vandalismo e à baderna.

Estando a reportagem estruturada sobre recursos textuais e imagéticos, sua análise demanda uma observação concomitante de ambos os aspectos, uma vez que a produção de sentidos da narrativa se dá por essas duas vias de maneira complementar e interdependente. Dessa forma, o aspecto da utilização massiva de imagens, característica do design gráfico do CB⁴³, nos coloca diante do problema de considerar essas duas modalidades enunciativas na presente análise.

⁴³ Segundo Azevedo (2007, p. 44), uma das características do Correio Braziliense é o massivo uso de recursos de imagem, traço evidenciado após as profundas modificações no projeto gráfico pelas quais o jornal passou no que tange ao seu projeto editorial nos anos de 1996 e 2000. Tais transformações refletem a adoção de uma estratégia empresarial voltada para o objetivo de se tornar um jornal mais atrativo no mercado publicitário, haja vista que até então o CB, mesmo detendo o monopólio dos classificados, ainda se mantinha em posições de desvantagem em relação a outros jornais de grande circulação quanto a questões de captação de clientes na área da publicidade.

Figura 12 – Imagem em destaque na capa do CB em 28/6/2001



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 1).

A imagem acima compõe a chamada de primeira página da reportagem *Dia punk na Esplanada* e é de autoria de Ronaldo de Oliveira, fotógrafo da equipe do CB. A fotografia, que ocupa uma área de quase cinquenta por cento da página⁴⁴, é composta de elementos que guardam muitas semelhanças com o cenário de uma guerrilha urbana, onde se mostra uma pessoa que traça a indumentária mais tradicional entre os adeptos do movimento punk: corte de cabelo em estilo moicano, jaqueta cravejada com rebites e as botas. O indivíduo da imagem, fotografado em pose de combate, porta uma barra de ferro em uma das mãos e chuta uma granada de gás lacrimogêneo, sob espessa cortina de fumaça aos olhares da polícia e de populares.

Exposta na primeira página do CB, essa fotografia agrega componentes que constroem imageticamente a ideia do protagonismo do sujeito punk no caótico e violento cenário que é apresentado ao longo da reportagem. Neste enunciado imagético, o sujeito punk é o elemento intrusivo que cria o cenário de caos e violência na manifestação inicialmente pacífica. Assim, o conjunto de elementos presentes no enunciado-imagem⁴⁵ – cortina de fumaça, populares, policiais, barra de ferro, indivíduo punk em pose agressiva –, trazem a intencionalidade não só

⁴⁴ O tamanho da imagem exposta na primeira página do jornal é parte dos sentidos construídos e, adicionalmente, um recurso que suscita no público leitor a ideia de grandes proporções e impacto do evento retratado. Observamos aqui a ação de sentidos investidos através de um aspecto técnico empregado na composição e formas de uso da imagem (Cf. MAUAD, 1996, p.3).

⁴⁵ Como bem nos ensina Foucault (Apud VEIGA-NETO, 2007, p. 94), conceitua-se como enunciado qualquer coisa que manifeste um saber e que, assim, seja passível de aceitação, repetição e transmissão, não estritamente enunciados verbais. De acordo com usos e aplicações específicas, uma fotografia pode, potencialmente, cumprir função enunciativa, segundo a perspectiva foucaultiana. Observamos, assim, que lidamos com escrita e textualidade visual como linguagens que se entrelaçam na reportagem, formando e informando redes de sentidos que perpassam as práticas discursivas nas quais o CB está inserido.

de identificação do punk como vândalo, provocador ou “baderneiro”, mas também de desqualificação da própria manifestação.

A composição e a forma de captura da imagem, aparentemente, rememoram algumas representações violentas do punk semelhantes às aquelas exploradas no cinema, nos videogames, na televisão, jornais e revistas desde o nascimento do punk. Não se trata de uma imagem meramente complementar ou ilustrativa do texto escrito da reportagem, mas sim, ela mesma, produtora de sentidos do punk enquanto promotor de tumulto⁴⁶. O enunciado textual que acompanha a imagem exposta na capa da reportagem explicita, concomitantemente, os efeitos de sentido pretendidos pelo CB:

DIA PUNK NA ESPLANADA – *Integrantes do movimento punk foram responsáveis, ontem, por uma enorme baderna. Infiltrados na “Marcha Contra A Corrupção e o Apagão”, provocaram a tropa de choque da polícia militar. Os policiais revidaram com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha. Seis pessoas foram presas, 23 ficaram feridas e o trânsito na cidade foi infernal até às 16h (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).*

O enunciado-título, “Dia *punk* na Esplanada”, reforça os sentidos construídos imageticamente, situando os punks participantes da marcha no centro dos acontecimentos daquela data. A sentença apresenta um uso da palavra “punk” que, a princípio, se desdobra em ao menos dois sentidos diferentes. O primeiro nos remete a um uso cotidiano do termo “punk”, empregado em algumas regiões do Brasil quando se deseja falar de alguma coisa, pessoa ou situação difícil ou extenuante⁴⁷. O segundo sentido possível, sobreposto ao enunciado que corresponde ao título da reportagem, funciona sugerindo o protagonismo e a responsabilidade de integrantes do movimento punk no conflito instaurado entre a Polícia Militar e uma parcela dos manifestantes à ocasião da Marcha Contra a Corrupção e o Apagão.

Reforçando os sentidos que se acionam no título da reportagem, a chamada secundária, impressa em letras menores na primeira página do jornal, é mais detalhada. Na primeira sentença destacada (“Integrantes do movimento punk foram *responsáveis*, ontem, por uma enorme baderna”), o adjetivo “responsáveis” indica os punks como os causadores do tumulto que degenerou os propósitos da manifestação, ao passo que na segunda (“*Infiltrados*

⁴⁶ Essa imagem vem sendo apropriada e ressignificada ao longo dos anos desde a sua publicação no jornal Correio Braziliense. Ela pode ser encontrada em alguns fanzines brasileiros como representativa da resistência punk contra o capitalismo e a repressão policial. Em Berlim uma versão monocromática da imagem tem sido utilizada em adesivos de propaganda antifascista espalhados em alguns pontos da cidade. Há no squat Köpi, localizado na capital alemã, uma versão monocromática desta mesma imagem exposta em pequenos pôsteres.

⁴⁷ “No Brasil, atualmente, punk também é interpretado como uma gíria, que é utilizada para representar que determinada situação, ocasião ou pessoa é difícil ou complicada.” (PUNK..., 2018). A palavra punk é empregada algumas vezes nessa acepção por alguns jornalistas do Correio Braziliense.

na “Marcha Contra A Corrupção e o Apagão”, *provocaram* a tropa de choque da polícia militar”), o adjetivo “infiltrados” serve para sublinhar o caráter de elementos externos à manifestação conferido aos punks, como sujeitos não reconhecidos como parte legítima daquele processo, sendo reduzidos a provocadores do tumulto na oração que complementa a sentença.

O elemento seguinte da chamada secundária da reportagem, definido pela sentença “Os policiais *revidaram* com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha”, sintetiza os posicionamentos do CB quanto à ação da polícia. Nota-se a construção de um sentido segundo o qual a ação enérgica da polícia se restringiu à resposta necessária ao vandalismo praticado pelos punks, ocultando quaisquer pormenorizações que apontem para as causas do início do suposto ataque. A última sentença (“Seis pessoas foram presas, 23 ficaram feridas e o trânsito na cidade foi infernal até às 16h”) apresenta as consequências do tumulto ocasionado pela violência dos integrantes do movimento punk, atribuindo-lhes a culpa em relação às consequências do que o CB classificou como um ato de baderna.

O que se torna aparente após se ter efetuado o desmembramento analítico dos enunciados são práticas discursivas que engendram um efeito polarizante, posicionando os sujeitos – punks e policiais – na relação descrita na narrativa: o discurso mobilizado pela reportagem posiciona a polícia e o seu papel de zelar pela manutenção da ordem social de um lado, e de outro posiciona o sujeito punk, o vandalismo e as práticas violentas que lhes são atribuídas.

No entanto, é necessário atentar para o fato de que essa não é apenas uma oposição simples entre a instituição policial, e um grupo cujas perspectivas político-ideológicas lhes são inversamente proporcionais. Trata-se de uma relação constituída na esfera do imaginário social, ou seja, delineada a partir de um conjunto de valores que “intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias” (BACZKO, 1985, p. 311).

Nesse sentido, a narrativa da reportagem *Dia punk na Esplanada* transpõe o imaginário da delinquência punk. Esse imaginário, em alguma medida, regula e direciona as mentalidades daqueles que consomem as notícias produzidas pelo veículo de mídia que aqui analisamos. Sendo o grupo de punks participantes da Marcha Contra o Apagão e a Corrupção autodeclarados anarquistas, o CB atua legitimando socialmente as percepções de que são um grupo cujas finalidades são estritamente voltadas a práticas de vandalismo, depredação e outras modalidades de violência, em oposição absoluta às regras de civilidade e ordem social.

Esse padrão dualista perpassa toda a narrativa da reportagem. Constrói-se o “outro” nos punks, atribui-se a eles a condição de *outsiders*. A partir da visão dos punks enquanto desviantes, se procede a separação do normal e aceitável daquilo que se classifica como anormal e inaceitável. Há em curso um regime de representação no qual o punk é posicionado socialmente como perversão ou desvio patológico. As imagens que são postas em oposição na narrativa trazem consigo a própria marca institucional do CB. Como bem diz Veiga-Neto, “aquele que enuncia um discurso é que traz, em si, uma instituição e manifesta, por si, uma ordem que lhe é anterior e na qual ele está imerso” (2007, p. 99).

A antinomia punks/polícia que se evoca na narrativa se refere a uma relação fundamentada nos princípios de negação da autoridade advogados pela grande maioria dos adeptos do punk desde os primórdios do movimento.

Essa abominação e ódio pela polícia é universal em todo o espectro de subcultura e contraculturas jovens. A polícia personifica tudo o que há de errado com a autoridade: corrupta, sádica, racista, sexista, escória covarde e chantagista” (FELIX Apud O’HARA, 2005, p. 92).

Durante o período da ditadura civil-militar no Brasil e períodos posteriores, por exemplo, em decorrência do fato de o punk ser percebido socialmente enquanto ameaça ou um símbolo da degeneração dos valores, inúmeras atividades do movimento culminaram em conflitos com as autoridades policiais (MELÃO, 2012). Da mesma maneira, o arquétipo representativo do punk que se rebela contra a autoridade policial foi apropriado e ressignificado pela mídia como um indício das supostas propensões criminais e delinquentes do movimento, caso das abordagens adotadas pelos tabloides ingleses na cobertura das manifestações STC na Inglaterra na primeira metade da década de 1980 (CROSS, 2016).

Assim, percebemos no dualismo observado, nos enunciados verbais e imagéticos da reportagem, a atualização de estereótipos que constroem subjetividades e estabelecem, preservam e consolidam representações do punk que não apenas o relacionam com a violência/delinquência, mas que se concentram em erigir no punk o “outro” da polícia, o inimigo a ser combatido. O que a narrativa ordena são posições e diferentes funções dos sujeitos que ocupam cada um dos lados dessa relação polarizada.

Esse modo de representar a subjetividade punk se formatou no núcleo de acontecimentos nos quais a visibilidade social do movimento punk se expandia, fator decorrente de sua participação frequente em manifestações no final dos anos 1990 e primeira década do século XXI. O reforço de tais representações estereotipadas do punk é persistente

na narrativa e sinaliza os efeitos de poder da linguagem no ordenamento das subjetividades umas em relação às outras. Vejamos a imagem a seguir:

Figura 13 – Grupo de anarcopunks se protege de bombas atiradas pela polícia



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6).

Na imagem, componente da seção intitulada “Pressão nas ruas” da reportagem, temos o dialogismo punks/polícia sendo reiterado mais uma vez. Gradativamente, da narrativa emerge essa oposição como traço marcante em toda a sua extensão, retomando reiteradamente esse recurso com a finalidade de essencializar em termos absolutos a resistência do punk em relação à autoridade. Uma vez que os punks, inspirados no anarquismo⁴⁸, rejeitam toda e qualquer manifestação da autoridade (MORGADO, 2010, p. 16), essa rejeição não se direciona exclusivamente à polícia, face visível do autoritarismo estatal, mas às próprias estruturas do Estado como um todo.

O primeiro subtítulo da seção diz: “*Revolta punk acaba paz*”. Através dessa sentença o enunciador reafirma os sentidos negativos dos parâmetros estereotípicos por meio dos quais a subjetividade punk se delinea no discurso norteador da narrativa: a descrição do punk nesse enunciado sintético aponta para sentidos de um sujeito punk que empreende a guerra em um cenário em que a harmonia anteriormente transcorria. Tais sentidos são reforçados pelo enquadramento da imagem, em que é possível visualizar um punk que porta uma bandeira

⁴⁸ Para Gordon, “o movimento punk tem sido a incubadora mais importante para anarquistas durante as duas últimas décadas, devido a sua atitude de oposição à sociedade hegemônica e uma afiliação íntima com o simbolismo anarquista, e a presença da sua estética em vários espaços anarquistas é inconfundível.” (2008, p. 34-35).

negra com uma letra “A” inscrita dentro de um círculo, um dos símbolos internacionais do anarquismo (SÍMBOLOS..., 2011).

Notamos aí a construção de uma imagem negativa do anarquismo que segue padrões do senso comum que associam a noção de “anarquia”, e simbologias associadas ao anarquismo, à desordem, caos ou ausência de paz. Na imagem, o punk que porta a bandeira que simboliza o anarquismo se encontra junto a outros três membros do grupo que, com as grades de proteção de lâmpadas retiradas do chão da Esplanada, improvisam uma trincheira. Ao fundo a Tropa de Choque da Polícia Militar aparece enfileirada empunhando escudos, efetuando um efeito de sentido que aponta para a necessidade de proteção do patrimônio e da ordem pública contra os agentes do tumulto, identificados como punks.

O emprego dessa imagem se constitui em um significativo recurso semiótico que opera a associação de políticas libertárias/anarquistas, defendidas pelo movimento punk, a ações violentas e de depredação do patrimônio público, destoantes do ordenamento dito democrático e civilizado ao qual o CB está alinhado ideologicamente. A legenda que acompanha a foto ratifica esse sentido: *“Um dos punks que começaram o tumulto na Esplanada ergue a bandeira anarquista. Presidente da CUT em Brasília diz que reação da PM à provocação do grupo foi exagerada”* (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

As imbricações identitárias entre punk e anarquismo, constitutivas da subjetividade punk, são ordenadas no discurso de modo a projetar um sujeito que insufla tumultos, se inclina ao vandalismo e ao uso de táticas violentas nas ações que protagoniza em manifestações e protestos de rua. O vandalismo, a insubordinação e a violência atribuídos aos punks são, dessa forma, conectados aos princípios anarquistas de negação da autoridade, princípios estes que parecem caracterizar o grupo de punks retratado na reportagem. Falamos de processos de subjetivação que também se corporificam nos enunciados a seguir, presentes nesta reportagem:

Figura 14 – Punks se unem a outros manifestantes



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 9).

ESCUDOS CONTRA A POLÍCIA – “Grupo de punks e outros manifestantes arrancam as grades que protegem as lâmpadas instaladas no chão da Esplanada e avançam contra os policiais. *Toda a confusão de ontem foi provocada pelos punks que se dizem anarquistas. Para eles, a polícia é um instrumento de repressão do governo*” (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 9. Grifo nosso)

A imagem mostra alguns punks agrupados a outros manifestantes empunhando as mesmas grades de proteção de lâmpadas retiradas do chão da Esplanada dos Ministérios que aparecem na figura 13. O grupo se encontra em uma pose que sugere que estejam marchando/avançando, ao mesmo tempo em que usam as grades para se proteger. Os sentidos conferidos pela legenda à imagem estruturam uma subjetividade punk composta pelo encadeamento das dimensões do vandalismo e da insubordinação, expressa na primeira oração do enunciado (“*Grupo de punks e outros manifestantes arrancam as grades que protegem as lâmpadas instaladas no chão da Esplanada e avançam contra os policiais.*”). A responsabilização dos punks pelo tumulto generalizado, fator que é tacitamente conectado ao anarquismo nesse encadeamento discursivo, retorna na oração “*Toda a confusão de ontem foi provocada pelos punks que se dizem anarquistas*”. Por último, uma sentença que cumpre a função de justificar ou explicar as razões nas quais se assenta a insubordinação à autoridade característica dos punks: “*Para eles, a polícia é um instrumento de repressão do governo*”.

A ojeriza de punks pela polícia tem sido matéria de letras de músicas, protestos, textos de fanzines, performances e outras expressões da cultura punk desde a gênese do

movimento⁴⁹ A banda *hardcore punk* californiana Final Conflict, por exemplo, declara, em seu LP de título *Ashes to ashes* de 1987, considerar a polícia um desperdício total do dinheiro daqueles que pagam impostos, algo sem propósito nenhum a não ser espalhar o terror nas comunidades e cidades, ameaçando as liberdades individuais (FINAL CONFLICT, 1987). Já O'Hara fala da insubordinação e da disposição dos punks em confrontar física e diretamente a polícia ao questionar o senso comum segundo o qual a ação repressiva e violenta das autoridades expressa, exclusivamente, o cumprimento do dever que lhe cabe: “se cumprir seu dever implica perseguir e espancar pessoas que ousam confrontar a autoridade, eles não vão receber nenhuma gentileza dos punks” (2005, p. 94).

O uso de expressões como “*Toda a confusão de ontem foi provocada pelos punks que se dizem anarquistas*”, aliado à imagem que enfatiza indivíduos com faces ocultas por balaclavas e bandanas, evoca os imaginários sociais acerca da criminalidade punk. O efeito de sentido que advém dessa construção discursiva conecta o movimento punk e o pensamento anarquista às práticas que envolvem a depredação do patrimônio público e o confronto físico direto com as autoridades. O punk é aqui descrito como sujeito que não reconhece ou respeita as leis, assim esse sujeito parece situado à margem da sociedade e da civilidade.

Essa compreensão do punk enquanto marginal/criminoso/vândalo/violento, concepção que perpassa a narrativa da reportagem *Dia punk na Esplanada*, se desdobra em práticas cotidianas, uma vez que opera pedagogicamente na educação do público leitor do CB. Esse discurso empreende a separação entre os indivíduos que se inscrevem nos limites do que é considerado socialmente aceitável e aqueles que, por suas características de não enquadramento a determinados padrões culturais, sociais ou comportamentais, são percebidos socialmente como “os outros”, “dissidentes”, “os de fora”, abjetos.

Como bem observou Stuart Hall, essas são operações do discurso que caracterizam processos de estereotipagem, ou seja, se realizam por meio de mecanismos de vinculação entre os membros de um grupo de uma comunidade imaginária de indivíduos alinhados a uma determinada normatividade, ao mesmo tempo em que enviam “para o exílio simbólico todos Eles, ‘os Outros’, que são de alguma forma diferentes” (2016, p. 192). No caso da narrativa que ora analisamos, a polícia, as entidades sindicais, partidos de esquerda, representantes das instituições oficiais e um certo tipo de manifestante representam os lugares sociais do

⁴⁹ A vastidão do cancionário punk que expressa a aversão dos punks pela polícia é aspecto que torna inviável listar todos os grupos e músicas que exploraram essa temática. Segundo O'Hara, “há um consenso definitivo entre punks de que a polícia é escória. Eles são os peões e os terroristas do poder do Estado e certamente não têm lugar na sociedade dos anarquistas, na qual as pessoas poderiam policiar a si mesmas” (2005, p. 94).

aceitável e da normalidade, enquanto punks e outros manifestantes considerados extremistas são situados em lugares sociais destinados a grupos abjetos ou excluídos.

Conforme Melão, o movimento punk perdeu a expressividade midiática que lhe caracterizou nos anos 1980, emergindo posteriormente no discurso da mídia quase sempre relacionado a episódios violentos e criminosos,

enquanto objeto do discurso da mídia de massa, [o punk] adquire um caráter bastante negativo e estereotipado. O indivíduo punk é visto como sujeito perigoso, ligado ao crime e a situações violentas, além de ser, segundo o estereótipo criado, preconceituoso e agressivo. Entendemos que diversas informações divulgadas pela mídia são manipuladas e manipuladoras. Segundo o pensamento de van Dijk, a manipulação ocorre quando um grupo com mais poder abusa de sua posição favorável para informar as pessoas de modo parcial, isso gera uma compreensão incompleta do evento do qual se fala no discurso. Apesar de não negarmos que o movimento punk se manifeste de modo violento algumas vezes, notamos que ele, em muitos casos, é alvo de discursos manipuladores, o que gera um estereótipo majoritariamente negativo (MELÃO, 2012, p. 7-8).

A perspectiva de Melão convida-nos a considerar o CB enquanto veículo de mídia que opera tecnologias ou pedagogias sociais, haja vista que cria, divulga e organiza determinadas representações da subjetividade punk com efeitos de marginalização, estigmatização e estereotipagem dos sujeitos a que se refere. Compreendemos que, da posição social que ocupa, a instituição jornalística CB desempenha funções simbólicas, mobilizadoras, pedagógicas e reparadoras segundo interesses de determinados grupos sociais e institucionais (RODRIGUES, 2002, p. 224). Observamos os mecanismos da operação persuasiva engendrada por esse discurso em enunciados tais quais os que seguem:

Policiais militares se defendem como podem da chuva de pedras lançada pelos punks e outros manifestantes radicais durante a manifestação em frente ao Palácio do Itamaraty. Segundo os cálculos da PM, dez policiais acabaram feridos, um deles levou uma pedrada no queixo e outro foi atingido na cabeça” (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 8-9. Grifo nosso).

Figura 15 – Ataque de manifestantes a policiais militares



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 8-9).

A legenda que acompanha a imagem narra a situação de policiais militares que, sob um ataque a pedradas atribuído a punks e outros manifestantes, buscam se esquivar dos fragmentos rochosos arremessados. A legenda oferece ainda dados sobre o quantitativo de policiais feridos na manifestação, destacando a maior gravidade nas lesões sofridas por dois deles. No entanto, na composição pictórica da figura 15, que acompanha o enunciado da legenda, não há elementos comprobatórios da participação de punks no ataque, ou seja, punks podem ou não ter participado, uma vez que, com base no enquadramento dado à foto, não é possível fazer tal afirmação. Há na legenda, entretanto, uma operação pedagógica que orienta a percepção dos leitores no sentido de imputar aos punks uma participação no ataque. A combinação dos sentidos construídos na legenda com aqueles que se manifestam na imagem se conectam, novamente, à ideia de que o confronto foi desencadeado somente após as provocações e ataques dos punks, aos quais a polícia se limitou a se defender e a usar a força necessária na contenção dos ânimos dos manifestantes mais exaltados.

Essa mesma ideia é reforçada em outros trechos da narrativa como, por exemplo, nos enunciados da legenda e foto abaixo:

O Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar foi chamado para refrear o ânimo dos manifestantes. Protegidos por escudos e capacetes, devolveram as pedradas dos punks com bombas de gás lacrimogêneo e efeito moral, tiros de balas de borracha, além de jatos d'água, lançados por um caminhão blindado (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 8-9. Grifos nossos).

Figura 16 – Tropa de choque da Polícia Militar



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 8-9).

Nesse entrelaçamento de enunciados verbais e não verbais, a narrativa busca fixar os argumentos que responsabilizam os punks pelo início do confronto com a polícia na manifestação. A impactante imagem que se apresenta na figura 16, em que policiais da tropa de choque aparecem em postura de ataque e portam pesados armamentos e escudos, se justifica pelo argumento de que sua presença na manifestação foi motivada pelo tumulto causado pelos punks presentes.

O caráter criminoso/delinquente/vândalo da subjetividade construída na narrativa se evidencia por meio de imagens que expõem o expressivo contingente policial mobilizado para conter a ação dos punks. Dessa forma, a narrativa, embora se refira brevemente à opção política dos punks pelo anarquismo, não apresenta outras eventuais subjetividades para o punk, reiterando a todo o momento padrões léxicos que reforçam, afirmam e induzem a uma subjetividade punk norteada pela violência. Observemos os enunciados abaixo:

A agressão, iniciada por cerca de 15 punks, foi engrossada por dezenas de pessoas em volta que chamavam os policiais de “assassinos” e “fascistas”. Chegaram a atirar pedras contra o Palácio do Itamaraty. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

Os torpedos de fumaça, lançados pela Polícia Militar do Distrito Federal, foram uma resposta às pedras, cocos, hastes de bandeiras, pedaços de pau e até de ferro que começaram a ser arremessados por manifestantes que se autodenominavam punks, durante o protesto que tumultuou a capital da República. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

As agressões começaram pouco antes das 13h. Munidos de espadas, policiais da Tropa de Cavalaria entraram em confronto com punks – vestidos de preto, com cabelos em estilo moicano ou raspado e cobertos por artefatos metálicos – e manifestantes que se empolgaram com os xingamentos à polícia. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

Na confusão provocada principalmente por punks ontem na Esplanada dos Ministérios, 23 pessoas ficaram feridas. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 7).

Observamos em tais recorrências linguísticas aquilo que Deleuze (1996) denominou de linhas de enunciação, ou seja, o regime regulador do que, no âmbito do discurso do dispositivo midiático CB, pode ou não ser dito acerca do punk. Logo, o regime discursivo em que se situa o CB permite a enunciação do punk – e de suas representações e sujeitos – em associação com a violência/delinquência/criminalidade.

As falas de representantes de diferentes segmentos e instituições (polícia, entidades políticas, governo) também são referenciadas em certos enunciados, tangenciando ou corroborando a linha argumentativa da narrativa acerca de uma subjetividade punk constituída sob estereótipos de violência, vandalismo e criminalidade. Desse modo, a narrativa destaca as perspectivas do então coronel da Polícia Militar do Distrito Federal, Eloísio Costa; da presidente CUT-DF à época, Érica Kokay; e do Presidente da República em exercício no período em que a Marcha Contra o Apagão e a Corrupção foi organizada, Aécio Neves. Essas vozes de autoridade são acionadas a partir de um regime discursivo específico, ou seja, se apresentam como efeitos de poder, articulando saberes histórica, social e culturalmente autorizados e atuando não apenas na produção da subjetividade punk, mas em processos de estereotipagem e estigmatização desses sujeitos.

As vozes de autoridade interpeladas na narrativa se prestam à finalidade de situar o movimento punk em um exílio simbólico. Nesse sentido, as falas institucionais ou de autoridade, contidas nos enunciados abaixo, trazem como traço comum o uso de um léxico sinalizador de sentidos em que o movimento punk é percebido como um grupo ou segmento político ilegítimo, meramente um bando composto por delinquentes causadores de tumultos. Observemos os três enunciados nos quais as vozes institucionais emergem na reportagem:

O comandante do policiamento, coronel Eloísio Costa, disse que as pessoas que chegaram em 576 ônibus para participar da marcha convocada pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e partidos de oposição não foram responsáveis pela confusão. “*Não foram os manifestantes, mas sim esse grupo de 10 a 20 pessoas autodenominadas punks. Nem sei se realmente são punks*”. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

Costa acredita que a repressão da Polícia não foi excessiva. A presidente da CUT-DF, Érica Kokay, discorda. “*É verdade que o grupo de dissidentes (os punks) provocou*”, disse. “Mas a polícia reagiu de forma excessiva e despreparada. Não havia necessidade de usar cavalaria ou tropa de choque” (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

“O que fugiu do normal foi o *ato de um grupo que não fazia parte da manifestação*” - Aécio Neves presidente da república em exercício. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

Aparentemente, as vozes institucionais interpeladas na narrativa se prestam à finalidade de descrever os punks como um movimento de invasores cuja intenção na marcha seria apenas provocar a polícia e promover o tumulto. As três vozes de autoridade são concordantes quanto à ideia de os punks não fazerem parte da manifestação e o uso de expressões como “*Não foram os manifestantes, mas sim esse grupo de 10 a 20 pessoas autodenominadas punks*”; “*grupo de dissidentes*”; e “*ato de um grupo que não fazia parte da manifestação*”; sinalizam uma estratégia discursiva voltada à delimitação dos lugares que devem ser ocupados pelo movimento punk e seus integrantes: fora das manifestações e protestos, em lugares de contradição com a sociedade, à margem dos processos de reivindicação de direitos. Compreendemos esse exílio simbólico como expressão da estigmatização e de processos de estereotipagem que incidem sobre o punk, a partir da construção discursiva da narrativa que se ampara nas vozes de autoridade citadas.

A essas falas cabem desqualificar os integrantes do movimento punk da condição de manifestantes e a legitimidade de enunciar quem é ou deve ser enquadrado como manifestante ou, ao contrário, aqueles que irão se situar na condição de elementos alheios ao protesto. Trata-se de um conjunto de enunciados que fixa os limites do jogo político e as posições do punk nesse jogo. O uso de um mesmo padrão léxico nas três vozes de autoridade evocadas pelo CB na narrativa evidenciam os traços de um discurso que conecta o movimento punk à violência/criminalidade/delinquência no período em que a reportagem *Dia punk na Esplanada* foi publicada.

Como expusemos no presente capítulo, o movimento punk vinha participando de uma série manifestações e protestos de rua que ganharam algum destaque na mídia em períodos próximos à realização da Marcha Contra o Apagão e a Corrupção. Dessa forma, é necessário notar que a visibilidade do punk na mídia naquele período já havia instituído um determinado padrão discursivo-enunciativo em torno do punk. Esse padrão viabilizou a construção desse sujeito punk marginalizado⁵⁰ segundo os interesses de grupos sociais contrários, criticados ou atacados de alguma forma pelo movimento punk.

⁵⁰ Na medida em que se opõe ao establishment, aos valores convencionais da contemporaneidade, às instituições e ao Estado, o movimento punk cria e recria constantemente estratégias de resistência e persistência à margem da sociedade. A reivindicação da condição marginal é feita conscientemente pelos adeptos do movimento punk e, assim, é elemento constitutivo de sua identidade. Tal discurso pode emergir em fanzines, letras de músicas de bandas punks, nas perspectivas político-filosóficas, simbologias e signos adotados pelos punks. Esse discurso, no entanto, incide, sobretudo, nas práticas discursivas cotidianas dos adeptos do movimento punk. A marginalidade reivindicada pelo punk não é necessariamente no sentido criminal, mas a condição simbólica de crítica radical às estruturas e valores de uma sociedade à qual rejeitam e da qual não se sentem parte. A condição marginal do punk se expressa na criação de uma cultura própria em detrimento da cultura *mainstream*: modos não convencionais de vestuário; ocupações (*squats*); mídia/imprensa/literatura alternativa (fanzines); ações em circuitos *underground*; rejeição à cultura de massa; filosofia *do-it-yourself* (faça você mesmo).

A partir desse padrão de representações violentas do punk, o discurso do CB opera processos de subjetivação calcados em uma perspectiva dualista, assimétrica e segregacionista, operando o assujeitamento e o disciplinamento desse grupo através dos simbolismos e dos saberes que dissemina socialmente. Embora os enunciados que perpassam o discurso do CB sejam sempre objetos de uma negociação entre as *vozes* que neles se manifestam, são comuns as assimilações desses estereótipos negativos de violência pelos próprios punks.

Ainda que a narrativa da reportagem *Dia punk na Esplanada* exponha brevemente a fala de um integrante do movimento punk, a fim de trazer a perspectiva do grupo sobre os acontecimentos da Marcha Contra o Apagão e a Corrupção, essa fala é utilizada na narrativa de modo a corroborar determinadas imagens estereotipadas do punk:

“Não vamos ficar gritando fora FHC e FMI. Somos de agir. E o que fizemos é uma das nossas formas de protestar”, afirmou Ângelo, um rapaz de 19 anos, que preferiu não dizer o nome completo. Ele pegou carona com outros dois colegas punks no ônibus da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais, para protestar em Brasília ontem. (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 6. Grifo nosso).

A fala destacada no enunciado é empregada com o objetivo de corroborar a ideia de que as táticas de protesto usadas pelos integrantes do movimento punk, que incluem o uso da violência e de práticas que são classificadas como vandalismo, fogem do padrão de conduta considerado socialmente aceitável. A ideia de diferença da conduta do movimento punk em protestos de rua em relação à dos manifestantes considerados pacíficos é afirmada no seguinte trecho da fala do entrevistado: *“Não vamos ficar gritando fora FHC e FMI. Somos de agir”*. Implícita está a construção de uma subjetividade punk que não se adequa às formas de protesto convencionais da dita democracia, mas que mobiliza os princípios anarquistas da ação direta.

Aparentemente, a evocação da fala do representante do movimento punk tem como finalidade qualificar os modos de ação do movimento punk em protestos de rua: o indivíduo punk é aqui representado como sujeito que rejeita a passividade, se recusando a se limitar à repetição de slogans e frases feitas, dando preferência à ação, ao confronto. A imagem construída nesse enunciado é similar à que se evoca nos níveis do *design* e do *layout* do jornal.

Em todas as cabeças de página⁵¹ internas da reportagem *Dia punk na Esplanada*, dispostas de maneira padronizada, vemos a repetição de uma foto em que um integrante do movimento punk aparece carregando uma grade, com o rosto oculto por uma bandana, cabelo moicano e indumentária punk típica (jaqueta de couro com rebites, braceletes e outros adereços). Acompanhando a imagem em cada página estão enunciados textuais que enfatizam o caráter violento e tumultuado do protesto, além das prisões de manifestantes efetuadas na Marcha Contra o Apagão e a Corrupção.

Figura 17 – Cabeça de página (detalhe)



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 7-8).

Figura 18 - Manifestantes na Marcha Contra o Apagão e a Corrupção



Fonte: Correio Braziliense (MARCONDES, J. et al., 2001, p. 8-9).

⁵¹ No jargão jornalístico, “cabeça de página” é a parte superior da página. “Espaço nobre reservado para a publicação de textos mais importantes” (VOLLMER, 2012, p. 41).

As representações estereotipadas que na narrativa associam o punk à ação violenta contrastam com o tom pilhérico com que a reportagem se refere a outros grupos de manifestantes. Se o punk é subjetivado por esse discurso enquanto elemento intrusivo, agressivo, violento e, em última análise, criminoso, outros participantes do protesto são retratados como irreverentes, criativos, ridículos ou mesmo alheios a quaisquer dos propósitos e motivações da marcha, como bem revelam as imagens que aparecem na figura 18.

CAPÍTULO 4

PUNKS E CULTURA DA VIOLÊNCIA: CRIMES, ASSASSINATOS E GANGUES

*Nights in the ghettos and the streets
The city doesn't look so violent
Conflicts and screams to survival
A real sub-world emerges in our eyes
Punks in black get into trouble!
Wearing black, getting into the trouble!*⁵²

Luta Armada – Grizzly City, 2006.

O exame sequencial dos documentos que integram o terceiro grupo de representações do punk que identificamos no CB revela a incidência de uma variedade de estratégias discursivas, narrativas e de enunciados que conferem sentidos ao punk em conexão com a violência, criminalidade, delinquência e vandalismo. A incidência dessas categorias decorre de pedagogias sociais articuladas pelo CB na construção de imagens do sujeito punk enquanto naturalmente enquadrável em definições como “baderneiro”, “selvagem”, “violento”, “criminoso”, “assassino” e em terminologias similares. A construção desses sentidos aparece, por exemplo, na localização do punk em cenários de conflito entre facções, gangues e outras subculturas como *skinheads*⁵³ e carecas, confrontos com a polícia em manifestações ou a partir da atribuição da autoria de atos brutais como assassinatos e espancamentos a membros do movimento punk.

⁵² Tradução: “Noites nos guetos e nas ruas / A cidade não parece tão violenta / Conflitos e gritos para sobreviver / Um submundo real emerge em nossos olhos / Punks de preto entram na ‘treta’ / Vestindo preto, entrando na ‘treta’”.

⁵³ A mídia televisiva, os jornais e o cinema têm alimentado os imaginários sociais com representações da cultura skinhead quase sempre sendo tomada como sinônimo de violência, intolerância e neonazismo. Filmes como “American History X” (1998) e “Romper Stomper” (1992) são exemplos de produções cinematográficas que se enquadram nessa linhagem. No entanto, o skinhead é um universo que, se não tão vasto e variado quanto o punk, apresenta algumas peculiaridades dignas de nota: embora os *skins* sejam mais apáticos politicamente que os punks e, em geral, mais inclinados ao patriotismo, à cultura futebolística, à violência e, normalmente, se organizem em grupos majoritariamente masculinos, há facções de *skins* anarquistas e comunistas (Red and Anarchist Skinheads – RASH ou *redskins*), homossexuais (*queerskins*) e aqueles que se autodeclaram apolíticos (*tradskins* ou *traditionals*). “Nem todo skinhead é um apoiador do nazismo, assim como nem todo entusiasta da suástica é um skinhead, porém dentre as diversas vertentes do movimento skinhead existem aquelas engajadas na militância nacional-socialista em prol de uma reorganização da sociedade pautada em fundamentos ideológicos racialistas, com como é o caso dos skinheads *whitepower*” (ALCÂNTARA, 2015, p. 19). Necessário sublinhar o fato de que os *skins* não nazistas se recusam a reconhecer a facção *white power* (aos quais se referem pejorativamente como *boneheads* ou “cabeças ôcas”), uma vez que a origem do skinhead está em gêneros da música negra antilhana como o *reggae* e o *ska*, não sendo compatível, portanto, com perspectivas neonazistas ou racistas.

As notas, notícias e reportagens na quais foram identificadas essas representações ocorrem majoritariamente no primeiro caderno do CB, no qual se dá preferência à divulgação de notícias factuais (AZEVEDO, 2007, p. 2001). A maior parte desse quantitativo está localizado na seção “Brasil” a qual não apresenta uma estrutura editorial fixa e se destina a abordagens de temáticas variadas que vão de legislação, segurança pública e violência urbana até questões relacionadas à infraestrutura das cidades e meio-ambiente em âmbito nacional. Outras seções nas quais foram encontradas ocorrências de representações do punk com sentidos conectados à violência ou à criminalidade são “Política”, coluna “Opinião”, “Cidades” e “Tema do Dia”. A matéria de capa intitulada *A selvageria de punks e skinheads está de volta* (PULJIZ, 2013), apresenta mais claramente certos posicionamentos e perspectivas institucionais do CB em relação ao punk e pelo destaque dado à temática em associação com a violência. Esta reportagem será também objeto de análise no presente capítulo.

Em seu livro “O que é punk”, Antônio Bivar relata que a imagem conferida pela mídia ao movimento, em seus primórdios no Brasil, o aproximava de um tipo de banditismo infantil e adolescente. Ainda com base nas afirmações desse autor, é possível entrever alguns traços da influência do discurso midiático nos processos de subjetivação desse sujeito punk da cena brasileira dos anos 1980: “para uma ala da garotada que já tinha ‘tendência’, essa imagem perniciosamente deturpada do punk foi assimilada e praticada ao vivo, na cidade e na periferia” (BIVAR, 2001, p. 65). Costa também faz colocações semelhantes no livro “Os ‘carecas do subúrbio’: caminhos de um nomadismo moderno”, no qual afirma que desde o início o punk apareceu na mídia brasileira em representações que o colocavam como algo assustador e agressivo, conectado a “violência, brigas, drogas, enfatizando o caráter suburbano” (COSTA, 1993, p. 49).

No entanto, esses sentidos não são exclusividade de abordagens posteriores à assimilação do punk no Brasil. Desde os primeiros tempos do movimento nos Estados Unidos e Inglaterra nos anos 1970, os grandes veículos de comunicação o têm representado como algo pensado e sustentado por pessoas inclinadas à violência que, por destoarem dos padrões da cultura dominante, emergem no discurso midiático como sujeitos “selvagens”, perigosos ou vândalos (PEREIRA e BOESCHENSTEIN, 2016, p.83-84).

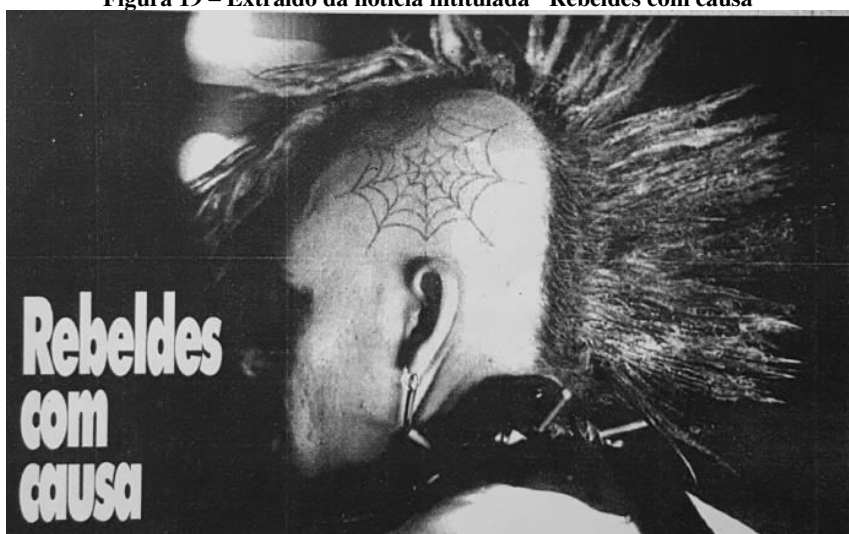
Como se vê, há precedentes para essas representações do punk que o associam à violência e à criminalidade. Segundo Sousa e Pedroso, esses sentidos são decorrentes do fato de a mídia adotar uma perspectiva que “considera o punk como lixo da sociedade e não sua representação crítica, julgando a violência como reflexo social, mas não aceitando-a como

manifestação viável politicamente” (SOUSA e PEDROSO, 1983, p.48). Daí decorrem as representações baseadas em estereótipos negativos do punk, calcados em imagens de violência. Aparentemente, o CB se apropria de perspectivas historicamente partilhadas com outros veículos e instituições, sinalizando as linhas de um dispositivo de subjetivação cujas enunciações adquirem efeito de poder na constituição de um sujeito punk visto e descrito como violento ou criminoso, sobretudo, por seu comportamento desviante, crítico e dissidente daqueles prescritos para os sujeitos tidos como normais e de valor na estrutura social capitalista.

No CB a marca do sensacionalismo revestiu as imagens desse sujeito punk visto como delinquente, constituindo uma poderosa ferramenta que, se não capaz de aniquilar e recusar esse sujeito estigmatizado pela violência, teve como possíveis efeitos o reforço de imagens estereotipadas e a disseminação de representações capazes de interpelar o seu público com as promessas de adrenalina decorrente das “tretas”⁵⁴ entre punks e contra outros grupos.

É interessante notar que essas representações negativas também podem passar por um processo de arrefecimento em períodos nos quais o punk ganha destaque na mídia como filão musical viável ao mercado, enquanto gênero musical ou como moda/estilo. À época de emergência do *grunge* e do *punk revival* nos anos 1990, o CB deu destaque, ainda que brevemente, a imagens do punk dissociadas dos estereótipos de criminoso, delinquente ou vândalo, conferindo à agressividade/violência do punk o *status* de expressão de suas perspectivas artísticas e políticas.

Figura 19 – Extraído da notícia intitulada "Rebeldes com causa"



Fonte: Correio Braziliense (GROSSMAN, 1995, p. 3).

⁵⁴ "Treta" é uma gíria comum nos meios punks de diversas regiões do Brasil e é usada para se referir a qualquer situação de conflito, brigas ou discussões.

A reportagem *Rebeldes com causa* (GROSSMAN, 1995, p. 3), publicada no suplemento X-Tudo de 14 de janeiro de 1995 (Anexo Q), por exemplo, dá destaque à imagem de um indivíduo punk cujo foco está em elementos que, aos olhos do grande público, podem facilmente ser tomados como símbolos de agressividade: corte moicano, tatuagem de teia de aranha no crânio e coleira com *spikes* (figura 20). Ao mesmo tempo, no corpo do texto se encontram enunciados textuais como: “o que os punks fazem não é rebeldia pura e simples. Ao contrário, revela consciência e não-aceitação do que acontece no mundo à sua volta” (GROSSMAN, 1995, p. 3). O aspecto da subversão da estética punk, comumente apresentado no discurso midiático como sinônimo de violência e agressividade, não se apresenta nesta reportagem carregado de tais acepções, ao contrário, é colocado no panorama de um posicionamento crítico quanto a injustiças e desigualdades. Esse discurso que aparentemente faz justiça a certos princípios caracterizadores do punk, apresentando os seus propósitos aparentemente sem distorções, revela a estratégia de se construir uma imagem positiva, compatível com aquela que se deseja em relação a um produto vendável, tal qual se nota no contexto do *punk revival* nos anos 1990.

Na presente pesquisa, observamos que as definições da subjetividade punk a partir de expressões como “baderneiro”, “selvagem”, “violento”, “criminoso” e “assassino” se apresentam como regularidade discursiva no CB, sobretudo a partir do início dos anos 2000. Não se trata, como o termo regularidade pode sugerir, de fazer um apanhado quantitativo das reiteraões de tais padrões discursivos relacionados ao punk no CB, mas da identificação dos limites sociais e históricos das operações da linguagem que estão aí sugeridas, atentando, especialmente, para os efeitos de sentido e os processos de subjetivação que são acionados pelos enunciados que são produzidos em um dado regime de verdade (VEIGA-NETO, 2007).

Nesse sentido, analisamos a seguir cinco textos jornalísticos (três notas e duas notícias) publicadas na seção “Brasil” do primeiro caderno do CB entre os anos de 2007 e 2011. Esses documentos guardam entre si a marca intertextual de associação de grupos punks a práticas criminosas, em especial agressões, tentativas de homicídio, assassinatos e ataques às chamadas minorias, em atos classificados como crimes de ódio e intolerância⁵⁵. Trata-se de um conjunto de notas que constroem imagens do punk enquanto uma violenta gangue em permanente estado de conflito, não apenas em relação a grupos aos quais se opõe ideologicamente (*carecas* e *white powers*, por exemplo, referidos em tais notas genericamente

⁵⁵ Crimes de ódio e intolerância são aqueles motivados por discriminação decorrente de credo religioso, deficiência, condição de imigrante ou de deslocado da região de origem, condição de refugiado, identidade de gênero, orientação sexual, classe social, situação de rua, idade. Crimes raciais são tipificados em legislação específica (SOUZA, 2018).

como *skinheads*), mas em relação à sociedade como um todo, promovendo, inclusive, ataques a pessoas comuns que não têm qualquer relação com tais grupos, gangues ou os posicionamentos ideológicos por eles defendidos.

As referidas notas e notícias se alinham a uma série de práticas discursivas constituídas a partir da intensificação da repressão contra grupos classificados como praticantes de crimes de intolerância, desde a criação da Delegacia de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância (DECRADI/SP)⁵⁶ em São Paulo no ano de 2006. O início das atividades dessa delegacia aumentou a quantidade de registros de crimes de racismo, preconceito, homofobia e intolerância religiosa que, conseqüentemente, passaram a ter maior projeção na mídia⁵⁷. Com isso, punks e *skinheads* passam a ser alvo de uma estratégia de criminalização por parte do discurso midiático, tendência acompanhada pelo CB.

4.1 Punks em notícias policiais

A primeira nota jornalística dessa sequência, publicada em 16 de abril de 2007, enuncia no título: *Rapaz assassinado por punks na capital* (RAPAZ ASSASSINADO..., 2007, p. 11). Esse título, dado à nota, não deixa claras as motivações ou as circunstâncias do crime, aspectos só expostos no corpo do texto, onde se esclarece tratar-se de um rapaz reconhecido por supostamente ser ex-integrante de um grupo *skinhead* de orientação política nacionalista. A dinâmica dos acontecimentos descritos na nota jornalística são indicativas da rivalidade existente entre grupos pautados por orientações políticas divergentes, punks e integrantes de facções *white power* ou neonazistas. No entanto, se a narrativa enfatiza o uso de armas como barras de ferro e facas, sublinhando o caráter brutal do ataque orquestrado por um grupo punk, ao mesmo tempo se refere ao *skinhead* nacionalista reconhecido e assassinado por meio do uso de adjetivos como “jovem” e também pela profissão do rapaz morto. Ao enfatizar essa oposição, a nota jornalística resulta em efeitos de sentido que

⁵⁶ Divisão do Departamento Estadual de Homicídios e de Proteção à Pessoa (DHPP/SP) voltada à análise e repressão de “delitos de intolerância definidos por infrações originalmente motivadas pelo posicionamento intransigente e divergente de pessoa ou grupo em relação a outra pessoa ou grupo e caracterizados por convicções ideológicas, religiosas, raciais, culturais e étnicas, visando à exclusão social” (SÃO PAULO, 2019).

⁵⁷ Uma consulta feita em sites de busca na internet revela que a partir de 2006, ano de fundação da Delegacia de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância (DECRADI/SP), outros relevantes veículos de mídia eletrônica além do CB como os portais do O Globo, da revista Veja, da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) e G1 passaram a noticiar acerca de investigações e prisões efetuadas por agentes do DECRADI. Muitos dos casos envolvendo punks e *skinheads*.

reduzem os integrantes do grupo punk à condição de criminosos/assassinos, ao passo que se destaca a condição de trabalhador – um marcador social positivo – do *skinhead* morto.

Quadro 5 – Atribuição de crimes a integrantes do movimento punk

SÃO PAULO

RAPAZ ASSASSINADO POR PUNKS NA CAPITAL

Um jovem de 22 anos foi morto a facadas na madrugada de ontem na Rua Augusta, no Centro de São Paulo. Ricardo Sutanis Cardoso, operador de scanner, foi cercado por um grupo de punks na altura do número 1.036 e atacado. Ele levou facadas nas costas e golpes de barra de ferro na nuca. Rogério Moreira, 19 anos, que estava com a vítima no momento do crime, foi golpeado com uma faca na boca e levado ao pronto-socorro. Segundo o irmão de Ricardo, Alirio Sutanis Cardoso Júnior, 36 anos, ele era integrante de um grupo de *skinheads* nacionalistas. Recentemente, deixou o cabelo crescer e teria deixado o grupo. Para o irmão, Ricardo foi morto porque “foi reconhecido de alguma encrenca anterior”.

CRIME

PUNKS MATAM POR PIZZA

Dois rapazes, de 18 e 19 anos, e uma mulher, de 22, foram presos sob acusação de matar ontem um funcionário de uma pizzaria no Terminal Parque Dom Pedro II, no centro de São Paulo. Os três se autointitularam punks, segundo a Secretaria de Segurança Pública. A vítima de 24 anos foi morta a facadas. Durante a madrugada, os três se aproximaram da pizzaria gritando “Aqui é punk” e exigiram pizzas de graça. Porém, os empregados do estabelecimento se negaram a obedecê-los. A integrante do trio teria começado a agredir um dos atendentes, a vítima reagiu, e o rapaz de 19 anos a esfaqueou no peito e no abdômen.

DEVASTAÇÃO PUNK

PRESOS POR INTOLERÂNCIA

A Polícia Civil prendeu ontem seis integrantes do Grupo Devastação Punk, acusados de praticar crimes de intolerância na região dos Jardins, em São Paulo. Em 2006, 10 integrantes teriam invadido um bar na Alameda Santos, perto da Rua da Consolação, retirando e esfaqueando dois clientes. Em agosto passado, Genésio Mariuzzi, 23 anos, apontado como participante do grupo, teria confessado a morte do turista Grégor Erwan Landouar, 35. O grupo Devastação Punk seria inspirado no filme *Laranja Mecânica*, do cineasta Stanley Kubrick, baseado no livro do inglês Anthony Burgess, que retrata um grupo de jovens dedicados à prática de estupros, roubos e atos de vandalismo.

Rapaz morre em ataque punk

O garçom John Clayton Moreira Batista, de 19 anos, foi assassinado a facadas durante um tumulto provocado por um grupo de punks em uma rua dos Jardins, área nobre da Zona Oeste da capital paulista. O crime ocorreu na noite de sexta-feira. O rapaz estava com um casal de amigos na área externa do bar Morro Branco, também conhecido por Amarelinho, na esquina da Rua da Consolação com a Alameda Lorena. Por volta das 21h30, um grupo de punks começou a agredir os clientes da casa atraindo garrafas de vidro na direção deles. Batista ainda tentou fugir para o interior do bar, mas foi perseguido por dois integrantes do

grupo e esfaqueado no peito. Ele chegou a ser levado ao Hospital das Clínicas, também na Zona Oeste da cidade, mas não resistiu aos ferimentos. Oito suspeitos de participação no crime — quatro maiores de idade e quatro menores — foram presos ainda na noite de sexta-feira. Colega de trabalho de Batista, Tatiana, de 25 anos, conta que eles sempre iam ao Amarelinho depois que encerravam o expediente no Café Armani. Junto com eles estava Rafael Rodrigues, também de 25 anos. “Estávamos bebendo numa mesa da calçada, quando uma garota punk, que depois eu soube chamar-se Paloma, aproximou-se e pediu isqueiro para o Rafael. Ele

disse que não tinha e eu dei o meu. Depois de acender o cigarro, Paloma se retirou fazendo gestos obscenos para Rafael. Logo depois chegou o grupo agredindo todo mundo.” Para Tatiana, os criminosos não intencionavam atingir ninguém em especial. “Eles queriam ferir quem estivesse pela frente. Eu corri e atravessei a Alameda Lorena e o John estava comigo. Dois caras vieram atrás de nós. O John mudou o rumo e correu para dentro do Amarelinho. Os punks o seguiram e depois saíram correndo. Aí eu vi que ele estava caído no chão. Antes disso eu vi um deles mostrar uma faca, mas não sei se foi ele quem o agrediu.”

Pouco depois do tumulto, policiais do 7º Batalhão da Polícia Militar detiveram um grupo suspeito, que incluía duas garotas. Uma delas foi apontada por Tatiana como sendo Paloma, que teria sido o pivô da agressão. O pai de John, o também garçom Ricardo Batista, disse que no início da madrugada de ontem quatro pessoas teriam se apresentado como advogados de um único preso, que seria autuado em flagrante pelo homicídio. Outros advogados também se apresentaram aos policiais. Tentavam impedir que os maiores fossem autuados em flagrante e que os menores, encaminhados ao juiz da Vara de Infância e Juventude para serem internados.

CURITIBA

Briga com *skinheads* em lanchonete termina com uma auxiliar de enfermagem levando três golpes de faca ao tentar escapar da confusão. Vítima ficou em estado grave e teve que ser operada de emergência

Punks ferem jovem de 26 anos

Dezesseis punks foram detidos em Curitiba acusados de começar uma briga numa lanchonete e de esfaquear a auxiliar de enfermagem Karina Letnar, 26 anos, que tentava fugir da confusão. Ela foi internada em estado grave no Hospital

Evangelico — o mesmo onde trabalha — depois de receber três golpes. Os 16 punks, entre eles quatro menores, foram encaminhados para o 1º Distrito Policial e para a Delegacia da Criança e do Adolescente, respectivamente. Um deles, um rapaz de 21 anos, Alexandre

Emanuel de Oliveira, foi preso em flagrante por tentativa de homicídio. Os outros presos devem responder por agressão, provavelmente em liberdade.

A confusão começou em um encontro casual. Por volta da meia-noite de sexta-feira, um grupo de punks teria identificado algumas pessoas que estavam em uma lanchonete na esquina das ruas Amintas de Barros e Tibagi, no Centro de Curitiba, atrás do famoso Teatro Guaíra, como *skinheads* de uma gangue rival. Segundo testemunhas, os punks decidiram partir para a briga: chegaram atraindo pedras e

quebrando tudo. As pedras foram arrancadas do chão. Os agressores ainda usaram pedaços de pau e armas improvisadas para espancar alguns clientes. Parte da lanchonete foi destruída, enquanto as pessoas tentavam fugir. A auxiliar de enfermagem

Karina Letnar foi operada na manhã de ontem e, até o fechamento desta edição, permanecia em estado grave. Uma outra mulher também foi ferida. Por sorte, superficialmente. Atendida pelos paramédicos do serviço de emergência da cidade, foi liberada em seguida.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em notícias e notas jornalísticas publicadas na seção “Brasil” do primeiro caderno do *Correio Brasileiro* entre os meses de abril de 2007 e junho de 2008.

Observamos ainda que não existiam preocupações em detalhar as motivações desses conflitos que opõem grupos alicerçados política e ideologicamente em princípios tão distintos quanto conflituosos como o anarquismo e o neonazismo. Em geral, essas narrativas se apoiam em imagens do sujeito punk enquanto promotor da selvageria pura e simples, não havendo a necessidade de existir motivações claras e específicas para os conflitos nos quais se envolve. O sujeito punk é, no caso dessas notas jornalísticas, representado invariavelmente como

protagonista de tais crimes. As agressões e assassinatos referidos em tais notas jornalísticas, ao serem descritos como mera expressão de brutalidade e irracionalidade de grupos punks, são apartados de um contexto de conflitos entre gangues nacionalistas, fascistas e neonazistas (carecas e *white power*) e grupos que, em geral, se alinham politicamente à esquerda e ao anarquismo (punks e *anarcopunks*).

Essas abordagens, aparentemente, assinalam no CB perspectivas institucionais que ignoram ou que, pelo menos, são indiferentes aos efeitos da intensa atuação de grupos de extrema-direita em cidades como São Paulo, Curitiba e Brasília e, por conseguinte, dos conflitos desses com diversos grupos punks de orientação anarquista/libertária no período de publicação dessas notas jornalísticas. Uma vez que elas não indicam explicitamente as motivações para tais crimes, os definindo como resultantes de simples rivalidade sem oferecer qualquer detalhamento, destituem a dimensão ideológica que é elemento constitutivo das identidades desses grupos, ou seja, não levam em conta que se referem a processos de elaboração identitária que inclui críticas, resistências e recusas em face dos valores vigentes na sociedade e opõem grupos divergentes que emergem no espaço social (ABRAMO, 1994, p. 84). Não por acaso, o *lead* da nota jornalística intitulada *Rapaz morre em ataque punk*, de 24 de junho de 2007, enuncia:

O garçom John Clayton Moreira Batista, de 19 anos, foi assassinado a facadas durante um tumulto provocado por um grupo de punks, em uma rua dos Jardins, área nobre da Zona Oeste da capital paulista. [...]. O rapaz estava com um casal de amigos na área externa do bar Morro Branco, também conhecido por Amarelinho, na esquina da Rua da Consolação com a Alameda Lorena. Por volta das 21h30, um grupo de punks começou a agredir os clientes da casa atirando garrafa de vidro na direção deles (RAPAZ MORRE..., 2007, p. 14-15).

No enunciado acima não são assinaladas as motivações explicativas da conduta do grupo punk. Descreve-se estritamente um cenário no qual punks escolheram vítimas a esmo em um bar, atacando aleatoriamente os clientes do local com garrafas de vidro. A narrativa destaca que, no decorrer dos acontecimentos descritos, um jovem garçom que eventualmente frequentava o local e que havia sido provocado, momentos antes, foi assassinado a facadas pelo grupo punk. A nota não apresenta nenhum dado acerca do que teria provocado a ação, fazendo com que se conclua que os punks cultivam condutas perpassadas por inflexível inclinação ao ódio e à selvageria. Assim, instituem-se enunciados como o que destacamos, a partir das quais o público leitor do CB é interpelado por imagens de punks de comportamento violento, indivíduos desarrazoados e ilógicos. Tais narrativas naturalizam imagens do punk, muito presentes em representações cinematográficas e nos *media* como um todo, enquanto indivíduos ou grupos de desajustados, delinquentes sem perspectivas e propensos a atos vis de

violência gratuita. Na nota jornalística *Rapaz morre em ataque punk*, encontramos, ainda, os reforços desses sentidos no acionamento da fala de uma das testemunhas do crime, a colega do garçom assassinado, Tatiana: “Para Tatiana, os criminosos não intencionavam atingir ninguém em especial. ‘Eles queriam ferir quem estivesse pela frente’” (RAPAZ MORRE..., 2007, p. 14-15).

Dessa forma, é possível afirmar que a narrativa opera sob quadros simbólicos e imaginários sociais carregados de sentidos estereotipados do punk, sentidos esses que articulam processos de subjetivação, sobretudo, de uma subjetividade punk que tem na violência, no crime, na delinquência e, em última análise na irracionalidade, os parâmetros fulcrais de sua constituição. Essa imagética, como dito anteriormente, presente em uma série de representações partilhadas de maneira heterogênea no âmbito do dispositivo de subjetivação no qual o CB está imerso, cumpre a função de omitir do grande público outros sentidos possíveis de serem atribuídos ao punk, em especial aqueles que o conectam à militância política anarquista ou que apresentam o punk como complexo universo cultural constituído de variadas dimensões e nuances de caráter político, desafiador de paradigmas e crítico das formas hegemônicas capitalistas de ordenamento social. Não por acaso, o CB demonstra um descaso e desinteresse em trazer as vozes ou revelar a opinião dos próprios punks sobre aquela situação de violência, pois isso faria funcionar imagens que justificam subjetividades, ideais e ações contrárias aos discursos do CB.

A nota jornalística *Punks matam por pizza* (PUNKS MATAM..., 2007, p. 11), publicada em 15 de outubro de 2007, também é indicativa de como, no período mencionado, essas formas de representar o punk foram repetidas à exaustão, adquirindo *status* de verdade no discurso do CB. Estruturada de maneira a destacar o caráter torpe de uma ação criminosa protagonizada por um trio de punks, dois rapazes e uma garota, que supostamente teriam sido motivados a assassinar o funcionário de uma pizzaria no Terminal Rodoviário Parque Dom Pedro, região central de São Paulo, por este ter se recusado a fornecer pizzas gratuitamente aos três acusados. De acordo com a nota, o trio se identificou como punk, exigiu atendimento gratuito e, diante da recusa dos funcionários do estabelecimento, assassinaram o trabalhador em pleno exercício de suas funções. O próprio título da nota já antecipa o caráter sórdido do crime e os efeitos de sentido pretendidos: punks são representados como pessoas que não reconhecem as regras mais elementares de convívio em sociedade e que, por motivos assustadoramente banais, são capazes de atentar contra a vida de outras pessoas. Esses são efeitos de sentido conferidos à subjetividade punk que, reproduzidos à exaustão e expostos ao público leitor do CB, adquirem caráter de algo “natural” ou inerente à própria “natureza” do

punk. São sentidos que se consubstanciam em imagens autoevidentes: o punk se torna sinônimo do torpe, do vil, do violento, da ausência de humanidade e empatia e, de vítima das estruturas de opressão, é ressignificado enquanto algoz, um tipo que toda a sociedade deve não apenas temer e evitar, mas, sobretudo, combater.

As notícias intituladas *Punks ferem jovem de 26 anos* (PUNKS FEREM, 2007, p. 15), de 23 de dezembro de 2007, e *Presos por intolerância* (PRESOS..., 2008, p. 13), publicada em 03 de junho de 2008, trazem recortes que englobam representações que conectam o punk a agressões e assassinatos motivados por intolerância e disputas entre gangues rivais. Seguindo regularidades discursivas observadas em outras notas e notícias publicadas no CB, a primeira já atribui no título a responsabilidade de integrantes do movimento punk pelo ataque, reforçando efeitos de sentido que apontam para subjetividades violentas ou criminosas. Ainda que esclareça que o fato fora ocasionado por um confronto entre punks e *skinheads*, a construção de sentidos observada no título da notícia aparentemente intenta atribuir a responsabilidade exclusiva pelo ato ao grupo punk. Vejamos os enunciados a seguir:

Dezesseis punks foram detidos em Curitiba acusados de começar uma briga numa lanchonete e de esfaquear a auxiliar de enfermagem Karina Letnar, 26 anos, que tentava fugir da confusão. Ela foi internada em estado grave no Hospital Evangélico – o mesmo onde trabalha – depois de receber três golpes. Os 16 punks, entre eles quatro menores, foram encaminhados para o 1º Distrito Policial e para a Delegacia da Criança e do Adolescente, respectivamente. Um deles, um rapaz de 21 anos, Alexandre Emanuel de Oliveira, foi preso em flagrante por tentativa de homicídio. (...) A confusão começou em um encontro casual. Por volta da meia-noite de sexta-feira, um grupo de punks teria identificado algumas pessoas que estavam em uma lanchonete na esquina das ruas Amintas de Barros e Tibagi, no Centro de Curitiba, atrás do famoso Teatro Guaíra, como *skinheads* de uma gangue rival. *Segundo testemunhas, os punks decidiram partir para a briga: chegaram atirando pedras e quebrando tudo.* As pedras foram arrancadas do chão. *Os agressores ainda usaram pedaços de pau e armas improvisadas para espancar alguns clientes.* Parte da lanchonete foi destruída, enquanto as pessoas tentavam fugir (PUNKS FEREM, 2007, p. 15. Grifos nossos).

Os enunciados destacados apontam para representações da violência enquanto prática inerente ao punk. Em ambos há trechos onde observamos a afirmação de que a iniciativa de briga partiu dos punks, ainda que, notadamente, *skinheads* (e outros grupos com os quais são facilmente confundidos como carecas e *white power*) cultivem hábitos e valores abertamente atrelados a um tipo de culto à violência. Tal prática é também referida como sendo indiscriminada, uma vez que o conflito resultou em uma vítima que é descrita na notícia como não pertencente nem ao grupo referido como *skinhead* nem ao grupo punk. Ao assinalar que “os agressores ainda usaram pedaços de pau e armas improvisadas para espancar alguns clientes”, a notícia produz descrições que reforçam efeitos de sentido que claramente colocam em níveis extremos a violência praticada por punks, aspecto que aciona padrões

representacionais recorrentes em outras notas e notícias que constituem esse bloco. Enquanto carecas e *white power* (erroneamente chamados de *skinheads*) parecem pacíficos ou passivos, à mercê da violência praticada por punks do mesmo modo que a população que não faz parte de nenhum dos grupos.

A última das notas desse bloco, cujo título é *Presos por intolerância*, foi publicada em 03 de junho de 2008 e apresenta como chamada o nome do grupo Devastação Punk, atuante na região da Zona Leste e no centro de São Paulo. A nota informa que seis de seus integrantes haviam sido presos sob a acusação de praticar crimes de intolerância na região central da cidade. Afirma-se que “em 2006, 10 integrantes teriam invadido um bar na Alameda Santos, perto da Rua Consolação, retirando e esfaqueando dois clientes” (PRESOS..., 2008, p. 13). É possível distinguir nesse enunciado um discurso perpassado por imagens baseadas na visão do punk enquanto sujeito que encarna a brutalidade, um criminoso que age em bandos, invadindo propriedades e cometendo assassinatos. É interessante observar, ainda, que essas imagens são compartilhadas entre diferentes veículos que compõem os *media*, nesse caso uma representação cinematográfica que iguala em sentidos o comportamento supostamente criminal dos punks ao da gangue dos *drugues* do filme *Laranja Mecânica* produzido por Stanley Kubrick em 1971. Nesse caso, o paralelo que se faz atribui aos punks, ainda que de maneira tácita, outras modalidades de crimes, como aqueles praticados pela gangue do filme de Kubrick:

O grupo Devastação Punk seria inspirado no filme *Laranja Mecânica*, do cineasta Stanley Kubrick, baseado no livro do inglês Anthony Burgess, que retrata um grupo de jovens dedicados à prática de estupros, roubos e atos de vandalismo (PRESOS..., 2008, p. 13).

Nesse trecho da nota, o paralelo feito entre as imagens cinematográficas de jovens praticantes de toda sorte de crimes e os integrantes do grupo Devastação Punk está ligado, em nossa perspectiva, a práticas disciplinares desempenhadas por esse discurso do CB. Tais práticas disciplinares se prestam à construção da abjeção social do sujeito punk que agrega a condição de delinquente. Segundo Foucault (2010), o delinquente é um sujeito que se delinea na forma de um efeito esperado de poder, no qual esse sujeito, sob o estigma permanente da delinquência, não pode ser recuperado, portanto, um sujeito dominado, um sujeito que, dentre outras coisas, sustenta e justifica a reprodução dos mesmos mecanismos de controle social dos quais é produto.

4.2 “Anonymous e violentos”

Nas narrativas que encontramos associadas ao terceiro grupo de representações do punk no CB, também foi possível observar representações engendradas a partir da criminalização da militância política à qual uma parcela de integrantes do movimento punk se dedica. Em tais narrativas, a atuação de punks em protestos é associada ao vandalismo, à depredação do patrimônio público e privado, bem como a modalidades criminosas comuns como roubos e assaltos. Na nota jornalística intitulada *Anonymous e violentos* (AZEVEDO, 2013, p. 8), publicada na seção “Política” do primeiro caderno do CB em 19 de junho de 2013, é possível assinalar esses efeitos de sentido. Tal texto está dividido em três partes que, ao modo do CB, descrevem os perfis de dois tipos de manifestantes presentes nos protestos que tomaram conta das grandes capitais brasileiras em junho de 2013⁵⁸, apresenta enunciados que chamam a atenção para a criminalização da atuação política de punks e de outros grupos como anarquistas e *skinheads*.

Quadro 6 - Manifestantes anarquistas, punks e skinheads responsabilizados por atos de vandalismo e associados a facções criminosas do Rio de Janeiro.



Fonte: Elaborado pelo autor com base em nota jornalística publicada na seção “Política” do primeiro caderno do *Correio Braziliense* em 19 jun. 2013.

⁵⁸ Segundo Scherer-Werren, essas manifestações se iniciaram com ações lideradas pelo Movimento Passe Livre (MPL), em favor da redução das tarifas do transporte público. Em um dado momento o movimento se expandiu para além dos propósitos e reivindicações iniciais, passando a aglutinar uma diversidade de grupos defensores de diferentes pautas. Grupos punks se inseriram nesse panorama de diversificação dos protestos iniciados pelo MPL em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo em junho de 2013. “Cada agrupamento, dentro de sua autonomia no evento, apresentava sua demanda ou protesto por meio de cartazes, representações estéticas ou palavras de ordem” (SCHERER-WERREN, 2014, p. 420).

Entretanto, os sentidos de criminalização não se aplicam a todo e qualquer grupo de manifestantes, já que a reprodução de estereótipos negativos é observável, sobretudo, nos sentidos dados àqueles em que há a participação de punks e outros grupos considerados “violentos” ou “radicais”. Vejamos os excertos a seguir:

Dois tipos de manifestantes, entre milhares que foram às ruas, destacam-se na multidão sem rosto que tomou as principais avenidas das capitais do país, com destaque para Rio de Janeiro e São Paulo: *os mascarados do Anonymous e os encapuzados que patrocinam os atos de vandalismo*. (...) Os primeiros são um “meme” da internet, criado em 2003, que se notabilizou em 2007, no Canadá, por identificar e levar à prisão o pedófilo Chris Forcand. Usam máscaras de Guy Fawkes e formam comunidades descentralizadas na internet, com um cérebro global, cuja atuação vai do “hacktivismo” na rede às manifestações de rua. Marcaram presença, por exemplo, na Primavera Árabe e na ocupação de Wall Street (AZEVEDO, 2013, p. 8. Grifos nossos).

De acordo com o primeiro enunciado destacado, há entre os manifestantes aqueles pertencentes ou alinhados ao grupo *Anonymous*, identificáveis pelo uso de máscaras de Guy Fawkes, e aqueles que são reconhecíveis pelo uso de capuzes⁵⁹. No trecho marcado em itálico, a narrativa claramente adota um tom de abrandamento na descrição dos manifestantes mascarados do *Anonymous* em oposição àqueles referidos como “encapuzados que patrocinam os atos de vandalismo” nos protestos. Aparentemente, intenta-se produzir efeitos de sentido que delineiem uma imagem inofensiva do *Anonymous*, haja vista que, conforme a perspectiva exposta no segundo enunciado, esse grupo se origina de um “meme”, uma piada do mundo virtual. Observa-se uma perspectiva positiva em relação aos protestos e outras atividades do *Anonymous*, na qual se assinalam certos feitos como, por exemplo, o ativismo *hacker* que resultou na prisão do predador sexual Chris Forcand em 2007, um pedófilo canadense que aliciava vítimas menores de idade pela internet (ANTÔNIO, 2013, p. 77). A atuação do *Anonymous* em outros protestos como a Primavera Árabe e o Occupy Wall Street em 2011 é referenciada na nota por meio do uso da expressão popular “marcar presença”, o que denota uma participação ordeira, harmoniosa e pacífica.

Nesse sentido, o CB seguiu a tendência dos demais grandes veículos de mídia, adotando posicionamentos bastante ambíguos em relação às manifestações de 2013. Tendo em vista a multiplicidade de pautas de reivindicação e direcionamentos político-ideológicos dos grupos que compunham o movimento, os veículos de mídia, ora tendiam a criminalizar, ora se inclinavam a enaltecer as motivações e consequências das manifestações de 2013 (SCHERER-WERREN, 2014, p. 420).

⁵⁹ O autor se refere aos adeptos da tática de manifestação *black bloc*. Ver a obra *Black Blocs* de Francis Dupuis-Déri (2014).

Em sentidos diferentes aos conferidos à participação do grupo *Anonymous* nessas manifestações, a abordagem em relação à atuação de punks – e de outros grupos como anarquistas e *skinheads* – se baseia no reforço de estereótipos negativos que legitimam e naturalizam imagens de sujeitos necessariamente vinculados à criminalidade, à violência e ao vandalismo, como revela o enunciado abaixo:

Os encapuzados do vandalismo são mais violentos. Há anarquistas exaltados, punks e skinheads. Nas manifestações do Rio de Janeiro, principalmente na tentativa de assalto ao Palácio Tiradentes, os marginais que saquearam agências bancárias no centro também picharam as paredes com símbolos do Comando Vermelho e do Terceiro Comando (AZEVEDO, 2013, p. 8. Grifos nossos).

Neste excerto temos a construção de efeitos de sentido que relativizam a violência do *Anonymous* diante daquela praticada pelos grupos enquadrados na classificação de “encapuzados do vandalismo”, dentre os quais a nota situa os punks. Tal discurso é revelador de interesses e de posicionamentos ideológicos do CB, erigindo-se sobre uma perspectiva reducionista que enquadra grupos de distintos posicionamentos político-ideológicos sob uma mesma classificação. Desse modo, não se faz qualquer diferenciação entre *skinheads*, punks e anarquistas, são todos enquadrados como “encapuzados do vandalismo”, em clara alusão a estereótipos de criminalidade que servem para destacar o suposto caráter violento de cada um desses grupos (MELÃO, 2012). Nos imaginários que perpassam os meios de comunicação, sob os quais o CB se inscreve, a militância e o protesto do punk constituem práticas ultraviolentas que se aproximam do terrorismo e que, dessa forma, devem ser combatidas. Esses sentidos são produzidos por meio de um encadeamento léxico que reúne expressões carregadas de conotações negativas como “marginais”, “assalto” e “saquearam”, conectando o punk a duas grandes facções criminosas do Rio de Janeiro. Desse modo, esse discurso opera um processo que engendra imagens estigmatizadas do punk diante do público leitor do CB como violento, vândalo, agressivo ou criminoso. Essas imagens justificam, também, o combate à militância punk, tendo em vista que as escolhas semânticas que são feitas na nota *Anonymous e violentos* a situam em posição inversa às do protesto pacífico. No contexto sócio-histórico-ideológico das manifestações de 2013, quando da publicação dessa nota, o sujeito punk emerge ao lado de outros grupos enquanto um tipo de “guerrilheiro marginal”, um agente que se infiltra em manifestações com o objetivo exclusivo de promover tumultos, seja de maneira espontânea, seja recrutado por partidos políticos⁶⁰.

⁶⁰ Perspectiva semelhante à observada nessa nota jornalística publicada no CB é encontrada na notícia *Serviço secreto da PM diz que PSOL 'recruta' punks para protestos*, publicada no site do jornal Folha de São Paulo em 16 de junho de 2013: “O serviço secreto da Polícia Militar afirma em relatórios sobre as manifestações contra o aumento das tarifas de transporte em São Paulo que os grupos mais violentos nem sempre agem de maneira

Com base na análise das fontes através da perspectiva dos estudos culturais, segundo a qual as práticas de significação não são produzidas pelo sujeito, mas, ao contrário, são tais práticas que o constituem (HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p.65) e também nas formulações de Veiga-Neto (2000) sobre as formas de recepção da “verdade” pelo sujeito, chegamos às seguintes constatações acerca das representações dessa subjetividade punk perpassada pela violência, vandalismo e criminalidade, no discurso do CB:

- Tratam-se de representações que se transformam ao longo do tempo: os sentidos da violência na constituição da subjetividade punk se modificam à luz de regimes de enunciabilidade e de visibilidade que se alteram de acordo com as relações de saber-poder que perpassam o CB em cada período;
- São representações que, de certo modo, operam o assujeitamento do punk, uma vez que naturalizam imagens desse sujeito enquanto marcado por estigmas de criminalidade, violência e vandalismo;
- É o arquétipo de um delinquente temeroso que desafia e não reconhece a autoridade e que, desse modo, deve ser combatido como potencial inimigo da ordem e harmonia social;
- Disseminam imagens que destituem o punk de suas imbricações com a arte, a filosofia e a militância política libertária, crítica da ordem social desigual capitalista, produzindo efeitos de sentido que o reduzem à criminalidade/violência;
- Baseia-se em pressupostos gráfico-editoriais que revelam certos alinhamentos ideológicos do CB a discursos oficialistas e de interesse de grupos sociais dominantes;
- Refletem estereótipos, muito difundidos pelos *media*, que qualificam negativamente o sujeito punk enquanto integrante de gangue, pautado por atitudes extremamente violentas e envolto em uma “estética do medo” (MELÃO, 2012, p. 86);
- Compõem estratégias que deslegitimam a militância política de grupos punks, associando-os a facções do crime organizado e os descrevendo como minoria que provoca tumultos em manifestações.

espontânea. Punks que partem para o quebra-quebra são arregimentados por militantes do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade) com o objetivo de desgastar o PT do prefeito Fernando Haddad e o PSDB do governador Geral Alckmin, de acordo com documentos sigilosos aos quais a Folha teve acesso. Para a polícia, a forma de ação desses supostos punks é ‘semelhante a atos de guerrilha’. Seria também uma forma que integrantes do PSOL teriam encontrado de constranger os dois governantes sem aparecer numa situação que poderia desgastar a imagem do partido, de acordo com esses relatórios”. Nota-se que essas estratégias discursivas não se dirigem especificamente ao movimento punk, mas intentam atacar as alas consideradas mais radicais da esquerda (CARVALHO, 2013).

4.3 “A selvageria de punks e skinheads está de volta” (2013)

Nesta seção analisamos a associação do movimento punk à violência na reportagem intitulada *A selvageria de punks e skinheads está de volta* publicada em 28 de abril de 2013 no CB (Anexo R). De autoria da jornalista Mara Puljiz, trata-se de uma narrativa que traz à tona conflitos de rua travados entre dois dos mais numerosos grupos punks a atuar na região do Distrito Federal e Entorno: streetpunks e anarcopunks. A reportagem se concentra na argumentação de que a rivalidade entre ambos os grupos decorre do que a autora chama de “violência gratuita” e de “cultura da agressão”⁶¹, ou seja, de motivações torpes, baseadas simplesmente nas supostas inclinações agressivas dos integrantes de ambos os grupos.

O uso da expressão “ganguê” para se referir aos grupos de que trata a narrativa, que inclui ainda *skinheads*⁶², revela a intencionalidade de reforçar representações espetacularizadas e estereotipadas do sujeito punk, atribuindo a este estigmas negativos e encerrando-o, sobretudo, no lugar da terceira pessoa. Quem é esse sujeito? O que o caracteriza? Quais são os seus hábitos? Por que razões cultiva determinados comportamentos? Aparentemente, são essas as perguntas que a reportagem intenta responder, operando a subjetivação desse sujeito enquanto violento, agressivo ou criminoso no percurso de sua elaboração.

As marcas dos antagonismos existentes entre streetpunks e anarcopunks está presente ao longo de toda a narrativa que, no entanto, distingue apenas superficialmente os grupos, tendendo a estabelecer equivalência entre ambos por meio de suas supostas inclinações à violência/delinquência. Tais grupos não são pensados enquanto constituídos em torno de outras dimensões – música, imprensa alternativa (fanzines) e ativismo político, – mas compreendidos por uma ótica segundo a qual essas vertentes são, na verdade, pequenas organizações criminosas defensoras de posicionamentos intolerantes ou extremistas.

Para falar desses grupos a reportagem parte do relato de uma briga entre streetpunks e anarcopunks acontecida à ocasião da 53^o aniversário de Brasília na área do Museu Nacional da República na Esplanada dos Ministérios, área central da cidade. Segundo a narrativa, o

⁶¹ Essas expressões estão presentes nas chamadas internas presentes na cabeça de página da reportagem publicada no caderno Cidades.

⁶² Além dos dois grupos punks citados, a reportagem também fala, de uma maneira mais superficial, da participação de *skinheads* nesses conflitos. Por essa ser uma pesquisa voltada ao movimento punk não iremos nos aprofundar nas análises dos enunciados que tratam diretamente da cultura skinhead na reportagem, a menos que esses enunciados desempenhem funções nos processos de subjetivação do punk na narrativa. Para informações mais precisas acerca das origens, história e características da cultura *skinhead*, recomendamos a leitura de “Espírito de 69 – A bíblia do skinhead” (Título original: *Spirit of '69: A Skinhead Bible*; Skinhead Times Publishing, Escócia) do autor britânico George Marshall.

conflito, travado com facas e barras de ferro, deixou um saldo de três feridos, dentre os quais um policial militar. Esse episódio fora noticiado anteriormente pelo CB sob o título de *PM é esfaqueado em briga de punks*, em texto jornalístico datado do dia 22 de abril de 2013, um dia após o ocorrido. A reportagem *A selvageria de punks e skinheads está de volta* (PULJIZ, 2013, p. 25-26) trata-se, pois, de um aprofundamento de questões suscitadas acerca da atuação violenta de gangues compostas por punks e skinheads na capital federal naquele período.

Ressaltemos ainda que, embora a narrativa traga uma abordagem desses grupos baseada em generalizações, o peso maior do estigma da violência recai sobre o grupo streetpunk. A articulação desses sentidos se revela por enunciados que relacionam o streetpunk à reputação violenta da qual *skinheads* historicamente são alvo, construindo, assim, uma subjetividade streetpunk perpassada pela intolerância:

Os integrantes dos movimentos dizem ser constantes as "tretas" (confrontos) em cidades como Ceilândia, Gama, Sobradinho e Recanto das Emas. A última desavença aconteceu há três meses, próximo ao Museu da República. Um streetpunk levou um tiro na perna após se desentender com anarcopunks. A rixa faz parte de um problema antigo, mas o motivo da rivalidade é confuso. Os anarcopunks acusam os streetpunks do DF de se juntarem aos skinheads, que pregam o racismo, a homofobia e a violência contra os nordestinos, além de cultuar o nazismo e Adolf Hitler. Por trás disso tudo, no entanto, está a cultura da violência, na qual qualquer desculpa serve para o diferente ser declarado como inimigo (PULJIZ, 2013, p. 25).

Nesse discurso, os grupos punks são subjetivados enquanto criminosos que se utilizam, inclusive, de armas de fogo na defesa de posições radicais sem propósitos, calcadas exclusivamente numa suposta “cultura da violência” na qual esses grupos estariam imersos. Por conseguinte, os mesmos imaginários sociais que se destinam aos *skinheads* - racistas, homofóbicos, nazistas, anti-nordestinos – são estendidos aos streetpunks que, dessa forma, são subjetivados como intolerantes a partir da articulação desses saberes pela instituição midiática CB.

Podemos perceber no enunciado destacado que a rivalidade entre streetpunks e anarcopunks é colocada em termos absolutos, retratada como uma “rixa”, não levando em conta as razões históricas das contradições que envolvem ambos os grupos. Como bem nos ensina Raposo, desde o seu surgimento na Grã-Bretanha no final da década de 1970, o discurso político radical do anarcopunk tem sido contraposto por outras ramificações do punk. Em geral, esses ataques se baseiam em argumentos de autenticidade e o streetpunk/oi! se fez especialmente notório pela incisiva crítica aos adeptos do movimento anarcopunk (2016, p.68). Mesmo que anarcopunks e streetpunks tenham em comum a gênese no sentimento de que os punks originais falharam em levar adiante os discursos libertários de que falavam as suas canções e que, de alguma forma, estavam expressos na sua atitude, a relação entrem

ambas as cenas foi, diversas vezes, tempestuosa (RAPOSO, 2016, p. 68). A oposição entre esses grupos revela que as diferentes ramificações da cultura punk nem sempre conviveram pacificamente. Temos, já nos primórdios da história do movimento,

numerosos exemplos de conflitos violentos, mais notavelmente entre punks e skinheads e streetpunks contra os anarco-punks. Ao longo da década de 1980, muitos shows foram marcados por violência, conflitos e brigas entre as várias facções dentro da cena punk. Muitos streetpunks e skinheads viam os anarco-punks como hippies de classe média e legítimos alvos de ataque (GORDON, 2016, p. 235-236, tradução nossa)⁶³.

Com base nos argumentos de Gordon, expostos acima, de fato esses dois grupos se opõem historicamente através de uma hostilidade que se explica, parcialmente, por questões de classe. Embora esse elemento classista não seja absoluto, já que nem todos os adeptos atendem rigidamente a esses requisitos, streetpunks e skinheads têm origem na classe trabalhadora britânica e, dessa forma, são originados em um *ethos* que se diferencia daquele dos anarcopunks, uma vertente mais intelectualizada, tomada por estudantes de arte e voltada para a militância política anarquista. De maneira semelhante ao anarcopunk, o streetpunk surgiu de uma insatisfação com aquilo que o punk havia se tornado. A perspectiva streetpunk, embora se assemelhasse à anarcopunk no que tange ao argumento de reviver os supostos propósitos originais do punk, se diferenciava por sua aversão à tomada do movimento por pessoas de classe média. O streetpunk reivindicava o status de “punk verdadeiro” e, apesar dos pontos em comum, a convivência entre as duas vertentes, anarco e streetpunk, sempre esteve distante da cordialidade (RAPOSO, 2016, p. 74).

A narrativa construída na reportagem *A selvageria de punks e skinheads está de volta* explora as divergências existentes entre essas vertentes, atribuindo violência e agressividade à constituição do comportamento de todos os grupos punks retratados. A fixação enfática dessas representações violentas do punk se manifesta no seguinte fragmento da reportagem que, adicionalmente, introduz os aspectos de intolerância que se deseja atribuir ao sujeito punk:

Eles têm entre 18 e 25 anos e só andam em grupos de 10 ou mais. Cabelos espetados ou carecas, suspensório, calças rasgadas, coturnos e jaquetas de rebites fazem parte da apresentação. Nas mochilas, carregam facas, machadinhas, correntes e até soco inglês. Dividem-se entre streetpunks, anarcopunks e skinheads. Independentemente da nomenclatura, são todos conhecidos mundialmente pelo comportamento agressivo de conteúdo ideológico, em alguns casos ligados às intolerâncias racial, religiosa e sexual (PULJIZ, 2013, p. 25).

⁶³ “Numerous examples of violent conflicts, most notably between punks and skinheads and street-punks against anarcho-punks. Throughout the 1980s many shows were marred by violence, conflict, and fighting between the various scene-factions within punk. Many street-punks and skinheads viewed anarcho-punks as middle-class hippies and so legitimate targets of attack” (GORDON, 2016, p. 235-236).

Embora não exista nenhuma restrição etária e a maioria dos punks recuse a ideia de que o movimento do qual fazem parte se trate de uma fase de rebeldia efêmera juvenil ou de mera afirmação da diferença (Cf. O'HARA, 2005, p. 41-42), a narrativa do jornal limita a faixa etária daqueles que supõe como sujeitos punks entre 18 e 25 anos de idade. Dessa forma, a narrativa coloca o punk em termos de efemeridade, conectando-o a uma inclinação juvenil à violência.

À delimitação etária do sujeito punk, a narrativa associa os elementos da estética punk, baseando a descrição da indumentária de tais indivíduos em arquétipos que permeiam os imaginários sociais. A oração “cabelos espetados ou carecas, suspensório, calças rasgadas, coturnos e jaquetas de rebites fazem parte da apresentação” (PULJIZ, 2013, p. 25), restringe rigidamente as muitas possibilidades estéticas da vestimenta punk, ao mesmo tempo em que apresenta esses elementos como indispensáveis a essa identidade. Nesse sentido, é possível identificar esse discurso operando processos de subjetivação ancorados em estereótipos, uma vez que o padrão de cabelos espetados e roupas surradas não é seguido por todos os punks. Segundo Glasper, determinados padrões estéticos da indumentária punk já eram questionados desde a década de 1980, tendo em vista que muitos punks simplesmente não se enquadravam em tais estereótipos (Apud DALE, 2016, p. 282).

O componente seguinte do enunciado, expresso pela oração “nas mochilas, carregam facas, machadinhas, correntes e até soco inglês” (PULJIZ, 2013, p. 25), suscita na memória discursiva do leitor imagens do punk enquanto um delinquente que porta armas, reativando estereótipos recorrentemente presentes nas representações sociais do punk e disseminadas como práticas discursivas em jornais, cinema, TV e outros meios de comunicação.

A ideia de que os punks fazem uso frequente de tais armas reforça a construção de uma subjetividade inclinada à brutalidade. A formulação da oração sinaliza sentidos negativos presentes na narrativa que permanecem associando o punk ao arquétipo de “mack navalhas, armados de canivetes, estiletes, correntes, machados; marginais violentíssimos, sujos, assaltantes [...]” (BIVAR, 2001, p. 98). Como bem diz O'Hara, essas imagens violentas do punk, construídas por meio do discurso midiático, não obstante não terem arruinado os esforços pela construção de uma cena calcada em valores mais positivos, serviram para, em alguns lugares, aglutinar pessoas que eram de fato violentas (2005, p. 49).

Segundo a narrativa, todos os três grupos, que não representam, nem de longe, a profusão de subdivisões que se originaram historicamente no movimento punk e na subcultura

*skinhead*⁶⁴ são circunscritos dentro de um mesmo ordenamento lógico, motivado e norteado por ideologias que, frequentemente, culminam em discursos de ódio e violentos atos de intolerância. No entanto, as falas de punks evocadas na narrativa transparecem, ao menos superficialmente, os aspectos identitários de cada um desses grupos. A fala de Tiago, integrante do grupo anarcopunk, nos fornece alguns elementos da identidade dos sujeitos e do movimento de que fazem parte, além de algumas de suas percepções acerca do grupo opositor:

Segundo Tiago, os anarcopunks são em menor número e não aceitam os streetpunks há cerca de dois anos, desde quando eles começaram a andar com os skinheads. "Na vestimenta punk, não tem suspensório. Isso é coisa de careca. Eu tenho amigos homossexuais, e eles (os streetpunks) querem bater em todo mundo. É uma coisa estúpida. Essa guerra só vai parar quando um lado ficar em pé e o outro cair", relata (PULJIZ, 2013, p. 25).

O enunciado anterior apresenta uma demarcação da identidade dos anarcopunks do Distrito Federal a partir do destaque da fala do entrevistado Tiago. Essa identidade é primeiramente definida pelo posicionamento de rechaço adotado pelo grupo anarcopunk em relação aos streetpunks, acusados de cultivar afinidades com os skinheads e, por conseguinte, serem coniventes com atos de intolerância e com a aproximação ao nazi-fascismo, uma vez que é essa a maneira como o discurso do CB, em linhas gerais, representa os skinheads. No discurso do entrevistado emerge o elemento de conexão entre as subjetividades de streetpunks e skinheads: ao afirmar que “na vestimenta punk, não tem suspensório. Isso é coisa de careca”⁶⁵ (PULJIZ, 2013, p. 25). O anarcopunk Tiago se refere a um item de vestuário

⁶⁴ A subcultura skinhead tem historicamente estado no centro de controvérsias insufladas pela mídia, sobretudo em decorrência de muitos grupos de extrema-direita se autoproclamarem skinheads. Todavia, a maior parte dos *skins* se declara apolítica. Alguns, inclusive, são adeptos de correntes como o anarquismo e o comunismo. Entre os skins tradicionais, e aqueles voltados para o streetpunk/oi!, existe a noção de que qualquer um que defenda a agenda da extrema direita não faz jus ao status de autêntico skinhead. Para Marshall, o skinhead não está relacionado com quaisquer matizes políticos, “é, antes de tudo, uma ‘tribo’, ou seja, um segmento da juventude e da sociedade cuja característica básica é um gênero musical. Há gêneros efêmeros que duram tanto quanto a moda da estação (de rádio), e outros que acompanham toda uma geração. O skinhead é talvez o mais duradouro, anterior ao hippy, ao heavy metal, ao punk, ao funk, ao rap e ao próprio reggae, com o qual conviveu em sua origem. Só é caçula em relação ao rockabilly e, naturalmente, ao blues. Confundir, ou tentar confundir o skinhead com alguns desdobramentos políticos ou policiais de natureza episódica ou cíclica, tais como atos de vandalismo, terrorismo ou racismo, é falsear a realidade histórica e atizar a intolerância” (1993, p. 4).

⁶⁵ Os “carecas” constituem os primeiros grupos de jovens brasileiros que se inspiraram nos skinheads britânicos. São, como os próprios carecas se autodefinem, a versão brasileira do *skin* inglês. Esses grupos surgiram inicialmente no final dos anos 1970 nos bairros operários da periferia da cidade de São Paulo, sobretudo na Zona Leste e na região do ABC Paulista. Embora autores como Salem tenham se referido aos carecas como parte de “grupos neonazistas brasileiros” (1995, p. 45), os seus adeptos cultivam valores mais aproximados de um patriotismo vulgar (Carecas do Subúrbio) e do Integralismo de Plínio Salgado (Carecas do ABC). Os skinheads tradicionais, apolíticos, anarquistas ou de esquerda costumam classificar os carecas como um fenômeno tipicamente brasileiro, ou seja, desconectado das origens do skinhead europeu.

compartilhado entre streetpunks e *skins*, apontando tacitamente o entendimento de que o uso do suspensório assinala algum tipo de aliança identitária entre ambos os grupos.

Partindo dessa ideia de aliança identitária firmada entre *skinheads* e streetpunks, o enunciado irá sugerir, por meio da fala do entrevistado, a possibilidade da participação do grupo streetpunk em agressões a homossexuais. A fala do anarcopunk Tiago, ao sublinhar o caráter extremista, violento e radical dos posicionamentos de ambos os grupos por meio da assertiva de que “essa guerra só vai parar quando um lado ficar em pé e o outro cair” (PULJIZ, 2013, p. 25), serve, no contexto da narrativa, à construção de uma subjetividade punk cujos propósitos são estritamente coincidentes com a disposição de fazer valer a lógica do “matar ou morrer”.

Esse discurso subjetiva os streetpunks a partir de representações construídas historicamente nos meios anarcopunks. Essas representações se originam de separações éticas entre anarcopunks e outros grupos que estes consideram como punks “inautênticos”. Em geral, “a posição retórica adotada [por anarcopunks] é que você só pode se tornar autêntico se você concordar e confirmar o pensamento de punks anarquistas” (GORDON, 2016, p. 239, tradução nossa)⁶⁶.

O excerto a seguir, que apresenta uma fala de um streetpunk de nome Osvaldo, possibilita perceber que a construção discursiva acerca desses sujeitos, ainda que baseada nos posicionamentos do jornal CB e nas perspectivas dos grupos sociais que representa historicamente, não é operada sem que com isso concorram os sentidos produzidos pelos streetpunks acerca de suas próprias identidades:

Osvaldo diz que os streetpunks se uniram com skinheads não nazistas, portanto, pregam que não são racistas ou homofóbicos, como dizem os anarcos. "Nós lutamos contra o racismo. Eu sou preto e tenho orgulho de falar que tenho sangue mestiço. Não sei de onde tiram isso. A gente luta pela nossa liberdade, mas estamos sendo crucificados pelo sistema", garantiu. Apesar do conceito, ele admite que muitos integrantes andam armados, mas apenas para se defender. "Eu não ando com faca. Só faço artes marciais para saber sair se vierem para cima de mim", argumenta (PULJIZ, 2013, p. 25).

A fala do entrevistado contradiz a ideia de que o grupo streetpunk seja conivente com posturas racistas ou nazi-fascistas. Ao falar em nome do grupo, se posicionando como antirracista, o entrevistado elabora enunciados que efetivam outros processos de subjetivação do sujeito streetpunk, diferentes daqueles que perpassam o discurso do CB. Assim, percebemos que os saberes acerca do punk divulgados na reportagem são objetos de disputa e dissensão: as contradições existentes entre os grupos punks, as apropriações mútuas e a

⁶⁶“The rhetorical position adopted is that you can only become authentic if you accede to and confirm the thinking of anarchist punks” (GORDON, 2016, p. 239).

mediação dessas contradições pelo CB – configuradas como práticas discursivas – constitui o panorama dos processos de subjetivação do punk e das posições históricas e sociais que esse sujeito ocupa.

Os efeitos de sentido pretendidos pela narrativa da reportagem são erigidos por meio da articulação entre os enunciados verbais e os recursos de fotografia/imagem (enunciados imagéticos/não-verbais) nela empregados. Regularidades e correspondências entre as representações imagéticas e verbais paulatinamente se revelaram no percurso da análise da reportagem. Essas regularidades assinalam o fato de que os saberes presentes na perspectiva discursiva do CB, primeiramente, tornam objetos os sujeitos punks (ou especificamente streetpunks, no caso da narrativa), fixando neles as características contidas nas representações de violência que a eles atribui. É nesse estabelecimento objetivo de sentidos para o grupo streetpunk que a narrativa, emitida da posição de poder e abrangência ocupada pelo CB, opera a subjetivação desses sujeitos enquanto delinquentes.

Pensando a narrativa como instrumento discursivo de significação, controle e disciplinamento do sujeito punk e que, simbolicamente, estrutura significados para esses indivíduos, observemos o enunciado expresso na imagem a seguir:

Figura 20 – Streetpunks de Ceilândia.



Fonte: Correio Braziliense (PULJIZ, 2013, p. 25).

A imagem retrata os integrantes do grupo streetpunk de Ceilândia perfilados ao lado de um muro adornado por uma arte de grafite colorida. O fundo, quase completamente escuro, contrasta com a luz que incide completamente sobre o centro da foto, onde se concentram os

membros do “bando”. Moicanos, botas militares, suspensórios e jaquetas em destaque. Distante de expressar a suposta neutralidade do discurso do CB, a imagem revela o esforço empreendido na construção da representação desse grupo de punks enquanto uma gangue. A composição da imagem, cuidadosamente pensada para agregar os efeitos de sentido desejados pelo CB, claramente recorre aos imaginários erigidos nas linguagens cinematográfica e televisiva, imaginários estes perpassados por representações de gangues uniformizadas de delinquentes juvenis⁶⁷. Os rostos cobertos por bandanas ou desfocados na edição da foto permitem, ainda, inferir que é pelo caráter transgressor ou criminoso do grupo que os seus membros desejam ter as suas identidades preservadas.

Os aspectos citados anteriormente assinalam os modos pelos quais as diversas modalidades midiáticas colocam em funcionamento, sistemática e coordenadamente, tecnologias de produção de sujeitos. Essas tecnologias ou pedagogias sociais preparam, educam, disciplinam e direcionam as ações e percepções dos indivíduos. Observamos, pois, as dimensões do CB como dispositivo de subjetivação que, regulando níveis de visibilidade e formas de enunciabilidade, ensina modos de ser e de comportamento em relação ao movimento punk e seus integrantes.

A legenda que acompanha a imagem diz “Integrantes de grupo streetpunk de Ceilândia: alinhados com os skinheads e inimigos dos anarcopunks” (PULJIZ, 2013, p. 25). Essa maneira de representar os streetpunks reflete o investimento de sentido presente na narrativa da reportagem, que relaciona o grupo a skinheads. Uma vez que a percepção do senso comum relaciona os skinheads a diversas práticas de intolerância, à violência e ao nazi-fascismo, nota-se aí, em curso, um processo de subjetivação dos streetpunks segundo atributos similares àqueles atribuídos aos skinheads, conectando esses punks a sectarismos e extremismos que culminam em episódios como aquele em que a reportagem se concentra.

Segundo a reportagem, a hostilidade existente entre streetpunks, skinheads e anarcopunks é igualmente observável em postagens em redes sociais feitas por integrantes desses grupos. O comportamento desses sujeitos, de acordo com o texto jornalístico em

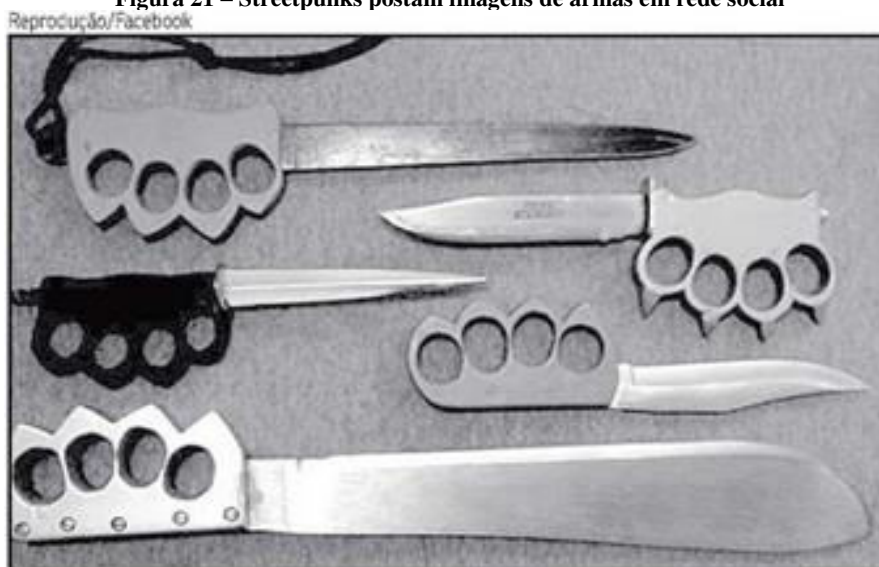
⁶⁷ Inúmeras são as produções cinematográficas hollywoodianas a recorrer a formas similares de retratar gangues compostas por jovens delinquentes. Em geral, a identidade das gangues, se não delimitada firmemente pelo uso de um uniforme, como acontece na textualidade fílmica de produções como *A Clockwork Orange* (Inglaterra/EUA, 1971, Warner Bros.), *The Warriors* (EUA, 1979, Paramount Pictures) ou *Colors* (EUA, 1988, Orion Pictures), é demarcada por ao menos um elemento estético, marca ou insígnia que conecta os membros das gangues. Enquadramento imagético semelhante ao observado nesta imagem utilizada pelo CB pode ser encontrado tanto na fotografia das películas referidas quanto em pôsteres, flyers e outros materiais promocionais referentes às produções citadas. Segundo o imaginário no qual estão imersas essas representações, o sujeito delinquente ocupa os espaços obscuros do cenário urbano: becos, bares, clubes noturnos, vielas, viadutos, passagens subterrâneas, estações de metrô, travessas, ou seja, os espaços *underground* do panorama das metrópoles são, por excelência, os espaços do delinquente.

questão, é reiteradamente referido como agressivo e calcado na afirmação de suas diferenças e peculiaridades, quase sempre evocando uma atmosfera de intimidação mútua entre os diferentes streetpunks, anarcopunks e *skinheads*, tal qual é possível notar nos seguinte enunciado:

O comportamento agressivo dos streetpunks, dos anarcopunks e dos skinheads do Distrito Federal também se reflete nas redes sociais. Além de fotos das armas usadas por esses grupos, os integrantes de cada movimento se xingam e discutem as diferenças. Em mais de 20 perfis visitados pelo Correio no Facebook, a maioria mantinha postagens de revolta, imagens com símbolos anarquistas e fotos de armamentos usados em brigas com gangues rivais (PULJIZ, 2013, p. 26).

Como é possível notar, esse discurso não distingue de maneira aprofundada as aspirações e direcionamentos político-ideológicos particulares de cada grupo. A corrente de política anarquista, por exemplo, à qual os anarcopunks são alinhados é representada enquanto associada a esses mesmos aspectos de violência e criminalidade. Tais sentidos são reforçados pelo destaque dado a enunciados imagéticos como o que se observa na figura abaixo:

Figura 21 – Streetpunks postam imagens de armas em rede social



Fonte: Correio Braziliense (PULJIZ, 2013, p. 25).

A imagem, que na reportagem está acompanhada da legenda que diz “streetpunk postou imagens de facas em rede social: intimidação” (PULJIZ, 2013, p. 26), participa da operação de produção de um sentido que tem como finalidade a sensibilização do público leitor do CB em relação à ideia de que os streetpunks são um grupo voltado à violência/criminalidade. Esse recurso reforça, por meio da apresentação da foto de um arsenal de armas brancas cuja posse é atribuída a um streetpunk, a ideia de que esse grupo se utiliza dessas armas em confrontos de rua com grupos rivais como os anarcopunks. A legenda que

acompanha a imagem expressa, ainda, que a rivalidade entre os grupos punks também permeia os espaços virtuais e cibernéticos. Tal aspecto remete a um fenômeno tipicamente contemporâneo, referido como *cyberbullying* (CIRIBELI e PAIVA, 2011, p. 60), em que modalidades de violência e intimidação emergem, são ressignificadas e atualizadas nos dispositivos de subjetivação das redes sociais eletrônicas.

As estratégias discursivas da narrativa sugerem que o porte de armas brancas e a naturalização da violência entre os streetpunks são elementos demarcadores das subjetividades desses sujeitos. Como emblemas dessa subjetividade, as armas brancas simbolizam o status de gangue que a narrativa da reportagem confere aos streetpunks:

Em uma das páginas, um streetpunk ameaça o outro: "Vou quebrar a soqueira na cabeça do fulano, tu vai ver". Para ser aceito como skinhead, a mensagem sugere que o jovem teria de passar por um teste e resistir a uma surra. "BTF (boto fé). Batizado de skin, mano", retruca um internauta. "Só não vale chorar", acrescenta outro. Alguns punks dizem que, para entrar no movimento, é preciso, além de estudar a ideologia do movimento, passar por uma espécie de sessão de pancadaria para ver se "aguenta". No ritual, o interessado em se tornar integrante da gangue recebe chutes de coturno (...). Para Stela Grossi Porto, professora do Departamento de Sociologia e vice-coordenadora do Núcleo de Estudos de Violência e Segurança (Nevis) da Universidade de Brasília (UnB), [...] a utilização de armas pelos grupos [...] não deve ser encarada como algo natural. "Preocupa quando essa atitude acompanha um processo violento. Isso é uma diferença que marca os tempos atuais e não era tão nítido antigamente", explicou Grossi. Para a especialista, do ponto de vista sociológico, os grupos passam por um processo de "afirmação de identidade" e de demanda por reconhecimento. "Que tipo de sociedade é essa que cada vez mais faz com que os jovens tenham esse tipo de comportamento? Tem um limite entre o patológico e o sociológico nisso. Ao meu ver, há um déficit de valores, e o uso da violência e de armas é uma forma eles demonstrarem coragem e de impor condições. Apesar de andarem em grupo, no fundo, eles só o usam para se afirmar", acredita (PULJIZ, 2013, p. 26).

Na visão da socióloga a violência desses grupos é resultante da busca por visibilidade e reconhecimento social. Os punks e a violência que lhes é atribuída são representados como "efeito colateral" de práticas e valores de uma sociedade que está a se deteriorar. Ainda segundo a fala da socióloga, ativada para corroborar os efeitos de subjetivação pretendidos pelo CB, os comportamentos dos grupos punks em questão são mobilizados pela autoafirmação, a imposição de seus anseios e, por conseguinte, da asserção de suas identidades.

Percebemos, assim, uma narrativa que fixa rigidamente a identidade de cada um dos grupos punks aos quais se refere, ativando, por meio da fala de uma socióloga, enunciados elaborados a partir do lugar social considerado legítimo e autorizado para tanto. No entanto, esse empreendimento se dirige a um sujeito punk que se desestrutura constantemente, se fragmenta em múltiplas identidades. Nesse sentido, a representação dos streetpunks como gangue violenta ou efeito patológico de uma sociedade cujos valores se situam diante do

ocaso – posição do CB – é confrontada com as formas simbólicas construídas por esses próprios sujeitos na delimitação das suas identidades. O trecho da reportagem transcrito abaixo nos traz os indícios das práticas discursivas em que se engendra essa fragmentação identitária:

Os integrantes dos streetpunks garantem que não são uma gangue, mas uma "irmandade". "Se um amigo da gente está apanhando, a gente vai para cima mesmo", admitiu um jovem de 19 anos, que preferiu se identificar pelo apelido Marreta. "Eu gosto dessas brigas. Se eu apanho, não fico chorando. O cara se sente mais vivo quando chega em casa", conta outro integrante punk, de cabelo moicano avermelhado. Entre eles, não existe medo de a violência terminar em tragédia. "Se eu morrer, só peço que me enterrem de botas e suspensório", disse Felipe Silva, 23 anos (PULJIZ, 2013, p. 26).

Apesar da visão naturalizada da violência, expressa no excerto anterior, os streetpunks não veem a si mesmos como uma gangue, mas como uma comunidade fraternal. A significação dada pelo grupo à violência é de que esta os fortalece e reforça a sua vitalidade, ela faz parte de suas estratégias de afirmação identitária e de visibilidade social. Essa forma de se posicionar no que tange à violência revela certo niilismo ou indiferença em relação a valores que colocam a vida como bem maior a ser preservado. Quando streetpunks afirmam que morreriam em nome de suas convicções, sugerindo o cultivo de valores perpassados por radicalismos e extremismos, assumem de forma veemente os aspectos de sua própria identidade. É sob esse discurso que as subjetividades dos streetpunks são constituídas.

Outras características típicas dos carecas nacionalistas, como, por exemplo, a homofobia, são associadas aos grupos acerca dos quais a reportagem trata. Observemos o trecho a seguir:

Além disso, há comentários depreciativos sobre homossexuais. Em uma das discussões, a maioria se posiciona contra a discriminação ou qualquer tipo de agressão contra gays. Um deles, porém, não esconde a postura homofóbica: "Tem que exterminar da face da Terra". A mensagem foi escrita em resposta à publicação da foto de dois homens se beijando (PULJIZ, 2013, p. 26).

Nesse enunciado é possível perceber a hegemonia de imagens depreciativas do punk no discurso do CB. Embora o excerto corrobore uma postura de rechaço à homofobia por parte dos punks expressa em um fórum de discussão na internet, o aspecto que o enunciado destaca é exatamente aquele que destoa dos demais, enfatizando a perspectiva homofóbica expressa por um indivíduo apenas em meio a uma maioria de comentários que criticam posturas preconceituosas em relação a homossexuais.

Na reportagem, streetpunks, *skinheads* e anarcopunks são representados como sujeitos avessos a autoridades e instituições, sendo todos esses grupos perpassados por princípios que

não os permite envolver a polícia na resolução de seus conflitos, como revela o seguinte trecho:

Segundo a Polícia Civil do DF, a violência das redes sociais alcança as ruas do Distrito Federal. Apesar disso, os confrontos dificilmente se traduzem em ocorrências, pois streetpunks, skinheads e anarcopunks evitam qualquer contato com a polícia. "Por ideologia, preferem resolver por eles mesmos, mas sair por aí portando arma é crime e qualquer pessoa pode denunciar", alertou o delegado plantonista da 5ª DP Reinaldo Vilar, responsável por investigar as ações das gangues na área central de Brasília (PULJIZ, 2013, p. 26).

Um outro aspecto presente na reportagem diz respeito às imbricações de gênero e os processos de subjetivação do punk. Acionando arquétipos históricos que indicam os lugares considerados socialmente apropriados ao gênero feminino, a narrativa dá forma a um sujeito punk feminino marcado por desempenhar papéis secundários na dinâmica do grupo punk. Ao se ancorar nessas estratégias discursivas, a narrativa opera como tecnologia de gênero, ou seja, incide nos significados e nas auto-representações desse sujeito (Cf. LAURETIS, 1994, p. 229). Como observamos no enunciado a seguir, o discurso do CB descreve a mulher punk como sujeito sem voz:

A presença de mulheres nesses grupos, segundo Stela, se resume ao papel de namoradas dos integrantes ou à necessidade de mostrar independência em relação aos homens. No grupo de streetpunks ouvido pela reportagem, por exemplo, há pelo menos três jovens, entre 18 e 20 anos. "A participação delas é mais recente. O feminismo acontece em todos os níveis e, nesse caso, é a mesma trajetória para elas se inserirem num grupo", explicou (PULJIZ, 2013, p. 26).

Conforme o enunciado, as mulheres que participam de quaisquer das subdivisões do movimento punk ocupam lugares de coadjuvantes em espaços majoritariamente masculinos. A perspectiva que perpassa a reportagem indica a ideia de que o movimento punk é constituído como espaço social gendrado (LAURETIS, 1994, p. 206), ou seja, espaço em que operam práticas e discursos definidores de especificidades de gênero e em que o paradigma da superioridade masculina é reproduzido. Dessa forma, o CB coloca em funcionamento um discurso que constrói uma subjetividade punk feminina marcada pela dominação masculina. Concomitantemente, a narrativa sugere que para uma mulher a significação de fazer parte do movimento punk é mera demonstração de independência em relação aos indivíduos punks do gênero masculino.

Tais representações da subjetividade punk feminina caracterizam o CB como dispositivo de subjetivação que condensa narrativas históricas de construção de sujeitos femininos destituídos de autonomia. No entanto, a subjetividade feminina fabricada no discurso do CB é conflitante com as práticas desenvolvidas historicamente por mulheres na

cena punk: a imagem da mulher punk é, geralmente, associada no CB a questões de estilo, “visual” ou moda, sendo raramente visibilizadas como indivíduos ativos na cena ou que procuram romper com a limitação social de seus papéis (Cf. O’HARA, 2005, p. 104).

Compreendemos a subjetividade punk feminina erigida pelo CB como diametralmente oposta àquelas que têm sido referidas como visíveis e sonoras ao longo da história do punk. Assim, o sujeito punk feminino que se constituiu historicamente “fazendo notar a sua presença nas ruas, como artistas (Vivienne Westwood, Gee Vaucher, Linder Sterling), como escritoras (Julie Burchill, Lucy Toothpaste), bem como musicistas” (REDDINGTON 2016, p. 92-93)⁶⁸ não tem, como sugere o enunciado, apenas participação recente no punk, mas esse é um aspecto que remonta às próprias origens do movimento. Segundo O’Hara,

as mulheres têm tido um papel ativo na cena desde o seu início. Em Los Angeles, por volta de 1977, baixistas femininas eram quase que uma exigência, e parecia que eram as mulheres que frequentemente dominavam e controlavam a cena punk. Essa igualdade dos sexos era apenas mais uma quebra dos estereótipos do rock tradicional que a cena inicial estava perpetrando [...]. As mulheres do movimento punk procuraram se desvencilhar de suas funções normalmente limitadas, tornando-se protagonistas e responsáveis por mudanças (2005, p. 104).

A polissemia que perpassa os sentidos conferidos à participação/presença histórica de mulheres na cena punk destoa da fixação da subjetividade punk feminina em termos de mera independência em relação ao gênero masculino ou, como também explicita o enunciado, simplesmente como namoradas de punks.

Nos modos como o discurso acerca do punk é articulado na reportagem a associação de estereótipos de violência ao movimento punk transcende a esfera do sujeito. É, nesse sentido, um processo que se opera também nos níveis das manifestações culturais e dos símbolos identitários que dizem respeito a cada grupo punk, correspondendo a práticas discursivas por meio das quais não apenas o sujeito punk em si é criminalizado e associado à violência, como também as práticas culturais e os símbolos que a ele se conectam adquirem sentidos semelhantes. Na reportagem esses efeitos de sentido emergem no seguinte enunciado:

As apresentações de bandas punks são os principais pontos de encontro desses grupos. Normalmente, os shows terminam em pancadaria, tiros e facadas. As desavenças começam com xingamentos. E os rivais se diferenciam pelas vestimentas e pelos símbolos pregados nas jaquetas (PULJIZ, 2013, p. 26).

Esse discurso naturaliza a ideia de que as *gigs* (shows punks) não se tratam de eventos que expressam exclusivamente a dimensão musical da cultura punk, mas são descritas como

⁶⁸ “Making their presence felt on the street, as artists (Vivienne Westwood, Gee Vaucher, Linder Sterling), and as writers (Julie Burchill, Lucy Toothpaste) as well as musicians” (REDDINGTON, 2016, p. 92-93).

espaços cuja finalidade tácita seria promover encontros entre gangues punks que os frequentam para dar vazão às suas rivalidades que invariavelmente culminam em violência na forma de “pancadaria, tiros e facadas”. Do mesmo modo, os símbolos ostentados na indumentária dos integrantes desses grupos são destituídos das referências que fazem a posicionamentos políticos e filosóficos, sendo reduzidos a meras insígnias de identificação.

Nota-se que o discurso que perpassa a reportagem ora analisada dissemina representações de todos esses grupos, anarcopunks, streetpunks e *skinheads*, enquanto criminosos e violentos. Opera-se uma abordagem norteada por uma lógica que não leva em conta as particularidades, perspectivas e comportamentos específicos de cada um desses grupos. A “selvageria” que, segundo a reportagem os caracterizaria, se expressa também pelo constante troca de ofensas no ambiente das redes sociais:

INTOLERÂNCIA - Grupos rivais usam as redes sociais para ameaças, intimidações, xingamentos e discriminações. A polícia classifica os confrontos e as agressões físicas como casos isolados, mas afirma que os integrantes das gangues são monitorados (PULJIZ, 2013, p. 26).

Nesse trecho a palavra “intolerância”, destacada em caixa alta, produz efeitos de sentido baseados na ideia de que punks e *skinheads* são classificáveis enquanto “grupos de ódio”, ou seja, de que se organizam – inclusive por meio das redes sociais – com finalidades de ataque e de intimidação a oponentes. Como oponentes infere-se do texto aqueles grupos que guardam antagonismos político-ideológicos entre si ou que supostamente são alvo de intolerância e discriminação por parte de punks e *skinheads*. Nesse sentido, coloca-se em funcionamento um discurso que retira do punk certos sentidos que a ele são atribuídos como “movimento contracultural”, “subcultura” ou similares, situando-o em um panorama que o criminaliza ao classificá-lo como um aglomerado de gangues cuja finalidade e sentido não vão além da promoção da selvageria, da violência e de práticas criminosas. Tal articulação discursiva observada nessa reportagem publicada no CB é um aspecto que cria imagens, amplamente difundidas nos imaginários sociais, do punk como delinquente, criminoso ou compreendido como “caso de polícia”, sentidos que justificam o controle e o monitoramento do movimento punk, e por conseguinte de seus adeptos, por parte dos aparelhos de segurança pública. Não por acaso, *A selvageria de punks e skinheads está de volta* é um texto jornalístico cuja característica fulcral reside na ênfase, vigorosa e reiterada, de anarcopunks e streetpunks enquanto grupos ou gangues cuja razão de existir se resume a práticas criminosas/violentas/delituosas como é possível observar no texto inserido no box “Memória”, situado na parte central da página 25 na reportagem:

Figura 22 – Box “Memória” - “A selvageria de punks e skinheads está de volta”

Memória

Disputas sangrentas

Só neste ano, dois episódios de violência foram registrados na 5ª Delegacia de Polícia (Área Central) envolvendo streetpunks e anarcopunks. Em janeiro, um jovem foi atingido por um tiro na perna após uma confusão com integrantes da gangue rival. O

desentendimento mais recente aconteceu no último domingo, próximo ao Museu da República e durante o aniversário de Brasília. Três pessoas ficaram feridas, entre elas o tatuador Tiago Pinheiro Souza, 20 anos; o auxiliar de jardinagem Eduardo Ferreira, 19; e o policial militar Élio Cristiano Mattos de Figueiredo, 26. Esse último tentou separar a briga. Tiago recebeu golpes de barras de ferro nas costas. Eduardo foi esfaquea-

do. O PM levou três facadas e teve ferimentos no rosto e no peito. O autor dos golpes de faca foi identificado como Erick Hernandez de Abreu, 26 anos. O jovem disse ter saído de São Paulo há duas semanas em busca de emprego. Ele não tinha antecedentes criminais e responderá por três tentativas de homicídio qualificado. Além da faca usada pelo acusado, a polícia apreendeu uma barra de ferro e uma espécie de machado.

Correio Braziliense (PULJIZ, 2013, p. 25).

O título do box antecipa os sentidos pretendidos na construção da oposição de anarcopunks e streetpunks enquanto protagonistas de combates encaniçados no cenário urbano de Brasília. Os grupos são analisados por meio de uma ótica que torna absoluta a oposição entre ambos, ao mesmo tempo em que se sublinha a extrema violência que perpassa essa oposição. O léxico empregado assinala determinados sentidos que esse discurso pode assumir: vocábulos e expressões como “disputas sangrentas”, “violência”, “tiro”, “confusão”, “gangue rival”, “homicídio” e “golpes de faca” são empregados na descrição de situações de confrontos entre streetpunks e anarcopunks na área central de Brasília no ano de 2013. Desse modo, compreende-se que as ocorrências policiais referidas no box “Memória” se originam de uma rivalidade que alcança níveis extremos, ao ponto de gerar vítimas por ataques com barras de ferro e facadas. A sugestão da alta letalidade e da violência dos punks se expressa na exposição de uma agressão sofrida por um policial militar em um dos episódios de disputas entre anarcopunks e streetpunks, ou seja, na medida em que esses grupos têm a audácia de agredir brutalmente um agente da repressão e da segurança pública, infere-se que qualquer um pode estar à mercê de um ataque desse tipo. De tal maneira, educa-se o público leitor do CB com base em percepções do sujeito punk enquanto inimigo da sociedade, um marginal violento que deve ser temido e combatido.

No texto há ainda a evocação de visões de pessoas públicas como o delegado de polícia Reinaldo Vilar e do coronel Suamy Santana da Polícia Militar do Distrito Federal. De suas falas é possível depreender parte das perspectivas da instituição policial acerca desses grupos. Esse aspecto torna visível a condição hegemônica das vozes institucionais em relação

aos discursos de anarcopunks, streetpunks e *skinheads* acerca de suas próprias identidades. Vejamos os dois excertos a seguir:

Para o delegado, os dois confrontos registrados neste ano são avaliados como casos isolados. "Se eles se encontram, rola briga, mas não é algo pessoal, tem a ver com a ideologia dos grupos. Em todos os dois lados, há homossexuais e negros, então, não há discriminação. Cerca de 80% deles não têm antecedentes criminais. São pessoas que trabalham e se mobilizam pelas redes sociais. Individualmente, eles não são voltados para o crime", acredita. "Mas sempre que se levantam esses grupos, a gente já começa a mapear de onde são e quem são. Qualquer ocorrência que apareça posteriormente nós já os identificamos (...).

O comandante da Polícia Militar do DF; coronel Suamy Santana, avalia que movimentos como esses não perduram. "Não estão tendo brigas de gangues no DF. O que tem acontecido é uma postura de afirmação, típica de jovem que quer mostrar que está presente no mundo. Por trás disso, há uma má-formação da personalidade, e eles acabam partindo para uma postura violenta", afirmou. Ainda assim, Suamy ressaltou que o comportamento agressivo merece atenção por parte das autoridades de segurança pública. "É uma situação preocupante, porque os atos terroristas são oriundos de questões ideológicas, religiosas ou extremistas, tanto de direita quanto de esquerda. Estamos atentos", garantiu (PULJIZ, 2013, p. 26).

As colocações do delegado Reinaldo Vilar revelam uma percepção de que os violentos conflitos que se desencadeiam entre esses grupos se origina das diferentes correntes político-ideológicas defendidas por cada um deles. O delegado rejeita a classificação destes enquanto grupos de ódio, frisando o fato de que a maioria dos integrantes sequer tem antecedentes criminais. Nesse sentido, temos uma voz de autoridade que se opõe às representações rígidas que necessariamente associam o sujeito punk a inclinações criminosas ou violentas, explicando a emergência dos casos de violência envolvendo punks como consequência das discordâncias que demarcam as especificidades de cada grupo. No entanto, ainda que a autoridade reconheça as origens dessas relações conflituosas, os fatores de vigilância e disciplinamento do punk é frisado em sua fala, a qual revela preocupação da instituição policial com o mapeamento e a identificação de punks e *skinheads*, fator que, de certa maneira, é demonstrativo das perspectivas negativas do aparelho repressivo estatal em face das práticas atribuídas à comunidade punk.

Por sua vez, a outra voz de autoridade evocada nesse trecho, a do comandante de PMDF à época de publicação da reportagem, coronel Suamy Santana, revela uma percepção de que o comportamento desses grupos se caracteriza por sua efemeridade, rememorando uma ideia de que são manifestações de uma rebeldia adolescente de afirmação, ideia bastante comum nos discursos midiáticos quando se trata de agrupamentos compostos por jovens. Por essa perspectiva, o comandante da Polícia Militar também recusa a ideia de que os conflitos entre streetpunks, anarcopunks e *skinheads* se caracterizem como brigas de gangues, mas como

decorrentes de desvios psicológicos ou de má formação da personalidade dos integrantes desses grupos. Ao mesmo tempo, em uma fala aparentemente contraditória, a fala do comandante destacada na reportagem é usada para sublinhar um suposto caráter prototerrorista que seria resultante da combinação entre o uso de táticas violentas e os alinhamentos político-ideológicos de cada grupo. A fala do comandante, calcada em uma argumentação que assinala o disciplinamento do suposto comportamento extremista de anarcopunks, streetpunks e *skinheads*, acaba sendo coincidente com a fala do delegado Reinaldo Vilar, reiterando a justificativa da necessidade de vigilância de suas atividades.

Chama atenção o fato de o grupo que a reportagem identifica como anarcopunk, retratado na imagem a seguir, guardar poucas semelhanças estéticas em relação às imagens comuns associadas aos adeptos dessa vertente do punk.

Figura 23 – Extraído da reportagem "A selvageria de punks e skinheads está de volta"
Ed Alves/CB/D.A Press



Correio Braziliense (PULJIZ, 2013, p. 26).

A estética da indumentária anarcopunk, ainda que contrária a padronizações, é notadamente identificável por tons escuros, pela presença de insígnias e mensagens relacionadas ao anarquismo e ao antifascismo e ainda pelo uso de logotipos de bandas do cenário anarcopunk. A imagem, que é acompanhada da legenda que diz “Anarcopunks no pátio da 5ª DP: caso de polícia após briga na Esplanada”, enquadra um grupo de oito adolescentes cuja indumentária é mais aproximada daquela que se observa entre os chamados “roqueiros”. Até mesmo os emblemas das bandas *Misfits* e *The Ramones*, presente nos casacos de dois dos indivíduos retratados, são elementos que suscitam dúvidas se os jovens retratados são, de fato, adeptos da vertente anarcopunk, já que as bandas mencionadas costumam ser alvo de críticas e boicote no cenário anarcopunk por representarem a ética e a

estética de um período no qual o punk estava longe de ser um movimento politizado e preocupado em fazer frente a questões como racismo e sexismo ou em se associar a ideias que envolvem a militância anarquista, ambientalista, antifascista e toda uma série de críticas aos valores vigentes em nossa sociedade.

A referida imagem se presta, sobretudo, a fornecer uma representação imagética do grupo anarcopunk em oposição aos streetpunks, ambos igualmente associados à violência/criminalidade como a legenda que a acompanha sugere. É possível afirmar, ainda, que a imagem é também reveladora da indistinção em relação às particularidades de cada grupo que perpassa o discurso acerca do punk posto em circulação pelo Correio Braziliense.

4.4 Má reputação: punks na imprensa, cinema, games, televisão e HQs

O cinema, a televisão, e mais recentemente as chamadas mídias eletrônicas têm historicamente explorado as representações do punk relacionadas ao crime e violência, conseqüentemente, engendrando processos de subjetivação do punk alicerçados nesses sentidos. As representações que associam o punk à violência, à criminalidade e à delinquência perpassam os discursos midiáticos desde que este movimento irrompeu para o mundo na década de 1970. Como habituais vetores de notícias sensacionalistas, os tabloides, tradicionais veículos de mídia impressa da Grã Bretanha, um dos locais de nascimento do punk (BIVAR, 2001, p. 43-46), cumpriram, fecundamente, o papel de disseminar essas representações do punk (MILANI, 2008, p. 4).

Segundo Friedlander, o “comportamento chocante, rude e obsceno, vestimentas esdrúxulas, música minimalista e letras agressivas [do punk] [...] produziram um efeito que foi se espalhando primeiro no mundo da música e depois para o mundo exterior” (2010, p. 364). Essas imagens e sentidos, paulatinamente, passaram a permear os imaginários sociais e a se reproduzirem nos discursos midiáticos e na cultura de massa em geral. Nesse contexto, “enquanto a mídia tradicional e conservadora vendia o punk como um movimento violento e indesejável de delinquentes” (O’HARA, 2005, p. 49), a chamada imprensa liberal

tentou desarmar a besta, ignorar os clamores políticos e culturais por mudança, e tentou fazer a grande Dança da Ameba: absorver uma agitação indignada e transformá-la em uma bela, sã e consumível coqueluche baseada apenas e tão-somente em penteados, na moda e no renascimento de vários estilos musicais (FORMULA Apud O’HARA, 2005, p. 49).

Indícios históricos de processos de subjetivação do punk assinalados pela violência remontam os discursos dos tabloides britânicos acerca das controvérsias em que estiveram envolvidos os músicos da banda punk Sex Pistols nos anos 1970. A música, a performance e outros aspectos artísticos relacionados ao grupo ocuparam lugar secundário na mídia em relação aos escândalos como as prisões e a acusação de feminicídio – fato jamais comprovado – envolvendo o baixista da banda, Sid Vicious.

Figura 24 – Tabloides ingleses "Evening Standard", "The Sun" e "Evening News"



Fonte: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/paulwrightuk/with/7337396442>. Acesso em: 01 de abr. 2019.

O diário norte-americano New York Post, por exemplo, entre outubro de 1978 e fevereiro de 1979 publicou pelo menos quatro notícias sobre esses episódios. A primeira delas, publicada em 13 de outubro de 1978, reverbera o padrão de representações do punk enquanto sujeito violento ou delinquente:

SID VICIOUS É PRESO NO CHELSEA HOTEL – ASTRO DE PUNK ROCK É ACUSADO DE ASSASSINAR A NAMORADA. *Sid Vicious, baixista da banda britânica espetada e barulhenta Sex Pistols, de punk rock, foi preso ontem, acusado de matar a facada sua apaixonada namorada loira no quarto deles, no afamado Chelsea Hotel, em Manhattan. Com rosto pálido e arranhado, parecendo atordoado, Vicious resmungou desaforos e: “Vou quebrar suas câmeras”, enquanto era levado do hotel, onde o corpo de Nancy Spungen, de 20 anos, vestido com sutiã de renda preto e calcinha, encharcados de sangue, foi encontrado dobrado debaixo da pia do banheiro. A senhorita Spungen... levou uma facada profunda no abdômen* (MCNEIL e MCCAIN, 1997, p. 369, grifos nossos).

Vicious, dono de uma das imagens mais icônicas da história do movimento punk, à ocasião da morte de sua namorada Nancy Spungen, foi representado por grandes veículos de mídia como um assassino frio, incosequente e que, mesmo diante da grave acusação que lhe pesava sobre os ombros, continuou a transparecer a sua índole violenta ao dirigir improperios

e ameaças aos repórteres que cobriam o caso, como demonstra o enunciado da reportagem veiculada pelo New York Post transcrito acima.

Padrões midiáticos de representação semelhantes aos que processaram o tipo de subjetividade atribuída a Sid Vicious irão, posteriormente, emergir como regularidades discursivas produzidas de acordo com saberes e relações de poder social e historicamente articulados na década de 1980. No limite do alcance das representações da mídia que associaram o punk à violência, “o individualismo visceral e o antiautoritarismo dos punks ficaram submersos pelo mar de machões de cabelos curtos, sem falar de alguns criminosos pés-de-chinelo e psicopatas” (BALE Apud O’HARA, 2005, p. 49).

Essas regularidades discursivas observadas no discurso midiático, como bem diz Zbach, irão operar processos de subjetivação de sujeitos punks:

As repetidas distorções da mídia, o exagero e os estereótipos ajudam a criar um tipo de ‘punk’ que não faz ideia dos conceitos, das filosofias sociais e políticas e da diversidade do movimento punk. Esse tipo de ‘punk’ irá se juntar ao movimento em número crescente. Na medida em que eles se juntam, a imagem da mídia se torna literalmente verdadeira. As autoridades morais terão razão e as medidas apropriadas que a cultura de controle da sociedade considera necessárias para lidar com o problema serão legitimadas. O potencial para destruir e comprometer o movimento punk será enorme (Apud O’HARA, 2005, p. 49).

É preciso chamar atenção, pois, para o fato de que as representações que produzem a subjetividade do punk como violento, brigão, delinquente ou criminoso se resignificaram à medida em que o movimento passou por um processo que engendrou deste uma versão genuinamente politizada e ativista nos anos 1980. Como bem nos diz O’Hara,

a despeito do que o punk significou e ainda significa, é óbvio que ele tem recebido uma má reputação. A televisão, os filmes, as tirinhas de jornal e os anúncios, todos distorcem o punk para o público comum. O punk tem sido caracterizado como uma moda autodestrutiva e movida à violência (2005, p. 47).

O surgimento do anarco-punk na Grã-Bretanha da década de 1980 trouxe um reforço nos discursos de resistência e de rebelião já imanentes ao punk desde o início (GLASPER, 2014, p. 8). Dessa vez existia, por parte de uma parcela significativa dos punks, um esforço pela disseminação de pensamentos anarquistas que ecoavam em críticas mais elaboradas contra o *establishment*.

Esse processo de politização, sintetizado pela militância da banda anarco/peace punk⁶⁹ Crass, pelo qual a cultura punk passou no final dos anos 1970 e início da década de 1980

⁶⁹ A expressão “peace punk” também foi usada para se referir aos anarco-punks britânicos e, posteriormente, a grupos punks com direcionamentos políticos semelhantes em outros lugares do mundo. O uso da expressão decorre de suas perspectivas e protestos antiguerra e antiarmamentistas. No início da década de 1980 existia um

(GLASPER, 2014, p. 12), engendrou atualizações nas representações que associavam o punk à violência. O crescimento e a organização da vertente anarco-punk britânica definiu o salto do protesto estritamente verbal e individual às táticas de ação direta e coletivistas, refletidas em novas estratégias de comunicação visual, nos símbolos, na indumentária, nas capas dos discos e, especialmente na adoção de fundamentos filosóficos e políticos anarquistas (CROSS, 2016).

Segundo Grimes, aspectos da conjuntura política do Reino Unido na primeira metade dos anos 1980, como a Guerra das Malvinas e a reeleição de Margaret Thatcher, cuja plataforma política incluía posicionamentos contrários à classe trabalhadora e em favor de questões como a proliferação de armas nucleares, contribuíram para o surgimento de uma atmosfera em que juventude, especialmente os punks, reagiu contra a violência policial, o racismo e a queda de qualidade de vida na Grã-Bretanha (2016, p. 165-166). Nesse contexto de polarizações e conflitos, as táticas de ação direta ou o recurso da “violência revolucionária” era parte das atividades dos anarco-punks, ainda que um contingente expressivo de seus adeptos fosse partidário de alguma forma de pacifismo.

A atuação dos anarco-punks britânicos nas manifestações Stop the City (STC)⁷⁰, entre 1983 e 1984, culminou na radicalização das representações culturais do punk enquanto associado à violência e ao vandalismo, aspecto notável nas abordagens midiáticas de então. Até mesmo publicações que contavam com o apoio de alguns anarco-punks como o *Peace News*, jornal britânico bimestral que advoga as causas do pacifismo, reproduziram essas representações estereotipadas do punk em algum momento. A edição de 27 de abril de 1984 do *Peace News* destacou a fala de um funcionário de um pub londrino sobre a sua percepção acerca da participação dos punks no STC: “Quem vai prestar atenção em alguém que quebra janelas? Você anda por aí desse jeito, com o cabelo todo espetado, você vai assustar um monte de pessoas – inclusive os policiais” (CROSS, 2016, p. 117, tradução nossa)⁷¹.

sentimento de que o mundo estava em risco de uma guerra nuclear e essa atmosfera influenciou diretamente a produção artística de muitas bandas anarcopunks. “O exemplo mais notável foi o single “Big A Little A” / “Nagasaki Nightmare” da banda Crass, cuja capa trazia notas detalhadas sobre as questões da guerra fria e a ameaça de uma catástrofe nuclear” (RUSS Apud GORDON, 2016, p. 237, tradução nossa).

⁷⁰ Entre 1983 e 1984, uma série de manifestações com participação expressiva de anarco-punks aconteceu no distrito financeiro, militar e industrial de Londres (“The City”). Na perspectiva dos manifestantes, esse lugar representava “guerra, pobreza, exploração e opressão em todo o mundo, e [...] ameaçava colocar o planeta em um conflito nuclear final” (CROSS, 2016, p. 118, tradução nossa). Os métodos utilizados pelos punks anarquistas nas referidas manifestações os colocava diretamente em conflito com as autoridades policiais. Ainda que a maioria dos manifestantes não se valesse de estratégias violentas em sua ação, muitas pessoas estavam sendo presas sob acusações diversas como obstrução, danos ao patrimônio e, em menor proporção, roubos e assaltos (Cf. CROSS, 2016, p. 135).

⁷¹ “Who is going to take any notice of anyone who smashes windows? You go ‘round like that, your hair all done up, you’ll frighten a lot of people – as well as the coppers.” (CROSS, 2016, p. 117).

Esses sentidos atribuídos ao punk, produzidos ou agenciados pela mídia, operaram na constituição dos modos de ser e nas maneiras pelas quais o punk tem sido percebido socialmente. Como dispositivo de disciplinamento, a mídia tem historicamente regulado as enunciações e as visibilidades do punk, compondo um sistema disciplinar disperso que irá permear outras instituições, os imaginários sociais e a cotidianidade. Um boletim instrutivo do corpo de policiamento do distrito financeiro londrino, à ocasião do STC de abril de 1984, se baseia em enunciados ancorados nesse padrão de representações do punk. Um excerto do documento, transcrito a seguir, nos serve à compreensão de como essas representações transitam e são apropriadas institucionalmente:

Todos os oficiais devem ter em mente de que este não se trata de um protesto/marcha/demonstração legal. É uma tentativa deliberada de paralisar o coração financeiro do país, sobretudo por meios ilegais... [manifestantes] são anti-establishment, se recusam a cooperar com a polícia e, no caso de alguns extremistas, são potencialmente violentos (CROSS, 2016, p. 117, grifos nossos)⁷².

Este enunciado criminaliza o protesto articulado por anarcopunks e outros manifestantes presentes no STC. De tal forma, cria-se um efeito de sentido em cujo cerne se encontra a ideia de que esses grupos não fazem parte do panorama da legalidade. O STC é assim compreendido como manifestação ilegítima e ilegal, fora dos processos ditos democráticos em curso. Assim, cria-se a percepção social de que os anarcopunks e demais manifestantes aos quais se aliaram se utilizam de táticas que se chocam com os princípios legais ou democráticos. A partir da construção dessa percepção, esses sujeitos são representados enquanto opositores do ordenamento institucional da sociedade: suas estratégias são radicais e as suas posturas e atos são orientados pela violência, ou seja, tais sujeitos não são vistos como grupo que reivindica justiça social, mas como vândalos, extremistas ou delinquentes.

Levando-se em conta que a produção dessas representações e os processos de subjetivação que deles advém não resultam do acaso, tal análise culmina em um questionamento: A que ou a quem servem a produção de tais sentidos atribuídos ao movimento punk e a seus sujeitos?

No panorama das sociedades ocidentais, em que a negação da autoridade, as posturas críticas e o livre pensamento (OLSON, 1997, p. 35), valores estimulados e cultivados por muitos punks, geraram – e ainda hoje geram – as reações mais violentas por parte do

⁷² “All officers should bear in mind that this is not a lawful protest/ march/demonstration. It is a deliberate attempt to paralyse the financial heart of the country by mainly unlawful means... All [protestors] are anti-establishment, uncooperative with the police, and in the case of some extremists, potentially violent...” (CROSS, 2016, p. 117).

establishment, o movimento punk, descontadas as massificações e as versões domesticadas, tem se afirmado historicamente como um contraponto persistente ao disciplinamento operado por instituições tais quais as religiões, as estruturas econômicas capitalísticas e a mídia corporativa. Logo, cabe à instituição midiática operar a construção social da “verdade” acerca do punk com vistas a arrefecer as dimensões da rebelião punk, construindo, assim, uma subjetividade punk dócil, controlada, inofensiva, ou, em sentido inverso, falar de uma subjetividade punk repulsiva e violenta com vistas a estigmatizá-la.

Essa “verdade” sobre o punk atende a “sistemas de poder que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem” (FOUCAULT, 2018, p. 54). Dentro dos sistemas de poder de que fala Foucault, a mídia se revela como dispositivo que articula social e culturalmente a produção e a reprodução das representações do punk, conectando-o à violência e, assim, produzindo um sujeito punk assujeitado e definido por estereótipos.

A qualidade de desviante⁷³ ou *outsider* do punk (BECKER Apud PEREIRA e BOECHENSTEIN, 2016, p.81) se constituiu em matéria profícua e atrativa à exploração midiática. Diante da dificuldade ou impossibilidade de cooptar o punk por completo⁷⁴ a mídia historicamente empreendeu esforços para estigmatizar⁷⁵ os focos de resistência representados pela parcela do movimento que optou por manter-se à margem da indústria cultural e a criar os seus próprios meios de existir e persistir. O punk para o qual o discurso midiático destina o estigma da violência não corresponde a corpos docilizados, disciplinados ou normatizados segundo os parâmetros em voga em nossa sociedade. Assim, esses discursos da mídia operam na exclusão simbólica de seus adeptos perante os parâmetros culturais vigentes.

Compreendemos que o discurso midiático articula sentidos valorativos e de naturalização que se refletem nos sujeitos e em seus comportamentos (RODRIGUES, 2012), influenciando suas formas de agir e de se posicionar no mundo. Dessa forma, identificamos na televisão, nos jornais, nas histórias em quadrinhos, nos videogames e, especialmente, no

⁷³ Por suas características marginais, o punk é um *outsider*, ou seja, um indivíduo que foge às regras e convenções de grupo, “é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal” (BECKER Apud PEREIRA e BOECHENSTEIN, 2016, p.81, 2009, p. 22).

⁷⁴ Não intentamos afirmar que as representações associadas à violência se constituem no único mecanismo de construção de subjetividades no discurso do CB. Outras representações do punk identificadas em notícias e reportagens do CB igualmente participam de processos de subjetivação. Todavia, o foco desta pesquisa são as representações do punk perpassadas por sentidos que o conectam à violência, delinquência ou à criminalidade.

⁷⁵ Para Goffman, nos processos de interação social somos levados a observar os atributos do outro com base naquilo que os faz iguais ou diferentes de nós mesmos. Quando nos deparamos com aquele que não é visto como “criatura comum e total”, este é reduzido a “mau”, “perigoso”, “fraco” ou “incapaz”. Essas características constituem os estigmas, “especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande [...] e constitui uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real” (1988, p.6). Os processos de estigmatização se relacionam com mecanismos de controle e de marginalização, nos quais os símbolos que regulam a vida e os comportamentos humanos operam na manutenção dos ordenamentos sociais.

cinema, a força de imaginários sociais e de imagens estereotipadas que incidem na produção da subjetividade punk.

Atualizações de representações midiáticas que vinculam o punk à violência podem ser facilmente encontradas ao longo da história do punk em diversos lugares. *Talk shows* norte-americanos como *Donahue* educaram suas audiências com abordagens que construíram percepções sociais negativas da cultura punk (O'HARA, 2005, p. 47-48). Em geral, esses programas de televisão seguiram a fórmula de convidar os punks para entrevistas ou debates, confrontando-os às suas próprias percepções distorcidas e às imagens estereotipadas do punk erigidas no discurso midiático.

Desde os anos 1980 até o presente momento, a imagem do punk como sujeito violento e delinquente não é, portanto, exclusividade do Correio Braziliense, pois até mesmo a linguagem cinematográfica colaborou na sua intensa difusão. Seria, inclusive, difícil encontrar uma pessoa que, em contato com a filmografia hollywoodiana dos anos 1970 até a atualidade, não tenha se deparado com as recorrentes imagens de gangues de delinquentes juvenis que ostentam o corte moicano, cabelos espetados, jaquetas cravejadas com rebites e botas, diretas e explícitas referências ao movimento punk na cinematografia. Esses filmes apresentam o punk como “causa direta do sadomasoquismo, suicídio, assassinato, estupro e outras formas de violência” (ZBACH Apud O'HARA, 2005, p 48).

A obra “Destroy All Movies!!!” de Carlson e Connolly (2010) cataloga em torno de 1.100 produções do cinema em que há aparição de punks. Em expressivo quantitativo desses filmes listados pelos autores, emergem representações as quais engendram subjetividades punks calcadas na criminalidade/delinquência/violência. Em filmes como “Class Of 1984” (1982), os modos de ser do punk, bem como suas vivências e formas de compreensão da realidade são apresentados como intrinsecamente ligado à ética *gangsta*, ao tráfico de drogas, ao vandalismo e à banalização da violência. Outras produções, apesar das representações realísticas e favoráveis em relação ao punk (Cf. CARLSON; CONNOLLY, 2010, p. 366), como é o caso de “Suburbia” (1983), trazem cenas de invasões a espaços privados, brigas e roubos protagonizados por grupos punks⁷⁶.

⁷⁶ A lista de filmes que trazem representações de sujeitos punks violentos é extensa. Uma das mais recentes aparições de punks no cinema se encontra no filme “Hobo With a Shotgun” (2011). Em uma das cenas da película há um grupo de punks que submete à tortura e em seguida mata um idoso morador de rua. Assim, são perceptíveis as permanências dos imaginários que englobam representações violentas do punk ainda na atualidade.

Figura 25 – Gangues e violência punk no cinema.



Em sentido horário: fotogramas dos filmes “Hobo With a Shotgun” (2011), “Return Of The Living Dead” (1985), “Class Of 1984” (1982), “Robocop 3” (1993), “Sid & Nancy” (1986), “Suburbia” (1983) e “A Nightmare On Elm Street 3: Dream Warriors” (1987). Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Carlson e Connolly (2010).

Os fotogramas apresentados na imagem exposta acima, retirados de produções cinematográficas de onde emergem representações do punk, situam indivíduos punks em cenários de violência. Nos fotogramas em que os punks não aparecem diretamente retratados em tais circunstâncias, eles portam armas brancas ou de fogo, assumem posturas corporais de agressividade ou se encontram na formação de uma gangue ou bando. A reiteração dessas imagens no cinema fortalecem o entendimento social de que o movimento punk é composto por desajustados violentos, delinquentes ou assassinos que se agrupam em organizações criminosas com a finalidade de praticar toda variedade de delitos.

O padrão de subjetividade punk de que falamos aqui se dissemina socialmente, constituindo teias de significações que não se limitam a uma expressão ou setor específico da mídia e demais instituições. Segundo Pereira e Boecheinstein (2016), as imagens do punk-vândalo, punk-violento, punk-criminoso e similares se originam dos posicionamentos característicos do punk: a insurgência e o questionamento dos valores do *mainstream*. O fato de não se inscrever no ordenamento social como algo normal e aceitável engendra no punk, por meio da ação midiática, os estigmas próprios de uma subjetividade violenta, propensa ao vandalismo e a condutas destrutivas ou autodestrutivas (Cf. PEREIRA e BOECHENSTEIN, 2016, p. 83).

Desde o seu surgimento, o punk tem sido significado e ressignificado de diferentes formas. O questionamento que faz em relação ao *establishment* é aspecto revelador da manipulação de seus sentidos em diferentes espaços de significação. No entanto, como tem sido associado à transgressão de valores tradicionais, o punk quando não é fagocitado pelo *mainstream*, é alvo de processos de estereotipagem baseados em sua suposta afinidade com a

violência. Como já dito, os veículos de comunicação de massa, a publicidade e até os videogames exploram os estereótipos violentos do punk, contribuindo assim para sua subjetivação enquanto delinquente, violento e marginalizado.

Figura 26 – Violência punk em videogames.



Da esquerda para a direita: captura de tela do videogame “Street Fighter” (1987) com o personagem Birdie, descrito como um punk inglês que se envolveu no crime e se tornou membro de uma gangue desde muito cedo; Os personagens Sid e Billy do videogame “Final Fight” (1989), criminosos que ostentam indumentária punk e cujos nomes são em referência ao baixista dos Sex Pistols e ao vocalista da banda punk Generation X, Billy Idol; Captura de tela do videogame “Two Crude Dudes” (1991) em que os dois personagens principais são punks musculosos que agarram e atiram os seus oponentes contra paredes e outros objetos. Fonte: Elaborado pelo autor com base em capturas de tela de jogos eletrônicos.

Nessas narrativas e recursos imagéticos, presentes nos jogos eletrônicos, o punk é a própria violência, um sujeito que se confunde e se dilui na própria violência, produzido segundo a lógica do culto à força e, em última análise, orientada por parâmetros machistas.

No contexto brasileiro, os meios de comunicação de massa não têm sido menos implacáveis em relação ao punk, associando-o à delinquência e à violência desde os primórdios do movimento no país. Na TV brasileira, edições dedicadas ao punk em programas como Globo Repórter (AS GANGUES..., 1992), exhaustivamente focalizaram o envolvimento de punks em episódios que incluíam confrontos entre gangues e assassinatos. Logo na abertura do programa, o apresentador Celso Freitas enunciava em 1992: “Os jovens revoltados e violentos estão nas três reportagens do Globo Repórter de hoje. As gangues em guerra na noite de São Paulo: carecas e punks matam uns aos outros. Nunca se sabe exatamente o porquê” (AS GANGUES..., 1992).

O fotograma situado à esquerda na figura 27, retirado da reportagem, dá destaque à manchete do jornal Notícias Populares: “Punk morto na porrada” (AS GANGUES..., 1992). Esse enunciado cria um efeito de sentido que localiza a vítima em um cenário de brutalidade, se utilizando de uma formulação sucinta que, adotando um tom coloquial, expressa a banalidade da morte de um indivíduo punk. O acréscimo feito na cabeça de página do enunciado “Polícia acha que o *infeliz* dançou numa briga de gangues” (AS GANGUES..., 1992. Grifo nosso), apenas reforça o status indigno da vítima que, na abordagem do jornal, é referida pelo adjetivo “infeliz”, naturalizado como adequado ao suposto delinquente que teve

a vida interrompida por membros de uma gangue punk rival ao ser atacado enquanto dormia em uma construção abandonada.

Figura 27 – Globo Repórter, 1992



Fonte: Youtube (AS GANGUES..., 1992).

A fim de construir uma subjetividade atrelada à delinquência, a narrativa da reportagem se alicerça na interpelação feita pelo repórter Caco Barcelos a um amigo do punk assassinado:

Repórter Caco Barcelos: “Ele era um cara feliz, o Marcelo?”.

Entrevistado “Otto Subúrbio”: “Não podia ser uma pessoa feliz. Ele se demonstrava ser feliz. Por morar num lugar desse, ter brigado com os pais, tudo... que nem ele falava assim, ó: *o punk veio ao mundo para mostrar só a morte à sociedade*, ó. Pra vocês saber (sic) como é que punk morre, ó. Tá vendo? Punk morre assim, ó. *Por isso que existe punk. Pra mostrar a morte*” (AS GANGUES..., 1992).

Observamos nesse enunciado as dimensões da instituição midiática Rede Globo de Televisão atuando como dispositivo de subjetivação do punk no início da década de 1990. Ao dar visibilidade a esse tipo de enunciado, que assimila o punk a um tipo de “mensageiro da morte”, um sujeito imerso no niilismo de uma existência devotada a evidenciar a morte à sociedade, o discurso posto em funcionamento pela Globo Repórter implica em processos de subjetivação desse sujeito como indiferente à vida, violento, delinquente.

Indícios desses imaginários, representações e subjetividades do punk concebidos em relação simbiótica com a violência se revelam também na década de 1980. Nascimento e Paiva (2016) mencionam a série de reportagens intitulada “Geração Abandonada”, do jornalista Luiz Fernando Emediato, publicada entre 2 e 8 de maio de 1982 no jornal O Estado de São Paulo. Em uma das reportagens da série, “Alegres e amargas noites no Jolly’s Bar”, Emediato elabora o seguinte enunciado sobre os punks: “Discípulos de Satã, ídolo que

veneram, eles não veem muita diferença entre Marx, Kennedy ou Hitler, entre Bem e Mal. *Eles gostam de bater, só isso*” (EMEDIATO Apud NASCIMENTO; PAIVA, 2016, p. 59. Grifo nosso).

O referido enunciado, além de restringir a subjetividade punk ao gosto pela agressão física, introduz a ideia de que o movimento punk trata-se de uma confraria religiosa dedicada ao satanismo e demarcada pela ignorância de, por exemplo, não ser capaz de diferenciar matizes políticos tão distintos quanto o socialismo/comunismo, o liberalismo e o nazi-fascismo. Na construção discursiva de Emediato, o punk é um sujeito amoral, haja vista não ser capaz e fazer distinção entre o mal e o bem. É, assim, posto na condição de desprovido de racionalidade, infantilizado ou assimilado à animalidade.

A década de 1980 também viu surgir uma das representações mais icônicas relacionadas ao punk no Brasil: o personagem Bob Cuspe, criado pelo cartunista Angeli para a revista “Chiclete com Banana”, publicada pela Circo Editora entre os anos de 1985 e 1991 (LIMA, 2013, p. 11). Satirizando o movimento punk, Angeli produziu uma subjetividade para o seu personagem composta por diversas nuances:

Bob Cuspe é um *punk* e é o *Punk*, de modo que sua representação incorpora um jeito de ser, estar, parecer, não apenas de um indivíduo, mas de uma coletividade que é exposta através de seus elementos estéticos e inferências textuais [...]. *Bob é um punk indignado com o sistema e que perambula pelas ruas de um grande centro urbano cuspiendo em qualquer um que encontre pela frente*. Sua aparência representa o oposto do que seria o modelo ideal de um cidadão urbano com saúde e adequadamente vestido. Com sua aparência, nega-se um modelo de homem urbano e seus valores e padrões de comportamento considerados normais (LIMA, 2013, p. 117-118, grifos nossos).

A postura de Bob Cuspe se traduz na simbologia de cuspir na sociedade na qual o personagem não se encaixa. A forma simbólica de sua indignação, expressa nas cusparadas que este distribui contra tudo e todos identificados como anuentes com as práticas e ideias que critica, emerge como um “poder” do personagem (LIMA, 2013, p. 115-116):

Figura 28 – Bob Cuspe (I)



Fonte: Chiclete com Banana nº 1 – 1985, p. 9-10.

Figura 29 – Bob Cuspe (II)



Fonte: Chiclete com Banana nº 1 – 1985, p. 9-10.

Na descoberta de Bob Cuspe de ser dotado do “incrível poder de escarrar na direção que bem quisesse” (CHICLETE COM BANANA nº 1, 1985), como exposto no sexto quadrinho presente na figura 8, o cartunista Angeli erige por meio de seu personagem uma alegoria da rejeição aos valores e normas sociais pretendida pelo punk. A cusparada de Bob está carregada da rebelião contra os ordenamentos morais e o conformismo. Nela estão implícitos os princípios da rejeição dos punks ao *establishment*, sentido reforçado no balão do

quarto quadrinho da figura 8 que sintetiza a oposição entre o punk Bob Cuspe e as estruturas disciplinares vigentes: “o poder e o rebeldezinho nunca se bicaram”, diz parte do enunciado exposto no quadrinho. Todos esses sentidos concorrem para amalgamar a identidade de Bob Cuspe enquanto sujeito punk, ao ponto de esses aspectos serem externalizados pelo personagem em sua adesão à estética punk, como se pode observar na figura 9.

Nesse ponto se introduz a problemática da recepção às formas simbólicas. A complexidade, as nuances e sutilezas que compuseram o personagem Bob Cuspe muitas vezes passaram ao largo da compreensão do público leitor da revista *Chiclete com Banana*, em grande parte composto por punks e adeptos de outros movimentos *underground* (LIMA, 2013). Muitos punks – e não punks – enxergaram nas cusparadas de Bob Cuspe não a forma simbólica de um impulso de rebeldia dirigido ao Estado, às relações sociais deterioradas, ao falso moralismo e às estruturas de poder em geral, mas como expressão simbolizante da violência punk. O recurso simbólico oferecido pelo personagem Bob Cuspe, operando nos processos de elaboração de saberes em torno da subjetividade/identidade punk, algumas vezes foi apropriado de maneira simplista e literal, à semelhança das imagens do punk disseminadas em outros meios de comunicação.

Nota-se que a mídia, ao longo da história do punk no Brasil, “cumpe o papel de divulgar o movimento, mas distorce e supervaloriza os atos de violência influenciando iniciantes, sendo que os atos de violência punk são consequência, também, desse tipo de informação recebida” (OLIVEIRA Apud MENEGATI, 2011, p.36). A perspectiva de Oliveira sinaliza para processos de subjetivação acontecendo a partir de representações midiáticas do punk, ou seja, indica relações culturais constituídas permanentemente através de um discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, a presente pesquisa traduz o meu intento de assinalar uma compreensão da historicidade das representações e discursos sobre o punk em um veículo midiático como o jornal Correio Braziliense. Nessa compreensão foi possível refletir sobre a força das representações no engendramento de processos de subjetivação que orientam identidades e modos de ser punk. Com o objetivo de desnudar as formas de funcionamento desses processos, lancei foco nas ocorrências de menções ao movimento punk – e consequentemente aos sujeitos que dele são adeptos – no jornal Correio Braziliense, no ínterim de 1990 e 2014. Tratam-se de representações que culminam no assujeitamento do punk, expondo imaginários sociais que ora o disciplinam com vistas à construção de apelos mercadológicos e de consumo – nos quais se destacam as descrições do punk *chic* e do “rebelde sem causa” – e que ora conferem sentidos ao punk enquanto sujeito abjeto ou mesmo como um “pária” da sociedade.

Com o avanço da presente pesquisa, foi possível notar que essas imagens estereotipadas do punk, calcadas em categorias como violência, criminalidade, delinquência, vandalismo e incontáveis outras de caráter negativo/pejorativo, estão entre as mais recorrentes no Correio Braziliense. De tal maneira, as razões pelas quais os punks criticam e negam a cultura *mainstream* são re-significadas em discursos jornalísticos que buscam controlar o aparecimento social do punk, enquadrando-os como epítome de uma vã agressividade, a fim de apagar, inferiorizar ou ridicularizar a sua existência e força política subversiva no social. É assim que as práticas discursivas do CB sobre o punk tendem a operar uma naturalização do punk como algo vil, banal, passageiro, juvenil, amoral, grotesco, repulsivo, insano e violento.

As representações acerca do punk construídas pelo CB se caracterizam pela afirmação, fixação e exacerbação de um ou outro aspecto específico do movimento e de seus sujeitos. Em geral, as narrativas ocultam o caráter de múltiplos sentidos que perpassa o punk. A atribuição de um *ethos* violento ao punk em alguns textos jornalísticos, a despeito de não condizer com as posturas e ideias defendidas pela maioria dos grupos punks, tem sido recorrente no discurso do CB. O foco nas associações do movimento punk com atos violentos, com o vandalismo ou a delinquência, ressalta determinados imaginários negativos disseminados na cultura, determinando posições estigmatizadas para esse sujeito punk. Dessa forma, observamos o discurso operando na constituição de normas e modelos que se implantam, convencem, assujeitam e promovem a marginalização de grupos e indivíduos a que se referem (NAVARRO-SWAIN, 2011).

No entanto, é necessário chamar atenção para o fato de que o CB não divulga exclusivamente imagens negativas ou pejorativas do movimento punk e de seus sujeitos, colocando em circulação determinadas vezes representações que dão conta da complexidade de direcionamentos filosóficos, anseios, perspectivas políticas e sociais do punk. Fundamentalmente, as análises aqui contidas fazem desta uma pesquisa mais reveladora de características editoriais do Correio Braziliense do que propriamente do movimento punk, uma vez que aqui falamos das formas pelas quais a instituição jornalística em questão se constitui como componente de um dispositivo de saber-poder que incide também na constituição da subjetividade punk.

Assim, as representações do punk que o Correio Braziliense faz circular não correspondem a nenhuma suposição de imparcialidade, ideia que recorrentemente se pretende atribuir ao trabalho dos variados veículos de mídia, mas, em sentido contrário, resultam de intenções, propósitos ou objetivos explícita ou tacitamente definidos no projeto gráfico-editorial do periódico. A partir de seus próprios modos de representar a subjetividade punk, o discurso do Correio Braziliense fornece arquétipos/modelos que engendram disciplinamentos sobre a subjetividade punk diante de seu público leitor.

Compreendo que, se o regime de representações do punk no Correio Braziliense engendra maneiras de se conceber e tratar as pessoas identificadas como punks, construindo-os de modo a discipliná-los, marginalizá-los, controlá-los e encerrá-los em posições específicas, também contribui, ainda que de maneira muito menos recorrente, para a exposição de aspectos relacionados ao punk que, determinadas vezes, não são de conhecimento do grande público. Nesse sentido, compreendemos que das práticas de estereotipagem produzidas pelo discurso do CB advém das naturalizações das representações do punk, seja enquanto conectado à violência/delinquência/criminalidade, seja associado a uma tendência da moda ou como subproduto da cultura *pop*.

As rupturas dos ordenamentos e códigos socioculturais representadas pelo punk escapam às representações totalizantes típicas do discurso midiático, ou seja, encontra sua razão de ser para além desses limites. Assim, o CB e a mídia como um todo, em seu papel de mediar socialmente a informação, fixa a identidade punk segundo estereótipos reducionistas, uma vez que integram um dispositivo de subjetivação que atende a princípios normativos reproduzidos de acordo com interesses de grupos sociais dominantes.

Ao disseminar imagens de sujeitos punks que integram gangues, degeneram protestos e manifestações políticas pacíficas, que banalizam a violência, cometem delitos e até crimes de alta gravidade como estupros, agressões físicas e assassinatos, o CB opera dentro de

lógicas históricas e culturais específicas que perpetuam e asseguram o controle dos imaginários sociais e das subjetividades. Se o Correio Braziliense se opõe aos ideais anarquistas e libertários do punk, articulando mecanismos de controle e disciplinamento do “outro”, por meio da imposição de sentidos e significados, que atribuem ao punk lugares normativos e marginais na sociedade, acaba também por divulgar e dar visibilidade para a militância política de certos grupos punks.

As imagens do punk divulgadas no Correio Braziliense podem potencialmente participar de processos de subjetivação, incidindo ainda na educação dos olhares de seu público leitor. As representações aqui analisadas constituem, portanto, matrizes e efeitos de práticas sociais que culminam na destituição do punk de algumas de suas mais primordiais dimensões que envolvem arte, política e filosofia, mas não em totalidade das notas, notícias e reportagens analisadas.

Esta dissertação manteve como horizonte uma análise do Correio Braziliense enquanto componente de um dispositivo de subjetivação (DELEUZE, 1996; FOUCAULT, 2000; AGAMBEN, 2005) que disciplina, direciona condutas, perspectivas e modos de ser de seu público leitor a partir da difusão de representações do punk. É nesse sentido que assinalamos a necessidade e importância de exercício aqui realizado de desconstrução/desnaturação e, portanto, de historicização de tais representações, na direção do desvelamento de seus mecanismos de produção e modos de funcionamento.

Não se pretende aqui exaurir as análises acerca das representações e processos de subjetivação do punk no Correio Braziliense, mas apenas contribuir nos debates sobre a imagem do punk na mídia, um debate ainda incipiente no Brasil. Intenta-se, ainda, que a presente pesquisa possa dialogar com outras que de modo semelhante se prestem à análise de representações do punk não apenas no âmbito jornalístico, mas em outros suportes como a televisão, a internet, a publicidade, o cinema, a música e também as produções musicais e artísticas dos próprios punks.

FONTES

A DAMA punk e os internatos suíços. **Correio Braziliense**. Brasília, 18 jan. 2008. Brasil, p. 10.

A ESTÉTICA punk do Planalto. **Correio Braziliense**. Brasília, 31 dez. 1991. Cidades, p. 6.

ACIOLY, D.; FARIA, T.; ALVES, R. Quase sem querer. **Correio Braziliense**. Brasília, 28 jul. 2002. Cidades, p. 24-25.

ALVES, R. A Brasília de Renato Russo. **Correio Braziliense**. Brasília, 16 out. 2011. Cidades, p. 36.

_____. Os anônimos da “tchurma”. **Correio Braziliense**. Brasília, 9 jun. 2013. Cidades, p. 28-29.

_____. Sons do planalto central. **Correio Braziliense**. Brasília, 21 abr. 2005. Especial 45 Brasília, p. 27.

APURAÇÃO de fraude no estado. **Correio Braziliense**. Brasília, 20 mai. 2005. Política, p. 7.

ARTE em quatro rodas. **Correio Braziliense**. Brasília, 14 out. 2004. Veículos, p. 3.

AZEVEDO, L.C. Anonymous e violentos. **Correio Braziliense**. Brasília, 19 jun. 2013. Política, p. 8.

BRANDT, P. Mantendo a chama acesa. **Correio Braziliense**. Brasília, 10 jul. 2009. Diversão & Arte, p. 4.

_____. Muito prazer. **Correio Braziliense**. Brasília, 27 mai. 2012. Diversão & Arte, p. 3.

_____. Punk ainda vivo. **Correio Braziliense**. Brasília, 6 nov. 2009. Diversão & Arte, p. 1.

_____. Punk rock no parque. **Correio Braziliense**. Brasília, 15 out. 2011. Diversão & Arte, p. 1.

BRASIL, L. As almas do punk. **Correio Braziliense**. Brasília, 30 ago. 2014. Diversão & Arte, p. 3.

BRIGA de skinheads em São Paulo com 200 pessoas deixa um morto. 5 set. 2011. **Correio Braziliense**. Brasília, Brasil, p. 6.

CAMPOS, A. Revolta cor-de-rosa? **Correio Braziliense**. Brasília, 4 fev. 1995. X-Tudo, p. 2.

CONTRA o “revival”. **Correio Braziliense**. Brasília, 26 jun. 2005. Revista do Correio, p. 8-9.

DAEHN, R. Entre o suspense e a crueldade. **Correio Braziliense**. Brasília, 30 jan. 2012. Diversão & Arte, p. 3.

_____. Memória elétrica. **Correio Braziliense**. Brasília, 25 abr. 2011. Diversão & Arte, p. 1.

DE SÁ, G. Um jeito Ramones de ser. **Correio Braziliense**. Brasília, 22 jul. 2014. Diversão & Arte, p. 1.

DE SÁ, G; MARCELO, C. Quando Brasília era a capital do rock. **Correio Braziliense**. Brasília, 5 mar. 2013. Diversão & Arte, p. 1, 3-6.

DILEMAS da China. **Correio Braziliense**. Brasília, 21 jun. 2005. Informática, p. 3.

DOCUMENTÁRIO nasceu de clipe censurado. **Correio Braziliense**. Brasília, 4 abr. 2009. Caderno C, p. 2.

FALSOS punks. **Correio Braziliense**. Brasília, 4 fev. 1995. X-Tudo, p. 2.

FARIA, T. Onde as tribos se encontram. **Correio Braziliense**. Brasília, 3 nov. 2002. Cidades, p. 21.

FESTA e protesto. **Correio Braziliense**. Brasília, 2 mai. 2002. Trabalho, p. 22.

FINALMENTE o disco próprio. **Correio Braziliense**. Brasília, 13 ago. 2005. Caderno C, p. 5.

GARCEZ, L. Pinóquio faz 70 anos. **Correio Braziliense**. Brasília, 21 mar. 2009. Caderno Super!, p. 4-5.

GÓES, D. Na rebeldia do rock. **Correio Braziliense**. Brasília, 16 jul. 2006. Revista do Correio, p. 16-17.

GÓIS, F. O punk vive. **Correio Braziliense**. Brasília, 23 jul. 2005. Caderno Pensar, p. 11.

GROSSMAN, L. O. Rebeldes com causa. **Correio Braziliense**. Brasília, 14 jan. 1995. X-Tudo, p. 3.

LABOISSIÈRE, M. PM é esfaqueado em briga de punks. **Correio Braziliense**. Brasília, 22 abr. 2013. Cidades, p. 24.

LIMA, I. Brilho eterno. **Correio Braziliense**. Brasília, 6 mar. 2005. Caderno C, p. 1.

_____. Homenagem ao ídolo. **Correio Braziliense**. Brasília, 14 mar. 2004. Caderno C, p. 1.

LIMA, I.; PAIVA, D. Relíquias do poeta urbano. **Correio Braziliense**. Brasília, 27 mar. 2003. Cultura, p. 27.

LIMA, J. Novos tempos. **Correio Braziliense**. Brasília, 14 set. 2002. Coisas da vida, p. 6.

MACIEL, N. Artista do submundo. **Correio Braziliense**. Brasília, 10 jul. 2009. Diversão & Arte, p. 1.

_____. Entre dois submundos. **Correio Braziliense**. Brasília, 3 ago. 2010. Diversão & Arte, p. 5.

_____. Muito próxima do público. **Correio Braziliense**. Brasília, 1 mar. 2011. Diversão & Arte, p. 5.

_____. Um realismo alternativo. **Correio Braziliense**. Brasília, 14 fev. 2005. Caderno C, p. 1.

MARCHA contra homofobia. **Correio Braziliense**. Brasília, 11 jun 2012. Brasil, p. 7.

MARCONDES, J. et al. Dia punk na Esplanada. **Correio Braziliense**. Brasília, 28 jun. 2001. Tema do dia, p. 1; 6-9.

MOLINA, F. Fogo no circo. **Correio Braziliense**. Brasília, 19 jan. 1992. Caderno Dois, p. 1.

MORAES, F. Punk vivo!. **Correio Braziliense**. Brasília, 21 mai. 2012. Diversão & Arte, p. 8.

NAIOBE, Q. 30 anos de Cólera, 28 anos de Ratos de Porão. **Correio Braziliense**. Brasília, 4 abr. 2009. Caderno C, p. 1.

OLIVETO, P. Cabeças coloridas. **Correio Braziliense**. Brasília, 3 fev. 2002. Coisas da vida, p. 1.

_____. Das vitrines às galerias. **Correio Braziliense**. Brasília, 18 mai. 2003. Revista D, p. 18.

_____. Velhas novidades. **Correio Braziliense**. Brasília, 6 fev. 2002. Coisas da vida, p. 6.

PAIVA, D. Em nome do faça você mesmo. **Correio Braziliense**. Brasília, 31 out. 2005. Caderno C, p. 1.

PAIVA, D. Nem aí para o Lenny. **Correio Braziliense**. Brasília, 18 mar. 2003. Caderno C, p. 5.

_____. Rebelde trintão. **Correio Braziliense**. Brasília, 12 jul. 2005. Caderno C, p. 1-2.

_____. Rebeldia com causa. **Correio Braziliense**. Brasília, 24 fev. 2005. Caderno C, p. 1.

_____. Rebeldia envelhecida. **Correio Braziliense**. Brasília, 13 out. 2004. Caderno C, p. 3.

_____. Resistência punk. **Correio Braziliense**. Brasília, 29 out. 2004. Caderno C, p. 5.

_____. Retrato de uma geração. **Correio Braziliense**. Brasília, 30 ago. 2008. Caderno C, p. 2.

- PRESOS por intolerância. **Correio Braziliense**. Brasília, 3 jun. 2008. Brasil, p. 13.
- PROTESTO reúne 90 mil pessoas em Aparecida. **Correio Braziliense**. Brasília, 8 set. 2004. Brasil, p. 11.
- PULJIZ, M. A selvageria de punks e skinheads está de volta. **Correio Braziliense**. Brasília, 28 abr. 2013. Capa/ Cidades, p. 1, 25-26.
- PUNK para todos. **Correio Braziliense**. Brasília, 1 jul. 2012. Revista do Correio, p. 5.
- PUNK ROCK da Ceilândia. **Correio Braziliense**. Brasília, 20 jul. 2008. Caderno C, p. 2.
- PUNKS FEREM jovem de 26 anos. **Correio Braziliense**. Brasília, 23 dez. 2007. Brasil, p. 15.
- PUNKS MATAM por pizza. **Correio Braziliense**. Brasília, 15 out. 2007. Brasil, p. 11.
- RAPAZ ASSASSINADO por punks na capital. **Correio Braziliense**. Brasília, 16 abr. 2007. Brasil, p. 11.
- RAPAZ MORRE em ataque punk. **Correio Braziliense**. Brasília, 24 jun. 2007. Brasil, p. 14-15.
- SÁ, S. Em busca do tempo perdido. **Correio Braziliense**. Brasília, 1 mai. 2004. Caderno Pensar, p. 5-6.
- SCARTEZINI, B. Arte punk. **Correio Braziliense**. Brasília, 14 fev. 2005. Gabarito, p. 2.
- _____. Elvis não morreu. **Correio Braziliense**. Brasília, 17 out. 2005. Gabarito, p. 2.
- _____. Punk é vida. **Correio Braziliense**. Brasília, 11 jul. 2005. Gabarito, p. 2.
- _____. Punk rock não morreu. **Correio Braziliense**. Brasília, 18 out. 2004. Gabarito, p. 2.
- SODRÉ, M. A rainha de topless. **Correio Braziliense**. Brasília, 23 mai. 2012. Diversão & Arte, p. 8.
- TORRES, R. Elegante e sem exageros. **Correio Braziliense**. Brasília, 10 jul. 2005. Revista do Correio, p. 14-15.
- TOURINHO, G. Maluco beleza - Entrevista // João Gordo. **Correio Braziliense**. Brasília, 20 mar. 2005. Caderno C, p. 5.
- VIOLÊNCIA JUVENIL. **Correio Braziliense**. Brasília, 2 mai. 2013. Coluna Opinião, p. 16.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta. 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Tradução de: Nilceia Valdati. Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743>>. Acesso em 12 mai. 2018.
- ALCÂNTARA, Samoel R. de. 2015. Skinheads White Power na América do Sul: a internacionalização do discurso nacional-socialista da Blood & Honour. **Revista Espaço Acadêmico** 14 (175): 18-26.
- ANTÔNIO, Bruno Luiz Tavares. **Nós somos Anonymous: as relações comunicacionais entre o coletivo anonymus e a mídia**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – SP, 2013.
- AZEVEDO, Dúnya. **A reinvenção de um jornal: o design gráfico nas capas do Correio Braziliense**. 2007. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2007.
- BACZKO, B. **Imaginação social**. In: Enciclopédia Einaudi. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BATISTA, Maria. **Ethos e identidades em blogues: uma visão cor-de-rosa?**. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Língua Portuguesa) – Universidade Aberta de Portugal. 2016.
- BEQUERS, W. **Brasília: polícia detém jovens anarquistas**. Brasília, 07 out. 2001. Disponível em: <http://www.ainfos.ca/01/oct/ainfos00142.html>. Acesso em: 04 de abr. 2019.
- BESTLEY, R. (2016). **Big A Little A: The grafic language og anarchy**. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.). *The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music*, New York, Port Watson: Minor Compositions. p. 43 – 65.
- BIAGI, Orivaldo Leme. A Contracultura e o Rock'nRoll: A Relação dos Movimentos de Contestação Social e a Música Jovem dos Anos 60 e 70. **Momentum**, v. 1, n. 7, p. 163-184, 2009.
- BITTAR, Danielle Tristão. O poder da assessoria de comunicação nos momentos de crise. In: **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Porto, 2012. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bittar-danielle-o-poder-da-assessoria-decomunicacao.pdf>>. Acesso em: 10 ago. de 2019.
- BIVAR, Antônio. **O que é punk?** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, vol. 3**. Petrópolis: Vozes, 1993.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CAPELATO, Maria Helena. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo, Contexto/USP, 1988.

CARLSON, Z.; CONNOLLY, B. **Destroy all movies!!! The complete guide to punks on film**. Seattle: Fantagraphics Books, 2010.

CARVALHO, G. Paraíso em chamas: Construção midiática do movimento Black Metal na Noruega. In: **SBPJor. Anais...** Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. 2011. Disponível em: <http://www.sbpjor.org.br/9encontro/?page_id=21>. Acesso em: 15jun. 2019.

CARVALHO, Mário César. Serviço secreto da PM diz que PSOL 'recruta' punks para protestos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 jun. 2013. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1295714-servico-secreto-da-pm-diz-que-psol-recruta-punks-para-protestos.shtml>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade (Volume II)**. 2ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 1999.

CENTRAL ÚNICA DOS TRABALHADORES. Marcha a Brasília contra o apagão e a corrupção. Uma luz para o Brasil. [2001]. 1 cartaz, color. Disponível em: <<http://cedoc.cut.org.br/cedoc/cartazes/1366>>. Acesso em: 06 mai. 2019.

CÉSAR, Patrícia Portales. **Correio Braziliense: um jornal a serviço do leitor?**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – Jornalismo). Centro Universitário de Brasília – UniCeub. 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Circo Editorial, edição 1, ano 1, n. 1, nov. 1985.

COSTA, Márcia Regina. **Os “carecas do subúrbio”: caminhos de um nomadismo moderno**. Petrópolis: Vozes, 1993.

CROSS, R. (2016). **Stop the city showed another possibility: mobilisation and movement in anarcho-punk**. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.), *The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music*, New York, Port Watson: Minor Compositions. p. 117 – 155.

CUNHA, M.J.C., MOTTA, L.G.F. **Jornalismo e a construção da história do presente**. In: PORTO, Sérgio Dayrell; MOTA, Célia Ladeira (orgs.). *Hermenêutica e análise dos discursos em jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2017.

DALE, P. (2016). **More than music? Confusions of musical style and political attitude in anarcho-punk from Crass onwards**. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.). *The Aesthetics*

of Our Anger: anarcho punk, politics and music, New York, Port Watson: Minor Compositions. p. 267 – 286.

DE LUCA, T. R. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, C. B. (org.). Fontes Históricas. São Paulo; Contexto, 2005. p. 111-153.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **Um guia prático para o desvio** (1956). Disponível em: <<http://imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

DELEUZE, Gilles. **O que é dispositivo?** In: DELEUZE, Gilles. O mistério de Ariana. Lisboa: Passagens, 1996. Disponível em: <http://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo>. Acesso em 12 mai. 2018.

DIA NACIONAL da baderna. **Senado Notícias**. Brasília, 12 nov. 1999. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/opiniaopublica/inc/senamidia/historico/1999/11/zn11121.htm>. Acesso em: 04 de abr. 2019.

DO VALE, Márcio. **Grunge – Ensaios sobre a formação de um gênero**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em jornalismo) – Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006.

DREADLOCK. In: Urban Dictionary. Los Angeles: Urban Dictionary, LLC. 2017. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dreadlocks>. Acesso em 01 mai. 2019.

DU GAY, Paul. **Production of Culture/Cultures of Production**. Londres: Sage/The Open University, 1997.

DUARTE, Sebastião Junior Henrique; MAMEDE, Marli Villela; ANDRADE, Sônia Maria Oliveira de. Opções teórico-metodológicas em pesquisas qualitativas: representações sociais e discurso do sujeito coletivo. **Saúde soc.**, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 620-626, Dec. 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902009000400006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 mar. 2019.

DUPUIS-DÉRI, F. **Black Blocs**. São Paulo: Veneta, 2014.

ENTIDADES querem reunir 20 mil hoje no DF. **Senado Notícias**. Brasília, 03 de out. 1999. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/opiniaopublica/inc/senamidia/historico/1999/10/zn100621.htm>. Acesso em: 04 de abr. 2019.

ESSINGER, Sílvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.

FLORENZANO, Antonio. Charme Chulo e o flerte do pós-punk britânico com a música e a cultura do caipira brasileiro. In: **Intercom. Anais...** Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2018. Disponível: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0023-1.pdf>> Acesso em: 16 abr. 2019.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo, Loyola, 1996.

_____. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_____. **Política e Ética: uma entrevista**. In: Ética, Sexualidade e Política, por Michel FOUCAULT, 218-224. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Verdade e poder**. In: Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal. 2000.

FRANÇA, C. E.; POSSAS, L. M. V. . As múltiplas significações de gênero: reflexões a partir da violência e da exacerbação de masculinidade de um grupo de skinheads paulista. **Espaço Plural** (Unioeste), v. 21, p. 97-104, 2009.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Representações, mediações e práticas comunicativas**. In: Comunicação, representação e Práticas (PEREIRA, Miguel, GOMES, Renato Cordeiro e Vera L. F. de Figueiredo). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida / SP, Ed. Ideias & Letras, 2004.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil. Os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma história social**. Tradução de A. Costa. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **BNDIGITAL: Correio Braziliense: 1960 a 2009**. Brasília, 6 mar. 2019. Hemeroteca Digital Brasileira: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=028274>. Acesso em: 6 mar. 2019.

GALLO, I. **Por uma historiografia do punk**. Revista PUC: Projeto História, nº41, São Paulo, 2010.

GIAMBIAGI, F. et al. **Estabilização, reformas e desequilíbrios macroeconômicos: os anos FHC (1995-2002)**. In: GIAMBIAGI, F.; VILLELA, A.; CASTRO, L. B. de; HERMANN, J. (Org.). Economia brasileira contemporânea (1945/2004). Rio de Janeiro: Campus, 2011.

GLASPER, Ian. **Armed with anger: How UK punk survived the nineties**. Londres: Cherry Red, 2012.

_____. **The day the country died: a history of anarcho punk 1980-1984**. Oakland: PM Press. 2014.

GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GOLD, Jonathan. Rancid: **SPIN's 1995 Cover Story, In Punk We Trust**. 21 Jun. 2019.1 fotografia. Disponível em: <https://www.spin.com/featured/rancid-1995-cover-in-punk-we-trust/>. Acesso em 15 abr. 2019.

GORDO, J.; BARCINSKI, A. **Viva la vida tosca**. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.

GORDON, A (2016). **They can stuff their punk credentials cause it's them that take the cash**. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.). *The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music*, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2016. p. 227-249.

GORDON, U. **Anarquia viva! Política antiautoritária da prática para a teoria**. Durham: Subta, 2008.

GREGOLIN, Maria do Rosário. "Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação, Mídia e Consumo**. Volume 4, número 11, 2007, pp. 11-25.

GRIMES, Matt. **From Protest to Resistance**. In: *The aesthetic of our anger: Anarcho-Punk, Politics and Music*. New York: Minor Compositions, 2016.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

HAGE, José Alexandre Altahyde. **A política energética brasileira na era da globalização: energia e conflitos de um estado em desenvolvimento**. *Revista de Sociologia e Política*, [S.l.], v. 20, n. 41, fev. 2012. ISSN 1678-9873. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/31774/20296>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

HALL, Stuart. (1997). **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo**. *Educação e Realidade*, v. 22, n. 2, pp. 15-46.

_____. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: Apicuri, 2016.

HENNIGEN, Inês e GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. **A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos**. *Psicol. educ.* [online]. 2006, n.23, pp. 57-74.

HOBBSAWM, E. **Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KUGELBERG, J.; SAVAGE, J. **Punk – an aesthetic**. New York, NY: Rizzoli, 2012.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, João Carlos. Entre purpurinas, tachas e cadeados – Anarco-punks se unem a travestis em passeata. **O Globo**. 17 jun. 1995. Rio, p. 2.

LILIAN, TAHAN. Passeata termina em confronto. **Correio Braziliense**. Brasília, 26 nov. 2004. Política, p. 8.

LIMA, Alexandre S. **Primavera nos dentes: desbunde, anticomunismo e repressão na cidade em quadrinhos (1972-1973)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília – UnB. 2017.

LIMA, J. **Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana (1985-1991)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina. 2013.

LIMA, Rubem Azevedo. A vivência da dignidade. In: **Jornalismo de Brasília: Impressões e vivências**. Brasília, Sindicato dos Jornalistas, 1993.

MAGI, E. **Um Renato Russo predestinado**. *Revista Proa*. N. 5. 2014. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2324/1801>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

MARCHETTI, Paulo. **O Diário da Turma. 1976-1986- A história do rock de Brasília**. São Paulo. Conrad Editora.2001.

MARIANI, B.S.C. **Os primórdios da imprensa no Brasil (Ou: de como o discurso jornalístico constrói memória)**. In: ORLANDI, Eni. (org.) *Discurso fundador; a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, Pontes, 2003 (3ª edição).

MARSHALL, George. **Espírito de 69: A bíblia do skinhead**. São Paulo: Trama Editorial, 1993.

MATTIOLI, H.; SPACONE, D. **Disco's out... Murder's in!**. Port Townsend, WA: Feral House, 2015.

MAUAD, Ana Maria de S. A. **Através da imagem: fotografia e história: interfaces**. *Revista Tempo*, Niterói, UFF, Relume-Dumará, v. 1, p. 73-98, 1996.

MCKAY, G. **4word**. In: *The aesthetic of our anger: Anarcho-Punk, Politics and Music*. New York: Minor Compositions, 2016, p. 01 – 09.

McNEIL, Legs e McCAIN, Gillian. **Mate-me por favor: Uma história sem censura do punk**. São Paulo: LP&M, 1997.

MELÃO, Cesar Augusto. **O punk sob o olhar da mídia: um estudo léxico-discursivo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 27 mar. 2019.

MENEGATI,S. R. **A Comunicação do Movimento Anarcopunk de São Paulo: Análise do blog da associação**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2011.

MILANI, M. A. **Dinâmicas ideológicas do movimento punk**. 2008. Disponível em: <<http://www2.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/terceirogepal/marcoantonio.pdf>>, acesso em 22 mar. 2019.

MORELLI, Ana L. F. **Correio Braziliense: 40 anos – Do pioneirismo à consolidação**. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2002.

MORGADO, M. **Autoridade**. Lisboa. Portugal: Fundação Francisco Manuel dos Santos. 2010.

MOTA, Célia Ladeira. **O discurso jornalístico: a interpretação da notícia**. In: PORTO, Sérgio Dayrell; MOTA, Célia Ladeira (orgs.). *Hermenêutica e análise dos discursos em jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2017.

MOVIMENTOS PROTESTAM na Catedral de Brasília contra declarações do Papa. **Empresa Brasil de Comunicação**. Brasília, 12 ago. 2003. Disponível em: <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-08-12/movimentos-protestam-na-catedral-de-brasilia-contradecaracoes-do-papa>. Acesso em: 04 de abr. 2019.

MULLER, Helena Isabel. História do Tempo Presente: algumas reflexões. In: PÔRTO, Gilson Jr. (Org.) *História do tempo presente*. Bauru (SP): Edusc, 2007. 358p.
NAPOLITANO, Marcos. **1964. História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Clemente Tadeu; PAIVA, Marcelo Rubens. **Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre**. Rio de Janeiro: Alfaguara. 2016.

NAVARRO-SWAIN, T. Tecnologias sociais e a construção da diferença sexual. **Mora (B. Aires)**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 17, n. 1, jul. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100005&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 28 ago. 2019.

_____. Você disse imaginário? In: NAVARRO-SWAIN, T. M.. **História no Plural**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p.43-67, 1993.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros. 2005.

OLIVEIRA, R. C. **Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil**. *Temporalidades: Revista de História*, v. 3: 127-140. 2011.

OLSON, Joel. **A new punk manifesto**. In: MAKING punk a threat again! The best cuts (1989 – 1993). Oakland, CA: Punx with presses, 1997. p. 34 – 37.

PAIVA, Raquel. **Minorias flutuantes – novos aspectos da contra hegemonia**. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais...** Campo Grande, Intercom, 2001.

PEDROSO, Elenrose da Silva; SOUZA, Heder Augusto de. **Absurdo da realidade: o movimento punk**. Cadernos IFCH Unicamp - n. 6, jun.1983.

PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2017.

PEREIRA, C. da Silva; BOECHENSTEIN, L. Pessanha. **Do fanzine ao magazine: uma análise das representações do punk pela publicidade**. Comunicação, Mídia e Consumo, 2016. Disponível em: <

<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/download/1055/pdf>>. Acesso em 10 abr. 2019.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PROTESTO dos excluídos em Brasília tem a presença de punks. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 set. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/pol/ult070998044.htm>. Acesso em: 04 de abr. 2019.

PUNK. *In*: Oxford learner's dictionaries. Oxford: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/punk>. Acesso em: 15 mar. 2018.

_____. *In*: Significados. Porto: 7 Graus, 2018. Disponível em: <https://www.significados.com.br/punk/>. Acesso em: 05 abr. 2019.

RAPOSO, A. (2016). **Rival tribal, rebel revel: The anarcho punk movement and subcultural internecine rivalries**. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.). *The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music*, New York, Port Watson: Minor Compositions, p. 67 – 89.

REDDINGTON, H. **The political pioneers of punk (just don't mention de f-word)**. In: *The aesthetic of our anger: Anarcho-Punk, Politics and Music*. New York: Minor Compositions, 2016, p. 91 – 115.

REGINATO, Gisele Dotto; AMARAL, Márcia Franz. **Em busca da complexa simplicidade: dispositivos pedagógicos na revista Vida Simples**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 32, 2009, Curitiba, PR. Anais (online). Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1148-1.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Delimitação, natureza e funções do discurso midiático**. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002 (2ª edição), p. 217-233.

SALEM, Helena. **As Tribos do Mal: O neonazismo no Brasil e no mundo**. São Paulo. ed. Atual, 1995.

SÃO PAULO. **Polícia Civil do Estado de São Paulo**. Departamento Estadual de Homicídios e de Proteção à Pessoa (DHPP). 2019. Disponível em: https://www.policiacivil.sp.gov.br/portal/faces/pages_home/institucional/departamentosOrgaos/departamentosOrgaosDetalhes?collectionId=358412565221001180&titulo=DHPP&_adf.ctr

l_state=1b69fllvgv_4&_afrLoop=233923838751260&_afrWindowMode=0&_afrWindowId=1b69fllvgv_1#!. Acesso em: 29 jul. 2019.

SARMENTO, Priscila Bueker; MARTINUZZO, José Antonio. **Jornalismo na internet e territorialidades contemporâneas: reflexões acerca da experiência do capixaba Século Diário**. Educação, Cultura e Comunicação, [S.l.], v. 10, n. 20, jul. 2019. Disponível em: <<http://fatea.br/seer3/index.php/ECCOM/article/view/1063>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

SCHERER-WERREN, Ilse. Manifestações de rua no Brasil 2013: encontros e desencontros na política. Cadernos CRH, Salvador, v. 27, n. 71, p. 417-429, maio/ago. 2014. Disponível em <www.scielo.br/pdf/ccrh/v27n71/a12v27n71.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2019.

SEABRA, Roberto; SOUSA, Vivaldo Reinaldo de; PEREIRA, Álvaro. **Jornalismo político: teoria, história e técnicas**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2005.

SILVEIRA, Gabriel. **A “capital do rock” nas páginas do Correio Braziliense: construção da identidade local na perspectiva do jornalismo**. 2016. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Católica de Brasília. 2016.

SÍMBOLOS anarquistas. **Confederação Geral do Trabalho**. Sevilha, 20 nov. 2011. Disponível em: <https://www.cgtandalucia.org/blog/4-Simbolos-anarquistas.html>. Acesso em 07 mai. 2019.

SOUZA, Regina Cirino Alves Ferreira de. **Crimes de Ódio: racismo, feminicídio e homofobia**. 1. reimp. – Belo Horizonte: Editora D’Plácido, 2018.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. **Produção de Sentido no Cotidiano: Uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas**. In: Spink, Mary Jane P (org.). Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano. Edição virtual. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013. p. 22-41.

SPONHOLZ, Liriam. **O que é mesmo um fato? Conceitos e suas consequências para o jornalismo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p. 56-69, dez. 2009.

THE FREE ASSOCIATION. **The kids was just Crass**. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.). The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music, New York, Port Watson: Minor Compositions. p. 299 – 310.

TRAQUINA, Nelson.. **Teorias do Jornalismo. Volume II. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional**. Florianópolis: Insular, 2013.

TRUE, E. **Hey Ho Let’s Go: A história dos Ramones**. São Paulo, São Paulo: Madras, 2011.

VEIGA-NETO, A. (2000). Michel Foucault e os estudos culturais. In: Costa, M. V. (org.). **Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema**. Porto Alegre, Ed. UFRGS.

_____. **Linguagem, discurso, enunciado, arquivo, episteme.** In: Foucault & a Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 89-106.

VESENTINI, José W. **A capital da geopolítica.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

VIEIRA, T. J. **(Des)Caminhos da Identidade Punk: Uma Trajetória de Especificidades.** Revista Tríás.n.2 jan.-abr. 2011. Disponível em: <<http://www.revistatrias.pro.br/index.php/edicoes-anteriores/80-n2.html>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

VOLLMER, Lara. **ABC da ADG: glossário de temas e verbetes utilizados em Design Gráfico.** Rio de Janeiro: Blucher, 2012.

WEBB, P. (2016). **Dirty squatters, anarchy, politics, and smack: A journey through Bristol's squat punk milieu.** In: M. Dines and M. C. Worley (eds.). *The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music*, New York, Port Watson: Minor Compositions. p. 179 – 198.

WIEDERHORN, Jon, TURMAN, Katherine. **Barulho Infernal: A história definitiva do Heavy Metal.** Editora Conrad, 2015.

Filmografia

AMERICAN HARDCORE: The history of american punk rock 1980-1986. Direção: Paul Rachman, Steven Blush. E.U.A.: Sony Pictures Classics, 2006. 1 DVD (100 min.), son., color., documentário.

ARIEL: sempre pelas ruas, 2016. 1 vídeo (124min). Publicado pelo canal Felipe Appezzato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L-ntWYaPMiU>. Acesso em 20 abr. 2018.

AS GANGUES em guerra na noite de São Paulo, 1992. 1 vídeo (35min). Publicado pelo canal Studiogravina. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WUg8Zp_CBQg. Acesso em 20 abr. 2018.

BOTINADA – A origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil: ST2, 2006. DVD (75 min.), son., color., documentário.

PUNK, a ideologia de um, 2018. 1 vídeo (3min). Publicado pelo canal Alexandre Carlos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rfwr50XgDe0>. Acesso em 20 abr. 2018.

RANCID - Interview On Headbanger's Ball (MTV) 12/94 Part 3, 2014. 1 vídeo (4min 45seg). Publicado pelo canal Eyesore Video Channel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8kUEzJWGLOE>. Acesso em 1 abr. 2019.

SUBVERSÃO em Movimento - A História do Punk em SP. Laura Ciampone. **Youtube.** 20 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iwnwYDJazuo>. Acesso em 20 abr. 2018.

Discografia

ASHES TO ASHES. [Compositor e intérprete]: Final Conflict. Long Beach: Pusmort Records, 1987. 1 disco vinil (42 min.).

TAKE HEED. Intérprete: Flux Of Pink Indians. Compositor: Flux Of Pink Indians. In: Strive To Survive Causing Least Suffering Possible. Intérprete: Flux Of Pink Indians. Hetfordshire: Spiderleg Records, 1982. 1 disco vinil, lado A, faixa 4 (2 min 30 seg).

GRIZZLY CITY. Intérprete: Luta Armada. Compositor: Luta Armada. In: War Songs. Intérprete: Luta Armada. São Paulo: Casa Punk Records, 2006. 1 CD, faixa 7.

MEDIA BLITZ. Intérprete: The Germs. Compositor: The Germs. In: (GI). Intérprete: The Germs. Los Angeles: Slash Records, 1979. 1 disco vinil, lado B, faixa 3 (2 min 30 seg).

ANEXOS

Anexo A – “Rebelde trintão”

C

CULTURA
CORREIO BRASILENSE

Brasília, terça-feira, 12 de julho de 2005
 Edição: Clara Arreguy // clara.arreguy@correioweb.com.br
 Subeditores: Hélio Franco, Natal Estádio, Sérgio Maggio e Teresa Albuquerque
 cultura@correioweb.com.br
 Tel: 2214 1179 • 2214 1179



REBELDE TRINTÃO

MOSTRA NO CCBB CELEBRA OS 30 ANOS DO MOVIMENTO PUNK, COM FILMES QUE RETRATAM A CENA BRASILEIRA E INTERNACIONAL

DANIELA PAIVA
DA EQUIPE DO CORREIO

O

rock'n'roll, o espírito rebelde e as jaquetas de couro e calças jeans rasgadas unem quatro moleques. Manfredo, um caçador de talentos interpretado por Renato Russo, vê cifrões naquela diversão revoltada. O mood da indústria fonográfica começa a engolir os E depois os expõe para a lata de lixo. A história de *Ascensão e queda de quatro rudes plebeus*, um dos filmes da *Mostra Punk 30 anos*, que começa hoje no Centro Cultural Banco do Brasil e vai até a próxima quarta, dia 20 de julho, parecia prever a trajetória conturbada de uma das mais importantes bandas da história do rock nacional. Recentemente a Plebe Rude voltou à ativa. O punk está vivo. E balzaquiamo.

Idealizada pelo jornalista André Fischer, a mostra comemora a idade adulta da rebeldia punk contando os anos a partir do primeiro show do grupo inglês Sex Pistols em frente à loja Sex, de Viviane Westwood. Retine 18 filmes, entre documentários, ficção e gravações de shows raros. Ao adotar esse recorte como marco zero, provocou controvérsias nas passagens pelo Rio de Janeiro e São Paulo. Um dos motivos da discordância é o que fabricou a formação dos Pistols, recrutados pelo empresário Malcolm McLaren. Outro fator refere-se aos primórdios do punk. A cena do gênero musical começou a nascer em Nova York em 1974, pelos Ramones. “Eles estão certos também”, admite André. “Mas, gostando ou não, foi a partir dos Sex Pistols que o punk passou efetivamente a ser conhecido”, justifica. Para a garimpagem do material exibido na mostra, o jornalista, que também organiza o Festival Mix Brasil de Diversidade Sexual, buscou o acervo do British Film Institute, em Londres. E trouxe obras curiosas, como o documentário *Punk in London*, de Wolfgang Büdl, produzido para a tv alemã em 1977, e *Blank generation*, de Amos Poe, que registra entrevistas e shows com a corrente nova-iorquina do punk e da new wave.

A programação cobre da segunda metade dos anos 70 até o início dos 80. “É o ponto de partida para uma reflexão sobre o movimento. A proposta é analisar o que aconteceu na época e o sentido original, o fundamento”, avalia. “O punk está mais atual que nunca. Hoje o cenário é outro, mas não dá para ficar passivo”.

Na sexta-feira, às 19h, com entrada gratuita, três grupos da cidade se reúnem para homenagear o punk: os Gramofocos, o 10zer04 e o Clash City Rockers, que interpreta outro ícone punk.

Ascensão e queda é um dos filmes brasileiros da mostra que procuram retratar a influência do punk no rock nacional. Outro destaque é *Punks*, de Sarah Yakhni e Alberto Gleco, que observa a formação do segmento em São Paulo pela objetiva de um grupo de jovens. O filme exhibe cenas de um momento histórico da banda Ratos de Porão. “Foi o dia que eu entrei para o Ratos num show da PUC”, relembrou João Gordão, na passagem da sua banda pelo Porão do Rock, no último sábado. E como foi o primeiro show? “Não lembro”, disse, categoricamente.

João assume postura criticada pelos radicais. E não está nem aí para retaliações. “Sou traidor do movimento punk. Tenho de traí-los também. É uma utopia furada. Os moleques só criticam e não fazem p. nenhuma. O movimento no Brasil não existe nem nunca existiu. O que existe é a cena underground.” Amado ou odiado, vivo ou morto, o punk continua polêmico.

LEIA MAIS SOBRE O PUNK NA PÁGINA 2



AS PÉROLAS PUNKS

<p>O começo do fim do mundo (Itália, 1982, B&W)</p> <p>O festival que troux o punk do ABC Paulista e o jogou no Centro de São Paulo, no Sesc Pompeia, é o espírito de um documentário, que reúne apresentações de Inocentes, Cileia, entre outros, além de imagens de besteiras, confrontos com a polícia e personagens da cena. Hoje e sábado, às 17h.</p>	<p>Blank generation (EUA, 1982, B&W)</p> <p>Filmado entre 1975 e 1976, o documentário retrata a cena punk nova-iorquina de 1975-1976 em entrevistas e trechos de shows bandas como Television, Blondie, Ramones, Talking Heads e Patti Smith. Quinta e sexta, às 15h, e quinta, às 17h.</p>	<p>Cidade oculta (EUA, 1980, B&W)</p> <p>Depois de sete anos na cadeia, Anjo, agora em liberdade, reencontra o amigo comparsa. Ele mergulha no submundo e se depara com figuras intrigantes, como Shirley Simons. Hoje, às 15h, e quinta, às 17h.</p>	<p>Jubilee (EUA, 1980, B&W)</p> <p>A música está morta, o palácio de Buckingham é um estúdio de gravação e o policial faz um encontro si. A fantasia punk de um futuro pós-apocalíptico na Inglaterra moribunda ganha vida na tela. Quinta, às 21h, e domingo, às 19h.</p>	<p>O boia-fria (Itália, 1980, B&W)</p> <p>Mais de 20 anos depois do fim da banda, e do primeiro documentário sobre o grupo que coaduna The Great Rock'n'roll Swindle, o diretor narra-se movimento nos integrantes do grupo para o que consideramos o único filme sobre a verdadeira história dos Sex Pistols. Amanhã, às 17h, e sexta, às 21h.</p>	<p>Punk in London (Inglaterra, 1977)</p> <p>O movimento punk teve tal impacto na Alemanha que se tornou assunto nacional e, obviamente, deu lucro. O documentário produzido por uma emissora alemã em 1977 organiza trechos de shows e entrevistas com bandas como The Clash, Jane e Subway Set. Amanhã e sábado, às 19h.</p>	<p>Sid & Nancy (EUA, 1988, B&W)</p> <p>A biografia de Sid Vicious, baixista da banda Sex Pistols, e de sua namorada, Nancy Spungen, conta uma história turbulenta de sexo, drogas e rock'n'roll que terminou em tragédia. Sexta e quarta (2007), às 19h.</p>	<p>Ascensão e queda de quatro rudes plebeus (Suíça, Alemanha, 1985, B&W)</p> <p>A crítica montada ao mercado fonográfico e à submissão de bandas fez a participação de Renato Russo como um empresário mercenário. Realizado em super-8, arrebatou o prêmio de melhor filme experimental no Festival de Cinema de Brasília de 1982. Hoje, às 19h, quarta, às 15h, e terça (1987), às 21h.</p>
--	--	--	---	--	--	---	--

Anexo B – “30 anos de Cólera, 28 de Ratos de Porão”



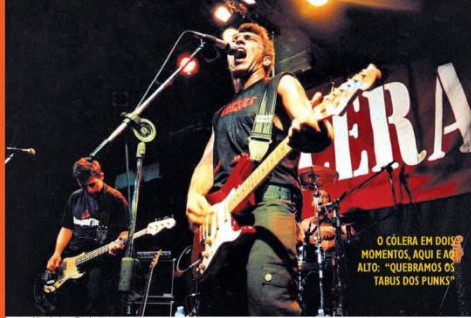
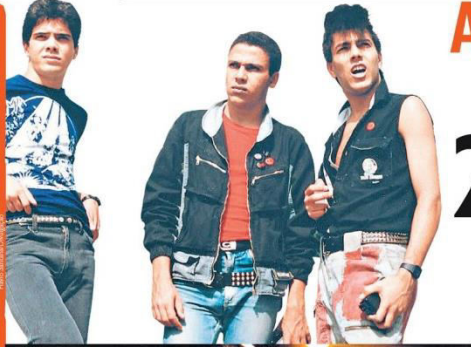
CULTURA
CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, sábado, 4 de abril de 2009
 Edição: Clara Arreguy / claraarreguy.df@diariosassociados.com.br
 Subeditores: Mariana Ceratti, Rosalindo Rodrigues,
 Sérgio Mangia, Tatiana Albuquerque e Tatiana Melo
 cultura.df@diariosassociados.com.br
 3214 1178 • 3214 1179

30 ANOS DE CÔLERA

28 DE RATOS DE PORÃO

DUAS DAS BANDAS MAIS IMPORTANTES DO PUNK ROCK NACIONAL COMEMORAM ANIVERSÁRIO COM LANÇAMENTO DE CD DE INÉDITAS E DOCUMENTÁRIO



MAIORE QUELEM
DA EQUIPE DO CORREIO

A proximidade dos 30 anos é sintomática. Mas eles estão longe de entrar em crise. O Cólera, que vai virar trintão em outubro, e Ratos de Porão, com quase 28 anos de trajetória, evoluíram aos mesmos passos do movimento que impulsionou seus origens: o punk rock. Viveram a imaturidade de seu início — a proliferação de gangues, a falta de informação sobre o estilo que revolucionara o rock inglês — e as dificuldades impostas pela ditadura, que não deixava espaço para a música de protesto, além da escassez de recursos para gravar discos, divulgar o trabalho e fazer shows. Cresceram em meio a tudo isso e conseguiram encontrar uma identidade própria, sem traçar (apesar das acusações dos fãs mais radicais) os princípios da essência punk: o protesto, não só em oposição ao sistema vigente, mas também contra a forma de fazer música. Romperam com os padrões estéticos e musicais e, dentro da lema “faça você mesmo”, seguiram a todo vapor, no esquema independente, sem precisar da grande mídia.

Enquanto o Ratos de Porão lança, em maio, um documentário sobre a história da banda, contada pelos integrantes e completamente sem censura, o Cólera, além de preparar uma turnê em comemoração aos 30 anos do grupo, entra em estúdio, ainda este mês, para gravar um CD pela Deckdisc. O álbum, que deverá chegar ao público no segundo semestre de 2009, é o primeiro de inéditas após cinco anos, desde *Deixa a Terra em paz!* (2004), que saiu pela Devil Discos. Em 2006, eles lançaram pelo mesmo selo *Primeiro sintomas* (2006),

coletânea com apenas três músicas novas. “Agora é o momento em que chegamos ao ápice das nossas explorações. E estamos felizes por conseguir atingir diversidade sem perder o eixo central e a firmeza da identidade do Cólera, que sempre existiram nesses 30 anos”, avalia Redson, o vocalista e guitarrista do grupo. Ele atribui isso ao acerto nas escolhas da banda que permitiram a eles encontrar a química exata e uma sonoridade própria. “O Cólera se projetou a partir do segundo álbum, *Pela paz em todo mundo* (1986, pela Ataque Frontal). Desde então, temos vivido o punk rock sem limites, explorando o nosso som sem barreiras, de uma forma que a diversidade flua e permaneça atual, sem perder a essência de protesto”, acrescenta.

A conquista dessa liberdade sonora está presente no 11º álbum da banda, *Acorde, acorde, acorde* — *Acorde para acordar* reúne 15 composições. Cinco delas vão compor o que o vocalista chama de “ôpera do caos”: canções que agregam música de câmara, com trechos de canto lírico (feitos pelo próprio Redson) e instrumentos como violoncelo,

piano, tímpano e naipe de metais. “No disco será assim. Já nos shows, ficarei envolvido movimentar toda essa estrutura de arranjos”, adianta Redson, que já testou a receptividade do público ao tocar algumas dessas canções em shows. “Superou as expectativas”, comenta. “Uma delas, inclusive, começa com se fosse um som emo. Ainda não sei o que os fãs vão achar. Mas a polêmica é importante para estimular o debate”, defende.

Essa valentia, a despeito do patrolamento ideológico por parte dos fãs mais radicais, vem da longa trajetória de coragem para mudar, seguidas de críticas e mais tarde reconhecimento. “Se não acompanhássemos o tempo, seríamos apenas uma banda de punk rock dos anos 1980. Mas costumamos utilizar uma série de linguagens sonoras que tem a ver com outros estilos”, ressalta Redson. O álbum *Mundo mecânica, mundo eletrônico* (1992, Devil Discos), por exemplo, tem andamento de garage music. “Arrisco a dizer que apresenta o primeiro punk hip hop do Brasil, na música *Principes da noite*”, diz Redson. *Casos metal geral* (1998, Devil Discos), por

sua vez, traz introdução com uma batida tribal indígena e música com arranjo de baixo no estilo baiano. Já *Deixa a Terra em paz!* (2004, Devil Discos) inovou tanto em sonoridade quanto em estética. “Incluímos instrumentos como bombardino, charango (instrumento andino de cordas dedilhadas), zampona (instrumento de sopro pré-colombiano) e quena (flauta de bambu, muito presente na música do Peru e demais países andinos) além de trazer um título na linha surf music.”

“Em vários momentos fomos criticados por isso. Quando fizemos *Pela paz em todo o mundo*, a capa não agradou muito. Em vez do preto e branco adotado pelos punks (devido à busca da simplicidade), trabalhamos com muita cor — a capa tem fundo amarelo, com o planeta Terra em azul e o logo da banda em vermelho, bem grande — e introduzimos a voz melódica. Quebramos os tabus dos punks”, constata Redson.

LEIA MAIS SOBRE RATOS DE PORÃO NA PÁGINA 7



CENAS DO DOCUMENTÁRIO GUIDABLE — A VERDADEIRA HISTÓRIA DO RATOS DE PORÃO, SOBRE A TRAJETÓRIA DA BANDA, COM LANÇAMENTO PREVISTO PARA MAIO

PONTO A PONTO Redson, vocalista e guitarrista do Cólera, e João, guitarrista do Ratos de Porão, refletem sobre a longevidade das bandas e a resistência do punk rock na cena underground

PATROLHAMENTO X EVOLUÇÃO DO SOM

Redson — “É um desafio ser músico no Brasil, ainda mais contra o sistema atuante. E ainda existe uma limitação por parte de alguns punks de pensar que inovar é se vender: isso é coisa de uma música. Não que exista um novo conceito de valores do que é música alternativa brasileira. O punk é o carro-chefe e os jovens estão entendendo isso. Mesmo sob essas críticas, todas as bandas significativas do início, à exceção de Olho Seco, a maioria está em suas críticas, todas as bandas significativas do início, à exceção de Olho Seco, a maioria está em suas críticas, todas as bandas significativas do início, à exceção de Olho Seco, a maioria está em suas críticas, todas as bandas significativas do início, à exceção de Olho Seco, a maioria está em suas críticas...”

João — “O Ratos nunca conseguiu fazer um disco igual ao outro. É lógico que o fã mais radical do começo, até pode ficar chateado. Mas se fô de verdade da banda sempre assimilo bem isso. Acho normal o cara torcer o bico porque ele curte o som de um jeito e o grupo lança um disco que não era bem o esperado por ele. No nosso caso, a gente sempre tem a vontade de se resicar e de inovar. Se for uma crítica construtiva, tudo bem. Mas esse negócio de ser chamado de traidor é complicado, porque o Ratos nunca trau seu princípio, na questão do comprometimento com a qualidade de fazer música de protesto. Sempre direcionamos nossos shows e som de acordo com nossas raízes, independentemente de tocar mais hardcore, metal ou punk.”

CENÁRIO PUNK CONTEMPORÂNEO

Redson — “Hoje nós temos uma explosão de criatividade na cena do rock alternativo mundial, o que faz com que o Brasil seja novo destaque no “faça você mesmo”, com lançamentos independentes intensos numa época de crise em vendas de CDs. Sou produtor e, a cada mês, chegam até mim, em média, 10 novas bandas. Sendo a maioria de música alternativa, estimulada pelo acesso à informação, que hoje é muito maior. Em São Paulo há shows de bandas alternativas diariamente. E toda semana há grupos estrangeiros excursionando por aqui. A qualidade é boa. Não é tudo ótimo, como nada é. Mas há um salto bem positivo. Essa garotada que está começando agora tem mais vantagens: sabe falar inglês, tem acesso à informação, recursos para ver vídeos, além de “patrocínio” para pagar aulas de música e gravação de CDs.”

João — “O cenário punk evoluiu, sim, no sentido de ter condições para fazer um show melhor ou para gravar um disco. E até mesmo na questão das gangues. No começo, a gente era uma juventude que vivia de uma ditadura militar. Tinha uma repressão muito grande não só na rua, mas também na família. Existia uma necessidade de ir contra tudo e todos. Hoje, as bandas encontraram sua identidade, deixaram de ser todas parecidas umas com as outras e passaram a ter um direcionamento musical mais definido. É um processo natural de apagar arestas.”

SÍMBOLO DE RESISTÊNCIA

Redson — “Acredito que a existência do Cólera representa uma resistência do punk dentro do cenário underground brasileiro. Mas sempre deixamos claro que somos punks do nosso jeito, crescendo, desenvolvendo nossas possibilidades de tocar em outras cidades e países. Não estou a serviço de um movimento, não faço por obrigação. Faço porque me propus a isso desde o início e não há limites de canais de comunicação tanto para o nosso som como para essa ideia incrível que é o punk.”

João — “Existir até hoje é mais que resistência. É tino. Viver no país do samba tocando o nosso som é complicado. Sem uma dose de teimosia não seria possível. É importante poder comemorar aniversários de bandas como o Ratos e o Cólera, que estão na estrada há tanto tempo. Se não fosse esse embrulho, o underground brasileiro não teria um direcionamento. Até onde tiver saúde para isso, eu sempre estarei envolvido com o som e o underground.”

Anexo C – “Velhas novidades”

6 Brasília, quarta-feira, 6 de fevereiro de 2001

CORREIO BRAZILIENSE / COISAS DAVIDA

O QUE ESTÁ DE VOLTA

MELISSA
Ela nasceu em 1980, quando a fabricante Grendene, que já estudava novos materiais há tempos, pôs nas prateleiras as sandálias de plástico. Hoje, a Melissa é acessório *cult*, encontrado em diversas versões. O *hit*, porém, ainda é aquele modelo básico, apelidado carinhosamente de “melissinha”.

ALL STAR
O tênis de lona pode não ter nada de extraordinário, mas foi febre nas décadas de 70 e 80, com direito a Tina Turner como garota-propaganda. Está de volta em cores e modelos diversos e, assim como a Melissa, é peça *cult*.

CONGA
Ele era tênis de fazer ginástica nos anos 60 e 70 — as crianças odiavam, e os mais velhinhos achavam que não tinha nenhum charme. Agora é *super fashion* — os jovens adoram.

JEANS
Foi em 1980 que a peça inventada quase 100 anos antes ganhou boca mais larga, conhecida como boca-de-sino. Dois anos depois, foi a vez da pata-de-elefante, que já começava a abrir no joelho. Quem não tinha o modelo mais “moderninho” improvisava: rasgava a perna da calça, inseria uma mecha com o mesmo ou outro tecido e, pronto: a boca da calça estava mais larga. O modelo mais “sequinho” dominou nos anos 80, mas agora boca-de-



BIQUÍNI COMPORTADO
Na foto, modelo de 1968. Ele está de volta no verão 2002

Paloma Oliveira
Do equipe do Correio

Nada se cria, tudo se copia — a começar por essa frase, pra lá de batida. Mas é difícil fugir do lugar-comum quando o assunto é... lugar-comum. Nas passarelas, nas vitrines, nas ruas e nas praias, as “novidades” são as mesmas de dez, 20, 30 e — acredite — até 500 anos atrás.

Melissinhas, item obrigatório no visual das garotas do começo da década de 80, voltaram a colorir os pés das meninas do terceiro milênio. Neste verão, os biquínis voltaram a ficar maiores, como eram nos anos 60 e como se ensaiou no início dos 90. Já a cor do stuit dos biquínis não precisa combinar com a da calcinha — uma “novidade” igualzinha ao que se usava na década de 70. A moda masculina decretou: calça de “macho” tem de ter boca estreita — se deu bem quem herdou do vovô um baú recheado de modelitos de 1940. Mas como a democracia é *fashion*, homens e mulheres também podem usar jeans com barra desfiada, tipo aquelas que os hippies decretaram uniforme oficial dos anos de paz e amor. Com direito a boca larga, antigamente apelidada de pata-de-elefante. Para abalar na noite, as moças apelam para os sensuais espartilhos. E enlouquecem os rapazes da mesma forma que as damas do século 16 encantavam seus cavaleiros com os apertados corpetes. E que também entraram na ordem do dia quando Madona cantava *I Like a Virgin* (1983), com stuit e corpete à mostra.

Enfim, nunca se viu tantas cópias — ou releituras, como preferem os estilistas — de tantas épocas em um ano só. Falta de criatividade? Não, na opinião de Larissa Heringer, 28 anos, estilista que está lançando sua marca em Brasília. “É uma coisa típica de começo de século. Tudo é uma colagem, um ir e vir de influências”, acredita. “Além disso, não há muito mais o que inventar: o corpo humano é tridimensional, mas todas as formas já foram delimitadas. Não tem como criar algo para uma pessoa de três braços”, brinca. A novidade, segundo Larissa, é o avanço tecnológico de



CORPETE
Lingerie sufocante no século 19, agora o corpete é roupa de noite

PUNK
Roupas rasgadas, desestruturadas, com tachas, pinos e alfinetes encravados e estampas picadas. Reconhece? Essa mesma moda que hoje está nas vitrines das lojas nasceu do movimento punk, de 1970.

BATA
A blusa solta, geralmente de algodão, é *fashion* desde a Idade Média. No final do século 19, surgiram os vestidos-batas, em Londres. Foi adotada pelos hippies em 1960 e 1970 e agora voltam a cobrir os troncos, principalmente acompanhadas de estampas indianas.

BOLSA A TIRACOLO
Essa tem cara de anos 80, mas na verdade surgiu logo depois da Segunda Guerra Mundial. Hoje, homens e mulheres usam e abusam da bolsa a tiracolo, principalmente nas versões lona e crochê.

ESTAMPAS
Atualmente usa-se de tudo: étnicas (descobertas por estilistas nos anos 70), florais (em voga desde o século 19), psicodélicas (populares em 1960) e com grafismos (inspiradas da *pop-art* dos anos 60).

BIQUÍNI COMPORTADO
O maiô de duas peças nasceu na França, em 1946. Apenas na década de 60 foi bem aceito na América. Depois da tauga, febre dos anos 70, foi só diminuindo de tamanho, até virar o fo-dental de 1985. Agora, o tamanho aumentou, está mais comportado. E, como nos anos 70, a cor do stuit não precisa acompanhar a da calcinha.

MAIS SAUDOSISMO

O inverno de 2002 também vai abusar das releituras, incluindo novas épocas nas coleções. Nos desfiles do São Paulo Fashion Week, os estilistas embarcaram na máquina do tempo, recuperando peças que vão desde o estilo vitoriano aos já gastados anos 80. O que vai ser visto por aí:

ROUPAS VITORIANAS
Veludo, laços, rendas, bordados, capas, paletós curtos com gola alta, calças curtas e até cartolas (será que pega?) foram as propostas de Glória Coelho e Renato Laurenti. Peças recuperadas do século 19, quando o estilo vitoriano era quem definia o vaivém das tesouros. M.Offer e Elias também apostaram no veludo cotelê, misturado a materiais tecnológicos.

LINGERIE DE ONCINHA
Aquele mesmo, dos anos 70, voltou pelas mãos do estilista Fausto Henz, que desenhou a coleção de lingerie para a rede Riachuelo.

PATA-DE-ELEFANTE
Na Zoomp, as calças de boca bem aberta (anos 70) dividirão as araras com as cigarretes da década de 50. A proposta de Elias também dá lugar às calças mais largas.

PLUMAS E PENAS
Carlos Miele, da M.Offer, encheu a passarela de plumas e penas. Modelo final do século 19 e nos anos 30, os acessórios também fizeram sucesso em 1970.

BIQUÍNIS E SUNGAS COMPORTADAS
O fo-dental some das praias, dando lugar aos modelitos estilo anos 60. Já os homens ficam duas décadas atrás: as sungas estão tão grandes quanto as usadas nos anos 40.

VELHAS NOVIDADES

O QUE SE VÊ HOJE NAS RUAS, VITRINES E PASSARELAS JÁ SE VIA HÁ DÉCADAS E ATÉ SÉCULOS ATRÁS. O INÍCIO DO TERCEIRO MILÊNIO É MARCADO PELO RETORNO DE ANTIGAS TENDÊNCIAS

sino e pata-de-elefante estão de volta. O modelo *saint-tropez*, adotado hoje pelas meninas que gostam de mostrar o umbigo, é “novidade” lançada em 1960. Os desfilados, que dão ar rebelde, também são dos anos 60 e 70, quando os hippies iam às ruas reivindicar paz e amor.

CORPETE
Agora ele é usado para sair, mas durante séculos era lingerie mesmo. A função era marcar cintura, apertar quadril e realçar os seios. Provocava desmaios porque espremia o tronco demais.

CALÇA CAPRI
Aquele, mais justa e afinada na canela, que todo mundo está usando com sandália e tamanco, fez muito sucesso em 1950, época em que foi lançada.

ROLERO
O casquinho curto, parecido com os usados por toureiros, será *hit* no inverno. Assim como foi no começo do século passado e nas décadas de 60 e 70.

OMBRO SÓ
Blusas de um ombro só estão nas ruas e nas passarelas. A peça é dos anos 70, mas virou febre mesmo somente duas décadas depois. Em 1990, ensaiou um tímido regresso. Sabe-se lá o motivo, não pegou. Pois agora é moda de novo. Por falar em ombros, as ombreiras, alfinetadas, usadas em blusas, ternos e blazers, fizeram sucesso nos anos 30, foram item obrigatório em 80 e voltaram há dois anos.



ESTAMPAS PSICODÉLICAS
A foto é de 1965, mas as estampas psicodélicas continuam atualíssimas



PATA-DE-ELEFANTE
A boca larga apareceu nos editoriais de moda de 1972. Está de novo em alta



CALÇA CAPRI
Moda em 1955, a calça curta e afinada está em voga em 2002



MELISSINHA
A sandália de plástico foi *coqueluche* nos anos 80. E também agora, no início do século 21

Anexo D – “Novos tempos”

6 Brasília, sábado, 14 de setembro de 2002

CORREIO BRAZILIENSE / COISAS DA DAVIDA

O MUNDO DA MODA TRAZ NOVIDADES: FLORES, VERMELHO-PAIXÃO E MAIÓS ESTILO ANOS 50 TOMAM CONTA DAS PASSARELAS DE LONDRES, QUE ABRE A TEMPORADA DE DESFILES PELA PRIMEIRA VEZ

NOVOS TEMPOS

Juliana Moreira Lima
Da equipe do Correio

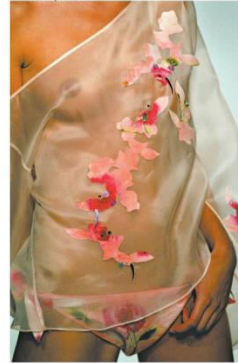
Pela primeira vez, Londres abriu a temporada internacional de moda, honra que até então pertencia à cidade de Nova York. A mudança pode ser o primeiro passo e a oportunidade para a capital inglesa se firmar no roteiro da moda e elevar o status da cidade. Os desfiles com as coleções Primavera/Verão 2003 começaram na última quinta-feira e terminam na segunda. Foram semanas de negociações intensas. Muitos estilistas não queriam mudar a ordem do circuito porque tinham medo de que um menor número de mídia e compradores norte-americanos compareceria aos desfiles. Mas isso não aconteceu. Segundo os organizadores da *London Fashion Week*, todo mundo que importa estava lá. A poderosa Anna Wintour, editora da *Vogue* americana e uma das negociadoras das mudanças da ordem das semanas de moda, assistiu, na primeira fila, os desfiles mais importantes. “Somos muito gratos aos ingleses pelo ato de generosidade e simpatia para com a indústria de moda dos Estados Unidos”, disse Anna à imprensa, confirmando a presença em Londres a partir do dia 13 de setembro. O aniversário de um ano dos atentados de 11 de setembro foi celebrado tanto em Nova York quanto em Londres, que resolveu dar início à semana de moda no dia 12 justamente para deixar a data livre para homenagens. A *Seventh on Sixth* (semana de moda nova-iorquina), do outro lado do Atlântico, começa na quarta-feira, dia 18. “O prefeito de Nova York nos pediu que não apresentássemos desfiles no dia 11 de setembro. Não tínhamos como recusar. Conversamos com todos os estilistas e



RUSSELL SAGE

Stephen Hirt/Reuters

Kiana Doherty/Reuters



PAUL COSTELLOE

chegamos à conclusão de que ajudaríamos de todas as maneiras possíveis”, disse Nicholas Coleridge, presidente do Conselho de Moda Britânico. Outras mudanças ocorrem por conta dos estilistas. Os brasileiros fazem uma espécie de dança de cadeiras com Fausse Hateru, que desfilou suas últimas duas coleções em Nova York, indo para Milão. No lugar de Fausse fica Carlos Miele da M. Officer, que havia apresentado dois desfiles na capital inglesa nas temporadas passadas. Amir Slama, da grife de moda praia Rosa Chá, continua em Nova York e Alexandre Herchovitch não troca Paris por nada. Os estilistas internacionais também entraram na onda da mudança de ares. Laelia Bartley, para quem Gisele Bündchen desfilou exclusivamente em Londres na última temporada, resolveu tentar sua sorte em Nova York. Helmut Lang que havia voltado para Nova York, não se adaptou e voltou para a capital francesa. Balenciaga segue os passos de Lang e também troca Nova York por Paris. Flores, flores e mais flores. De longe a estampa mais usada pelos estilistas ingleses. Cores fortes como o vermelho e o verde predominaram na coleção de Paul Costelloe e Ronit Zilkha. Russell Sage apostou nos maiôs no melhor estilo anos 50 em cores sóbrias como preto e branco e vestidinhos usando tecidos antigos. O veterano Paul Smith mostrou sua coleção ontem e determinou que o punk está de volta, mas de uma forma menos agressiva. O desfile foi em Holland Park, ao ar livre, e a coleção denominada *Extremes sem Esforço* mostrou por que Paul Smith continua por cima. Um dos desfiles mais esperados da temporada londrina é da estilista Julie Verhoeven, que inaugura hoje a sua grife Gibo. Julie já trabalhou com John Galiano, Martine Sibon e foi consultora da Cacharel e Byblos. Mas esta é a primeira vez que produziu uma coleção inteira da sua própria marca.

Anexo E – “Das vitrines às galerias”

estilo

Das vitrines às galerias

Zandra Rhodes, a mulher que aperfeiçoou a moda punk, inaugura o primeiro museu de Londres dedicado ao vestuário e à indústria têxtil

PALOMA OLIVETO // DA EQUIPE DO CORREIO

O armazém às margens do rio Tâmis é laranja e cor-de-rosa, o mesmo tom que colore os cabelos da dona do prédio. Lá dentro, há dezenas de andaimes, sobre os quais se equilibram peças caríssimas de John Galiano, Vivienne Westwood e Giorgio Armani, entre outros. Uma instalação irreverente. Assim como a proprietária do edifício de 464 metros quadrados.

Aclamado como a mais nova atração de Londres, o Museu de Moda e Têxtil foi inaugurado no começo do mês pela mulher que, há quatro anos, o idealizou: Zandra Rhodes, a musa da moda *punk*, hoje com 63 anos de idade e a cabeleira reluzentemente *pink*. Para o público, as portas foram abertas na segunda-feira passada.

No acervo permanente, 3 mil peças que pertencem a Rhodes — desenhos, moldes e materiais usados em seus quase 40 anos de estrada. Haverá também outras peças raras nas exposições temporárias. A primeira, chamada *Meu Vestido Favorito*, reúne roupas de 70 estilistas.

Mas o Museu de Moda e Têxtil não se propõe a ser somente um lugarzinho charmoso recheado por peças coibidas. “É a concretização do sonho de toda uma vida de criar um espaço que celebre a enorme contribuição que a moda faz para a cultura

o caráter de uma sociedade”, definiu Rhodes num comunicado à imprensa. Além da função contemplativa, o museu quer educar. Ensinar ao público a relação do vestuário com a história da vida privada, resgatar a evolução da indústria têxtil, ser fonte de pesquisa.

O pluralismo de Rhodes é refletido já na fachada colorida e texturizada do museu. Aliás, a relação da estilista com o prédio ultrapassa questões trabalhistas: ela mora na cobertura duplex do edifício, de onde se vê a Ponte de Londres. A arquitetura do lugar foi entregue ao mexicano

Ricardo Legorreta, que transformou um an-

tigo armazém no espaço de exposições. No interior do museu, seis galerias abrigam as peças do acervo e das instalações.

Zandra não inventou o punk, mas deu ares de glamour ao estilo criado por Malcolm McLaren nos anos 70 ao espetar com alfinetes roupas da alta-costura. Chique, para ela, era abalar as estruturas, brincar com o que se via nas passarelas. “Estou cansada do bom gosto. Quero fazer tudo errado”, disse, em 1969, quando abriu sua confecção própria em Londres, ainda em plena era psicodélica. Só depois aderiu ao visual punk.

Errado? A princesa Diana não pensava assim. Foi uma das celebridades que consumiram a moda de Rhodes, que também conquistou muitos plebeus da classe artística. Além dos alfinetes, a estilista sempre abusou de cortes extravagantes e estampas inusitadas.

Formada em 1964 na Royal Academy of Arts, onde se graduou em *design* têxtil, Rhodes nunca estava satisfeita com os desenhos dos tecidos que lhe eram oferecidos. Resolveu ela mesma estampar suas peças, inspirando-se em culturas de países como México e Índia. Resultado: sempre foi valorizada pelo trabalho único, artesanal.

Ela sumiu na década de 90, quando o minimalismo que dominou as vitrines e passarelas tirou o brilho de suas criações espalhafatosas. Mas agora, no século das releituras, quando os estilistas vivem de buscar referências passadas, está na moda do que nunca. ■



Anexo F – “Um jeito Ramones de ser”

Editor: José Carlos Vieira
 jvc@correio.brazilense.com.br
 cultura.dfg@abr.com.br
 3214-1178 • 3214-1179

Diversão & Arte

CORREIO BRAZILIENSE
 Brasília, terça-feira, 22 de julho de 2014



Um jeito **Ramones** de ser

Os quatro integrantes da formação original da banda estão mortos, mas o legado do grupo punk norte-americano transcende o tempo

» GABRIEL DE SÁ

O riff de *Que país é este?*, um dos maiores hits da Legião Urbana, acabou por se tornar espécie de marca registrada da banda brasileira. Ouvindo aguda, contudo, perceberam certa semelhança entre a canção e a sequência de acordes utilizada anteriormente pelos Ramones na faixa *I don't care*, lançada em disco de 1977. Não é possível acusar Renato Russo de ter copiado trechos da criação do grupo de punk rock. O que está evidente, nesse caso, é a influência que os americanos exerceram — e exercem — em todas as gerações subsequentes de roqueiros mundo afora.

A formação original dos Ramones está extinta. Com a morte do baterista Tommy, na semana passada, não há mais nenhum integrante fundador da banda vivo. O vocalista Joey Ramone se foi em 2001. Um ano depois, foi a vez do baixista Dee Dee partir. Em 2004, morreu o guitarrista Johnny. O grupo — criado em 1974, em Nova York — havia pendurado as chuleiras em 1996, com apenas dois membros originais no time, mas ainda hoje é tarefa difícil dimensionar o tamanho e a importância dos Ramones na história do rock. Além de ser referência para quase todas as bandas que vieram a partir de meados dos anos 1970, o roqueiro Chuck Hippolito, ex-Forgotten Boys e fã militante dos Ramones, acredita que o formato “simples” criado por eles, em que uma canção é condensada em um minuto e meio, está presente em todos os lugares. “Das aberturas dos desenhos animados aos jingles, é tudo

» Roupas da moda

Jaqueta de couro preta, calça rasgada no joelho, tênis All Star... Para Chuck Hippolito, esse estilo de vestir-se, tão difundido entre os roqueiros, se espelha inequivocamente no visual dos Ramones. “Tem aqueles cabelinhos meio infantis também. Não é à toa que quase todo mundo se apaixona por eles na pré-adolescência”, observa Chuck. O símbolo da banda, estampado em camisetas mundo afora, tentava extravasar uma atitude punk no início. Contudo, acabou virando um ícone pop difundido inclusive entre quem não conhece a banda. “Em 2000, o estilista Alexandre Herchovitch fez camisetas inspiradas na logo dos Ramones e virou moda”, destaca Kid Vinil.

2.263
 MIL

Número de shows que os Ramones fizeram entre 1974 e 1996

baseado na sonoridade deles”, defende.

O jornalista Kid Vinil lembra que Joey Ramone citava os Stooges e o MC5 como as maiores referências e que, com o passar do tempo, os Ramones acabaram adquirindo o mesmo prestígio que esses grupos que os antecederam. “Entre 1976 e 1977, a banda era respeitada na Inglaterra como o mais importante grupo do punk americano. O reconhecimento veio primeiro através dos ingleses. Depois, a América se rendeu a eles, mas nunca de fato tiraram o status de ‘magabanda’ contextualizada. A importância deles para o punk pode ser comparada à do Sex Pistols”.

Para Chuck Hippolito, os quatro primeiros discos dos Ramones — lançados entre 1976 e

1978 e com Tommy na bateria ou na produção — são a gênese da energia da banda. “Eles faziam música de um jeito brutal, foram precursores do estilo punk. Eles dividem esse título com os Pistols. Mas a banda mais... do punk é o The Clash, muito influenciada pelos Ramones. São os ingleses entendendo uma coisa inventada pelos americanos”, opina. “O rock otentista do Brasil é muito mais em cima do pós-punk e do new romantic — que não existiriam sem os Ramones”.

Seguidores

No Brasil, segundo Kid Vinil, a influência dos Ramones está mais evidente em bandas como Inocentes, Cólera, Garotos Podres e Olho Seco. “Na década de 1980, os Ramones servem como melhor exemplo”, observa Vinil. O produtor Carlos Eduardo Miranda, responsável por lançar os roqueiros de Brasília, cita também a trupe gaúcha Os Republicanos. “Não saber tocar, e mesmo assim pegar o instrumento para ver o que ia dar, é uma atitude que o Brasil importou dos Ramones”, acredita Miranda.

Surgido no fim da década de 1960, o Ramondos começou como banda cover de Ramones, e o próprio nome de batismo evidencia a inspiração. Digão, vocalista e guitarrista do grupo, conheceu os britânicos do Sex Pistols antes dos Ramones, mas garante que o impacto em relação aos punks norte-americanos foi bem maior. “Um divisor de águas”, diz. A simplicidade das canções, com poucos acordes, criaram uma escola que é seguida até hoje, inclusive pelos brasileiros — como comprova o último disco deles, *Canções de roda*, lançado este ano.

O álbum *Éramos 4* (2001), o sexto de estúdio dos Ramondos e último com os vocais do ex-líder Rodolfo, é formado basicamente por covers dos americanos. O trabalho foi gravado com o baterista da trupe, Marky Ramone, que substituiu Tommy em 1978, para uma rádio paulistana. Estão lá *Blitzkrieg Bop*, *Sheena is a punk rocker* e *Teenage lobotomy*, entre outras. “São lá criadores e criaturas”.

Chuck Hippolito diz que o *Ratos de Porão* — “melhor banda de rock do Brasil em atividade” — tem grande influência dos Ramones, mesmo que não se identifique imediatamente. Juninho, baixista do Ratos, confirma. “Gordo e Jão já escutavam desde os primórdios, quando as primeiras cópias chegaram ao Brasil. Tanto na música, nas letras, no visual e na atitude, os Ramones foram bem influentes na cena mundial punk, e o Brasil não ficou de lado”, diz o músico.

www.correio.brazilense.com.br
 Ouça músicas dos Ramones.

Anexo G – “A estética punk do Planalto”

PERSONAGEM DA CIDADE

LUIZ TAJES



O diretor Fernando Villar tem peças de teatro de sucesso na cidade

A estética punk do Planalto

Misturar estilos, buscar novas formas de expressão experimentar sempre são algumas características marcantes do trabalho do artista plástico, ator e diretor Fernando Villar. Conhecido na cidade como autor de peças teatrais de sucesso, que inclusive marcaram a “estética punk” do Planalto, Fernando tem uma ligação forte com Brasília. “É o lugar ideal para se crescer”, avaliou.

Fernando Antônio Pinheiro Villar Queiroz nasceu em Petrópolis (RJ), em 1959. Chegou a Brasília em 1965, devido à transferência do pai, dentista do Exército. Estudou em várias escolas, como o Marista, Caseb, Elefante Branco e Objetivo, até entrar para o curso de licenciatura em Artes Plásticas, na Universidade de Brasília (UNB). Desde pequeno sentiu a vocação para o teatro.

O primeiro personagem que Fernando interpretou, ainda no primário, foi o visconde de Sabugosa, na peça *Reinações de Narizinho*. Na biblioteca da 304 sul, participou da primeira turma de artes plásticas do local. A partir daí, começou a frequentar grupos amadores de teatro, mas achou que eram amadores demais. Já na UnB, ele incursionou por disciplinas do curso de artes cênicas, em busca de maiores conhecimentos.

Em 1981, Fernando Villar já era um profissional de teatro. Foi o iluminador da peça “O Exercício”, de B. de Paiva, viajando com o grupo para o

Norte e Nordeste. Em 1982, uma greve da UnB o estimulou a atuar no movimento com a peça “A Grande Tragédia do Teatro Universitário”.

Surgiu, então, uma de suas peças mais conhecidas na cidade: “Você tem uma caneta azul para a prova?”. Apresentada no Teatro Garagem, em 1983, que teve casa lotada e um sucesso inesperado pelo diretor. Até a imprensa da época escreveu que o trabalho de Fernando representava a “estética punk” do Planalto, por romper com todos os trabalhos que já haviam sido realizados na cidade. Em 1984 criou “Vidas Erradas” e, em 1985, “98 — Título Provisório”, que também agitaram a vida cultural da cidade. O jornalista e escritor Reinaldo Jardim chegou a escrever que as peças de Fernando estavam trazendo de volta o Clima do Teatro Oficina e comparou-o ao cineasta Glauber Rocha.

Fernando incursionou também no universo infantil com a peça “João e Maria”, ministrou oficinas e cursos de teatro. Em 1988, realizou seu primeiro trabalho eminentemente verbal: “O Caso Greta”. Ganhou uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para fazer pós-graduação em direção, na Escola Studio London.

De volta a Brasília, Fernando foi convidado para dar aula de Oficina Básica de Artes Cênicas e Introdução à Interpretação na UnB e na Faculdade Dulcina ele ministra o curso Gexto, de especialização para atores.

Anexo H – “Homenagem ao ídolo”

CULTURA

CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, domingo 14 de março de 2004
 Editor: Cláudio Terraíba / claudiodt@correioweb.com.br
 Subeditor: Hélio Franco, Sérgio Maggio e Teresa Albuquerque
 e-mail: cultura@correioweb.com.br
 Telefone: 244 1170-2141/73

HOMENAGEM AO ÍDOLO

IRILAN ROCHA LIMA
DA EQUIPE DO CORREIO

Violão, contrabaixo, guitarra, alatide e pandeiro. Esses instrumentos eram utilizados por Renato Russo no estúdio que mantinha em seu apartamento no rio de Janeiro. Dispostos sobre um palco, com certeza, serão elementos que despertarão curiosidade dos espectadores de *Renato Russo Manfredini Jr.*, exposição que estará em cartaz de 6 de abril a 23 de maio na Galeria 1 do Centro Cultural Banco do Brasil.

Próximo ao palco será montado um camarim no qual camisas, calças, boots, óculos e palmilhas (usados em shows), credenciais, cartazes, flyers, ingressos de shows, fotos com amigos, colegas e fãs, recortes de jornais e revistas e letras de músicas estarão em destaque.

Haverá, também, o Espaço dos Fãs. Ali vão estar expostos desenhos, caricaturas, camisetas, fotografias enviadas por integrantes de fãs-clubes e acinzentados avulsos. Nessa área estarão os discos de ouro, platina e diamantes conquistados pela Legião Urbana, fotos de ensaios e de shows — basicamente, material inédito.

Renato Russo foi professor de inglês, funcionário público, radialista, jornalista, ator, poeta, compositor e cantor. As múltiplas facetas do artista e o envolvimento com diferentes áreas da cultura vão estar retratados na mostra.

A exposição ocupará os dois pisos da galeria do CCBB e mostrará as influências, preferências, processo criativo e aspectos da vida e da obra do líder da Legião Urbana, nascido em 27 de março de 1960 e morto em 11 de outubro de 1996.

Embora a música tenha sido aquilo que fez de Renato Russo ícone de sua geração, o aspecto visual é que vai nortear a mostra. A elaboração e montagem estão a cargo de equipe integrada por 10 profissionais, sob a curadoria da professora de História da Arte da Universidade de Brasília Renata Azambuja, e de Carmen Teresa Manfredini, irmã do homenageado. A produção executiva ficou por conta de Mônica Monteiro, que trabalha como produtora musical.

No primeiro piso da galeria vai ser criado um ambiente que remete ao universo musical de Renato Russo, com a inserção da produção do compositor de forma bem abrangente, incluindo até esboço de letras e poemas não publicados. “Haverá uma linha do tempo que contemplará momentos de sua trajetória profissional, pontuada por músicas que marcaram determinados períodos, anteriores mesmo à discografia oficial da Legião Urbana, iniciada em 1985”, anuncia Renato.

**EXPOSIÇÃO QUE SERÁ
INAUGURADA EM
ABRIL NO CENTRO
CULTURAL DO BANCO
DO BRASIL DESVENDA
A CARREIRA E PARTE
DA VIDA PESSOAL DO
LÍDER DA BANDA
LEGIÃO URBANA**

LEIA MAIS SOBRE RENATO RUSSO NA
PÁGINA 6

Arno Kibbar Selts

“Essa linha perpassa momentos que contribuíram para a formação de Renato. Em formato variado, contempla desde a estada do adolescente em Brasília ao início da fase adulta, seus contatos com a língua inglesa, aulas de teatro e suas primeiras incursões musicais. Vai até a metade de década de 90, quando Renato morre”, acrescenta.

A ideia das curadoras é, ao longo a exposição, nos finais de semana, promover shows, saraus e esquetes teatrais com a participação de músicos e atores que trabalharam com o cantor ou foram amigos dele. Danilo Villa-Lobos e Marcelo Bonfá (Legião Urbana) e o pessoal da Plebe Rude já confirmaram participação.

Os integrantes do Liga Tripa, os atores Marcelo Beré e Alexandre Ribonci, o poeta Nicolas Behr e bandas brasileiras que fazem cover da Legião também serão convidados. Essa parte da programação será desenvolvida no vão do CCBB próximo à Livraria Travessa.

No encerramento da mostra *Renato Russo Manfredini Jr.* deverá ser realizado concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, sob a regência do maestro Sílvio Barbato. A apresentação ocorrerá no gramado atrás de centro cultural, de frente para Lago Paranoá, com capacidade para, pelo menos, 10 mil pessoas. Foram criados arranjos sinfônicos para 20 músicas do mestre trino, que fazem parte do programa”, conta Carmen Manfredini.

Após ser apresentado à direção do CCBB, o projeto criado por Renato solicitava itinerância. Ou seja, além de Brasília, a exposição seria levada às unidades do centro cultural em São Paulo e Rio de Janeiro. Porém, ao ser aprovado em novembro do ano passado, ficou restrito à capital.

Carmen lembra um fato curioso, que remete à exposição do CCBB. “Em 1987 a Renato (Azambuja) e eu participamos da mostra *Sês mulheres de Brasília*, montada na Allan de Francesa. Meus irmãos foi ver os trabalhos daquelas candidatas a artistas plásticas e nos elogiou, exercitando sua geniosidade”.

PARA SABER MAIS

A OBRA E O MITO PERSISTEM

“Urbana legio omni vincit” (Legião Urbana tudo vence): esse é o lema da banda criada Renato Russo na primeira metade da década de 1980 em Brasília e que viria se tornar no nome mais expressivo do rock brasileiro em todos os tempos.

Oito anos depois da morte de Renato Russo, a obra e o mito sobrevivem, levando o poeta e compositor carioca-brasiliense a ser cultuado por um número expressivo de gerações admiradoras.

Bom parte dessas pessoas, certamente, possuem toda a coleção de discos (12, incluindo o *Ao vivo Acústico MTV* e a coletânea *Mais do mesmo*) lançadas pela Legião Urbana, além de quatro solos: *The Stone-ual celebration concert*, *Equilíbrio distante*, *O último solo* e *Renato Russo presente* — os dois últimos lançados depois da morte do artista.

Criada a partir do Aborto Elétrico, grupo punk responsável por revelar o talento do poeta e compositor, a Legião Urbana é recordista de venda de discos entre as bandas do rock brasileiro — marca superior a 12 milhões de cópias. A saga de Renato Russo é contada em três livros. O mais completo é *O trovador solitário*, biografia com 184 páginas, escrita pelo jornalista Arthur Dapieve, lançada pela editora Behne Dumará.

Anexo I – “Brilho eterno”

C

CULTURA

CORREIO BRASILENSE

Brasília, domingo, 6 de março de 2005
 Editora: Clara Arreguy // clara.arreguy@correioweb.com.br
 Subeditores: Hélio Franco, Natal Eustáquio, Sérgio Maggiorini // sergio.maggiorini@correioweb.com.br
 Tel: 214 1178 • 214 1179

BRILHO
ETERNO

SHOW MARCADO PARA 23 DE ABRIL, NO NILSON NELSON, REUNIRÁ ARTISTAS DA GERAÇÃO 80 PARA REVERENCIAR RENATO RUSSO. EM 27 DE MARÇO, ELE COMPLETARIA 45 ANOS, IDADE DE BRASÍLIA

IRILAM RÓCHA LIMA
 DA EQUIPE DO CORREIO

Renato Russo e Brasília têm a mesma idade. No dia 27 próximo, ele comemoraria os mesmos 45 anos que a cidade vai festejar em 23 de abril, um grande concerto no Ginásio Nilson Nelson vai lembrar com saudade e reverenciar o poeta. E o *Renato vive*, que contará com a participação de antigos companheiros do rock da Geração 80.

Realizado pela irmã, Carmem Tereza, e o amigo e produtor Fernando Artigas, o show tem a intenção de “perpetuar a memória” do líder da Legião Urbana, considerado figura exponencial do rock brasileiro, morto em 11 de outubro de 1986. Para interpretar suas composições foram convidados Lobão, Paulo Ricardo (ex-RPM), Tony Platão (ex-Hoje/Então), Eduardo (ex-Finís Africão) e a Plebe Rude. A cantora Carmem Tereza também fará participação, enquanto a banda Mix 80, liderada pelo baterista Ronaldo Pereira, outro ex-integrante da Finís Africão, acompanhará os cantores.

O projeto para a realização do evento foi registrado no Ministério da Cultura, para a obtenção de isenção fiscal via Lei Roumanet. Com isso os produtores poderão ir em busca de patrocínio junto a empresas. A Secretaria de Cultura do Distrito Federal foi feita a solicitação de

apelo. “Contamos o artista plástico Paulino Aversa, outro representante da Geração 80 na capital, e ele está trabalhando em cima do cenário e do material de divulgação do show”, diz Carmem Tereza.

Faz parte do projeto, ainda, o lançamento do livro *A modernidade em Feroeste caboclo*, do mestre em Comunicação e Sociólogo Antônio Marcos Alves de Souza. “Trata-se de um ensaio sobre a música *Feroeste caboclo*. Faço uma leitura de como Renato Russo construiu uma ideia de modernidade no Brasil”, afirma o autor. “A música tem uma estrutura rítmica com três momentos fortes. O primeiro no campo, o segundo na passagem do campo para a cidade, quando o personagem, encantado, descobre a modernidade de Brasília. E o terceiro momento, quando constata que aquela modernidade é uma promessa não realizada. É uma alegoria que o Renato construiu sobre a modernidade brasileira.” O livro está em fase de editoração e, com aproximadamente 70 páginas, trará ilustrações e fotos inéditas do homenageado.

“A inauguração de novos memoriais de conveniência do Renato em outros pontos da cidade está, igualmente, em nossos planos para agora”, anuncia Artigas. Um seria criado na Colina, na Universidade de Brasília (ponto de encontro da turma da qual saíram componentes das bandas Aborto Elétrico, Blitz 64

Zéleia de Souza/CE/4/04



HOMENAGEM: NO ANO PASSADO, RENATO RUSSO FOI TEMA DE EXPOSIÇÃO NO CCB

e XXX, que deram origem a Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial e Escola de Escândalo). Outro na Cultura Inglesa. “Era na sala de cinema daquela escola onde Renato e seus amigos iam assistir a filmes de Godard, Truffaut, Fassbinder e Pasolini”, lembra o produtor. O terceiro terá como endereço o bloco A da SQS 303, onde Renato morou com a família.

Já existem “memoriais de conveniência” em quatro lugares: na QI 11 do Lago Sul (Gilbertinho), local a que ia a geração roqueira dos anos 80, que Renato Russo cantou na música *Indies* – “a mais bela tribo, dos mais belos índios” – no Centro Comercial Gilberto Salmão, palco do primeiro show do Aborto Elétrico; na Praça Eduardo e Mônica, no Parque

da Cidade; e em Taguatinga. Ali, próximo ao prédio onde funcionou o Teatro Holla Pedra, existe um marco em forma de totem, com foto e placa, que traz dizeres referentes a *Feroeste caboclo*. A música faz referência àquela cidade.

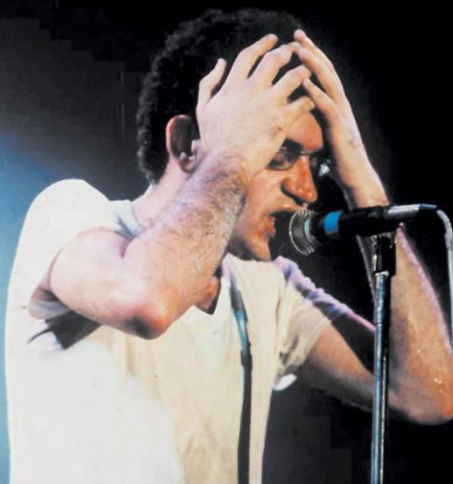
Apenas um sonho

No dia 20 de abril de 2000, durante o concerto *Renato Russo sinfônico*, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro e com participação da cantora Célia Porto, foi distribuído pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal, um folheto que anunciava para setembro daquele ano, com outro concerto no Parque da Cidade, o lançamento do projeto do Memorial Renato Russo. Cinco meses depois, a então

secretária de Cultura, Maria Lúcia Dornas, dizia que não havia dinheiro disponível no órgão para investir no projeto. Segundo ela, o escritório de arquitetura contatado havia cobrado R\$ 300 mil para elaborar o projeto. Naquele momento, a expectativa da família começou a se frustrar, até porque não havia conseguido do Governo do Distrito Federal mais especificamente da Fercap, a destinação de terreno para o memorial.

Cinco anos depois, o Memorial Renato Russo é apenas um sonho. Segundo Maria do Carmo Manfredini, mãe de Renato Russo, “a ideia de construir o espaço destinado a perpetuar a memória do Júnior (é assim que ela se refere ao filho) mantém-se viva. O projeto não foi criado, o terreno não foi cedido, mas esperamos que haja sensibilidade da parte do governo local para que leve essa empreitada adiante”.

De acordo com Maria do Carmo, conhecida como Carmilha, o memorial seria algo vivo, pois, além de exposição permanente do legado de Renato, haveria palcos para apresentação, sala para exibição de vídeos e filmes e oficinas permanentes. “Temos certeza que o memorial se transformaria de imediato em uma grande atração turística da cidade e atrairia a Brasília brasileiros das mais diferentes regiões”, argumenta. Mas, por enquanto, tudo não passa de um sonho.



Anexo J – “A Brasília de Renato Russo”

36 • Cidades • Brasília, domingo, 16 de outubro de 2011 • CORREIO BRAZILIENSE

A BRASÍLIA de RENATO RUSSO



Na imagem em preto e branco, o Teatro Galpãozinho, onde o músico estreou como ator. Acima, o Espaço Renato Russo, no UniCeub

Conheça os pontos onde o mais famoso artista brasileiro morou, estudou, divertiu-se e entrosou-se com a música e os amigos, ídolos de uma geração. Quinze anos após a morte dele, o único filho tenta criar um roteiro turístico-cultural

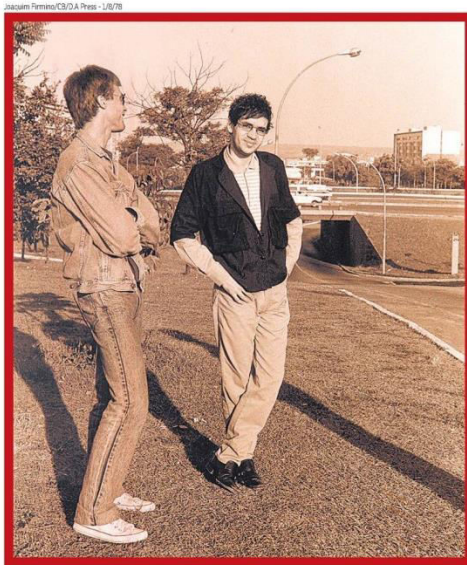
» RENATO ALVES

As letras de músicas escritas e cantadas por Renato Russo são a cara de Brasília. Vias, prédios, moradores e o cotidiano estão em clássicos como *Eduardo e Mônica* e *Faroeste caboclo*. Além da cidade das canções, há a pessoalidade de quem, até hoje, é o mais famoso artista do Distrito Federal e um dos maiores vendedores de discos do país. Na semana dos 15 anos da sua morte, o Correio visitou os pontos onde o líder de uma geração cresceu, estudou, fez amigos, conheceu o punk rock, fundou suas bandas, realizou os primeiros shows. Um roteiro para fãs e brasilienses de nascença e adoção.

Muitos desses espaços não existem mais como nos tempos do Renato. Um deles, a lanchonete Foods, na 110/111 Sul, deu lugar a outros estabelecimentos. Hoje, é uma academia de ginástica. Mas, em 1980, era ponto de encontro de punks. Não havia palco ou sistema de som decente. As bandas traziam os alto-falantes velhos no banco traseiro de um carro e ligavam tudo em uma só tomada. No estacionamento da Foods, Opalás, Fuscas, Mavericks, Komblis e Gordilias tocavam *The Clash*, *The Cure* e *Ramones*. Entre os grupos barulhentos, destacava-se o Aborto Elétrico, criado por Renato Russo.

Atráides pelo som do Aborto, vindo da Foods, jovens como Dinho Ouro Preto descobriram o punk rock — Dinho comanda o Capital Inicial, fundado pelos irmãos Fê e Flávio Lemos, ex-Aborto Elétrico. A Foods foi o sócio da jovem turma de roteiristas até que se descobriu a Adega, casa de vinhos equipada com o lendário filerama Space Invaders. Futuras estrelas nacionais, como Renato, Dinho e Philippe Seabra (Plebe Ruide), tomavam suas birritas e alguns se aventuravam no mundo das drogas no bar que ficava no Centro Comercial Cine São Francisco (102/103 Sul) e era comandado por um alemão visado.

Mas, para essa geração, nenhum ponto se compara ao Rolla Pedra. O já extinto teatro de Taguatinga foi o primeiro local onde Renato Russo se apresentou após a Legião Urbana gravar o disco de estreia no Rio de Janeiro, lá um lugar que não traria boas recorda-



Renato com Marcelo Bonfá, em uma das tesorinhas da região central da cidade



O Bloco B da SQS 303 serviu de moradia para Renato em sua infância e adolescência

Fontes de pesquisa

- » Renato Russo — O filho da revolução, de Carlos Marcelo. Editora Agir, 416 páginas
- » O diário da turma (1976-1986) — História do rock de Brasília, de Paulo Marchetti. Editora Conrad, 192 páginas

ções ao líder da Legião é o Hospital das Forças Armadas, no Cruzeiro, onde ele foi internado às pressas em 6 de outubro de 1975, após ser diagnosticado com uma epilepsia. A doença degenera a cartilagem e provoca o deslocamento do fêmur. Sem andar, Renato passou semanas no hospital, até ir para casa. Mas, três meses depois, um médico detectou erro na colocação dos pinos na perna do garoto, que teve de voltar ao HFA para uma segunda cirurgia.

Meras placas

Apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, onde morou no auge do sucesso e morreu, na madrugada de 11 de outubro de 1986, Renato Russo sempre ressaltou a importância de Brasília em sua vida pessoal e profissional. Mas, mesmo mostrando a todo o país o que a capital tinha de melhor e pior, por meio das suas músicas e entrevistas, jamais ganhou monumentos à sua al-

tura. Tudo não passou da instalação de quatro discretas placas.

O Governo do DF, então comandado por Joaquim Furtz, chegou a adiantar a criação do roteiro turístico-cultural Renato Russo, em 1999. Consultada, a mãe do artista, Maria do Carmo Manfredini, apontou quatro pontos marcantes da carreira dele: O Estacionamento 12 do Parque da Cidade, o que restou do Teatro Rolla Pedra (Taguatinga) e os centros comerciais Gilbertinho e Gilberto Sal-

omão, no Lago Sul, ganharam placa com descrição da importância para a carreira de Renato e trechos de músicas. Mas parou por aí: Somente o Gilberto Salomão mantém a placa.

Doze anos após a primeira tentativa de manter viva a memória de Renato em Brasília, seu único herdeiro luta para revitalizar os espaços frequentados e cantados pelo pai. Aos 22 anos, Giuliano Manfredini busca parceria com o GDE O rapaz planeja recuperar os quatro pontos que ganharam placa em 1999 e instalar a sinalização em outros espaços, como a Superquadra 303 Sul, onde Renato Russo morou no fim da infância e toda adolescência.

Enquanto o roteiro não sai do papel, a Brasília de Renato Russo poderá ser vista no cinema. *Faroeste caboclo* tem estreia prevista para o primeiro semestre de 2012. “Veremos diversos lugares de Brasília: o Plano Piloto, as superquadras, as passagens subterrâneas do Lixão, os apartamentos funcionais, o cerrado, o Lago Paranoá, a UnB, a Esplanada, a Rodoviária do Plano Piloto, as luzes de Natal. Reconstituímos a Collândia dos anos 1970/80, com ruas de terra e casas de madeira. Também fizemos uns bares e festas de época e, é claro, a Rocknha”, adianta René Sampaio, diretor do filme.

» Roteiro

Superquadra 303 Sul

» Renato Russo se mudou do Rio de Janeiro para Brasília com os pais e a única irmã, Carmen, em 1972, quando tinha 13 anos. A família Manfredini ocupou um dos apartamentos de 150 metros quadrados do Bloco B da SQS 303, quadra de prédios funcionais do Banco do Brasil. O imóvel serviu de moradia a Renato em sua infância e adolescência.

Cultura Inglesa (Votor Comercial Sul e 708/908 Sul)

» Lago após se mudar para Brasília, Renato foi matriculado na Cultura Inglesa. Frequenta as aulas e a biblioteca na antiga unidade, no Edifício Arndino Venâncio, e na nova, na 708/908 Sul. Amava a língua e o rock inglês. Virou professor da escola.

Marista (615 Sul)

» O colégio onde Renato concluiu os antigos primeiro e segundo graus é um dos raros estabelecimentos que sobreviveram desde a chegada do cantor à Brasília. Hoje, é uma das mais tradicionais instituições de ensino da capital.

Ceub (Asa Norte)

» Após ser reprovado no vestibular do curso de comunicação social da Universidade de Brasília, em janeiro de 1978, Renato é aprovado no Centro Universitário de Brasília (Ceub). Frequenta as aulas paramentadas como um típico punk inglês. Escreve poemas, grava programas de rádio, forma-se. O

ilustre aluno é lembrado em discreta placa na entrada do Bloco 12 do curso de comunicação.

Teatro Galpãozinho (508 Sul)

» Em março de 1978, Renato estreia como ator principal, na peça *The rent inspector house*, montada por professores da Cultura Inglesa. Meses depois, está em outra montagem da escola de inglês. Quatro anos depois, ele se apresenta no musical *A cruz do Corobo*, que ajudaria a escrever. O Galpãozinho hoje é o Espaço Cultural Renato Russo.

Adega (102/103 Sul)

» Filerama, vinho e cerveja em copo de plástico eram as atrações do bar, no Centro Comercial Cine São Francisco. A turma de jovens comandada por Renato Russo escutava música no estacionamento, ponto de partida para as festas em boates, casas e clubes do Plano Piloto, Lago Sul e Lago Norte.

Cafofo (407 Norte)

» O bar inaugurado em 1979 concentrava os tribos jovens da Asa Norte. Aos domingos, oferecia o punk rock ao vivo e banimento de bandas brasilienses como o Aborto Elétrico — com Renato Russo no vocal, além de Fê e Flávio Lemos, os irmãos e integrantes do futuro Capital Inicial.

Food's (110/111 Sul)

» A cafeteria em frente à lanchonete, que não existe mais, era frequentada pelos punks na

década de 1980 e ficava próxima ao Cine Karim — onde Renato adorava ver filmes. Bandas como Aborto Elétrico, Bixô 64, Plebe Ruide e Metralha tocavam lá, com equipamentos rudes e pouco público.

Teatro da ABO (616 Sul)

» O primeiro festival de rock da turma liderada por Renato Russo ocorreu no teatro da Associação Brasileira de Odontologia (ABO), em 1983. Dividiram o palco Legião Urbana, Plebe Ruide, Capital Inicial, XXX e Banda 69.

Brasília Rádio Center (702 Norte)

» Prédio onde as bandas de rock de Brasília, como a Legião e a Plebe Ruide, alugavam estúdios de ensaio durante a noite e nas tardes de domingo. Músicos e amigos subiam até a cobertura para beber vinho, fumar maconha e curtir a vista.

Colina (UnB)

» Quadra residencial reservada a professores da UnB. Vários discos de punk rock chegavam à cidade graças aos filhos de professores estrangeiros. Lá, havia festas e encontros. Para muitos desses eventos, Renato era convidado.

Gilbertinho (QI 11 do Lago Sul)

» Os bares Madrugadas, Papos e Panquecas, Le Club e Rainbow ficavam no centro comercial. O Aborto Elétrico tocava com certa regularidade. O lugar ficou batizado após Legião, Capital e Plebe gravarem os primeiros discos.

Gilberto Salomão (QI 5 do Lago Sul)

» O conjunto comercial era palco de brigas de adolescentes. De um lado, punks, com roupas rasgadas. De outro, playboys, ricos esbofes e bem-vestidos. Renato era punk, mas não gostava desse tipo de confronto. Em um galpão, o Aborto Elétrico tocou pela primeira vez, em 11 de janeiro de 1980.

Lago Norte

» Os poucos adolescentes que moravam na região, ainda parcialmente deserta, se divertiam com shows improvisados no Centro de Lazer, próximo à Ponte do Braguieto. Renato às vezes aparecia por lá. Na infância, ele batia ponto nas piscinas do Clube do Congresso, no fim do Lago Norte.

Teatro Rolla Pedra (Taguatinga)

» Inaugurado com shows de Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Ruide, em abril de 1984. Palco do primeiro show da Legião após a gravação do primeiro disco da banda, no Rio de Janeiro. Hoje, o espaço está ocupado por agência bancária, lanchonetes e lojas comerciais.

Rádio Planalto FM

» Em 1983, já jornalista, Russo virou locutor de rádio. Apresenta, de segunda a sexta-feira, ao meio-dia, o programa *Primeira close*, com clássicos do jazz. Após a primeira semana, passa a apresentar um programa só com músicas dos Beatles, as 90. Dessa o emprego por causa dos shows da Legião em São Paulo e no Rio de Janeiro e do primeiro contrato da banda com uma gravadora.

Parque da Cidade

» “Se encontrarmos então no parque da cidade a Mônica de moto e o Eduardo de camelô”, diz um trecho de *Eduardo e Mônica*. O megahit do disco Dois da Legião Urbana, lançado em 1986, retrata a vida de um casal de amigos de Renato Russo, morador de Brasília. O Estacionamento 12 ainda recebe casais apaixonados e jovens atrás de todo tipo de aventura, como nos tempos de Renato em Brasília.

Rodoviária do Plano Piloto

» “Chegando na rodoviária vius as luzes de Natal/Meu Deus, mas que cidade linda.” Os enfeites na Esplanada dos Ministérios, de Renato Russo, morador de Brasília. O Estacionamento 12 ainda recebe casais apaixonados e jovens atrás de todo tipo de aventura, como nos tempos de Renato em Brasília.

Rocknha (Sobradinho)

» “Jeremias, micoonheiro sem-vergonha/Organizo a Rocknha e todo mundo dançar.” Havia a tal festa embalada por rock e maconha, famosa por meio da canção-hino *Faroeste caboclo*. E muita gente “dançou”, como Renato, e os irmãos Flávio e Fê Lemos (Capital Inicial), presos por uma noite em um quartel. O local da festa, um sítio, está quase como há 30 anos e fica perto de Sobradinho.

LITERATURA

Entre dois submundos

Artista plástico, Fernando Carpaneda narra em livro sua trajetória no underground de Brasília e Nova York, cidades que marcaram sua obra

» NAHIMA MACIEL

Fernando Carpaneda tem uma relação de amor e ódio com Brasília. Viveu a década de 1980 entre Taguatinga e o Plano Piloto. Atravessava a cidade de carona ou ônibus e aprendeu que ser punk da periferia era bem diferente de calçar coturnos e morar na Asa Sul. Carpaneda ainda era um adolescente quando seu aspecto pouco convencional barrava a entrada em coquetéis de galerias de arte. No entanto, as pinturas do rapaz eram boas o suficiente para atrair compradores nas mesmas galerias. Brasília virou então uma terra de contrastes no entendimento do então jovem artista. “Amo sua beleza arquitetônica, seu potencial para artes, o céu e tantos outros atributos. E odeio a segmentação, a futilidade, o deslumbramento, a violência e o provincianismo de que é vítima”, conta.

Quase três décadas se passaram, tempo bastante para o artista olhar para trás com a segurança de nunca ter se dobrado às convenções. Foi um pouco tal certeza que permitiu escrever o livro *O anjo de butes*. Não haverá coquetéis de lançamento nem festas e o conteúdo do livro pode ferir alguns, mas o autor não se importa, ele nunca pretendeu agradar ninguém mesmo. “Quis escrever sobre algumas questões culturais que foram fundamentais para a história de Brasília e que jamais deveriam ser esquecidas,

Bruno Gomes/Divulgação



Carpaneda e seus trabalhos ao lado e abaixo: amor pelo Conic

pois marcaram a cidade na década de 1980 e influenciaram as décadas seguintes. Muitas pessoas têm curiosidade sobre esses assuntos. Fiz questão de não omitir nada”, avisa. Nascido em Brasília há 43 anos, Carpaneda é personagem do submundo brasileiro e de lá retirou os temas das primeiras esculturas e pinturas.

No Conic e bares undergrounds da capital, encontrou os primeiros personagens — mendigos, punks, travestis, michês e prostitutas com os quais convivia e cujos rostos serviram de modelo durante anos antes de se mudar para Nova York. As esculturas

hiperrealistas do artista atraíram a atenção dos curadores da galeria do CBGB, anexa ao clube de rock, que viu nascer bandas como Ramones e Velvet Underground. Os personagens colhidos na noite brasileira tomaram as vitrines do templo do punk rock nova-iorquino e Carpaneda, aos poucos se instalou na cidade. *O anjo de butes* percorre principalmente as vivências em Brasília, mas traz também um pouco do período vivido em Nova York.

O autor escreveu o livro como um acerto de contas com o anjo do título, um namorado com o qual viveu um triângulo amoroso, mas também como um registro de seu próprio processo criativo. “Recebo sempre muitos e-mails de artistas, vindos de várias partes do Brasil, onde me perguntam como conquistei o reconhecimento que tenho no exterior. Achei útil contar minha trajetória, bem como as dificuldades de ser artista plástico no Brasil”, diz. “Digamos que escrevi o livro para Brasília... É meu presente para os 50 anos da cidade!” Um presente que não poupa a cidade. O autor confessa não sentir falta da capital federal e descreve a cidade como um lugar difícil para quem não se adequa a padrões conservadores.

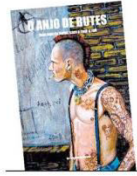
Contrastes

À vontade mesmo, Carpaneda só sentia em locais como o Conic. “Lá tive a oportunidade de ver e conhecer a diversidade de tipos de uma cidade como Brasília, bem como perceber os contrastes de valores e a imensa distância das condições de vida que separam as classes sociais. Muitos artistas preferiam frequentar o ParkShopping. Eu gostava do Conic.” O triângulo amoroso formado com o anjo do título e a amiga Cassandra pontuam metade da narrativa. Nos anos 1980, quando não dormia na casa de algum amigo no Plano ou na rua, Carpaneda se refugiava nos fundos da casa dos pais, em Taguatinga. Na época, faltava de tudo, menos afeto dos amigos. E amigos escolhidos no mesmo universo do qual retirava personagens.

O anjo de butes é também uma crítica muito pessoal do autor à cultura punk rock da capital. Carpaneda não se cansa de se diferenciar do que chama de punks burgueses, filhos de diplomatas antenados com as novidades de Londres e Nova York. Editado e finalizado nos Estados Unidos, o livro ganha uma primeira edição em português antes de ser lançado em inglês pela editora norte-americana Blurp. Ao lado, o artista e escritor fala sobre o livro e os anos 1980 em Brasília.



Foto: Fernando Carpaneda/Divulgação



O ANJO DE BUTES

De Fernando Carpaneda. Editora Blurp, 238 páginas. R\$ 35. Compras pelo telefone: 3366-3044 ou 9217-3044

Três perguntas para / Fernando Carpaneda

Você acha que a cena que descreve no livro mudou muito dos anos 1980 para cá?

Com certeza. Acho que as pessoas agora são menos criativas e mais oportunistas do que nos anos 1980. Mas, por outro lado, Brasília ganhou novos espaços culturais. Isso facilitou a vida de muitos artistas da cidade. Principalmente os vinculados ao governo, que acabam monopolizando seu uso.

Você diz que queria fazer um trabalho que fosse você mesmo e não de você. Como é isso? Conseguiu? O que precisaria ter esse trabalho?

Creio que rompi a fronteira da mera representação modista e afetada. Estou desde os 12 anos trabalhando com arte e nunca tive um emprego ou Carteira de Trabalho. Nunca precisei acordar cedo como a maioria dos mortais. A independência traz certas regalias. Não dependi de favores do governo, de curadores ou apadrinhamentos para construir uma carreira. Trabalho e vivo arte integralmente. Minha arte e eu

somos uma coisa só. Tanto no lado bom quanto no mais escuro. Sou feliz assim. Sou autêntico, e é isso o que meu trabalho necessita.

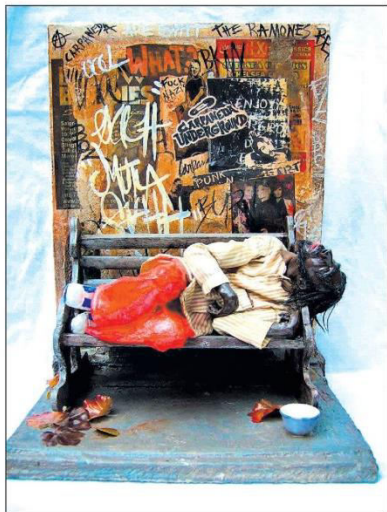
Você é muito laudatório a você mesmo no livro. Essa foi uma decisão consciente? O que representa o livro?

É uma narrativa contada em primeira pessoa. Não sei se fui tão laudatório comigo mesmo quanto você diz. Há nele passagens que seriam mais fáceis para mim se não fossem escritas. Falo do meu envolvimento com drogas, desregramento sexual, dor e sofrimento. É claro que não disfarço meu contentamento diante das conquistas, da realização dos sonhos. Cada um que faça a sua leitura e tire suas próprias conclusões.

www.correiobraziliense.com.br



Leia trechos do livro.



Anexo L – "Fogo no circo"



A nova geração de cantores reverencia hoje, tanto quanto os mais antigos, uma das mais significativas intérpretes da história da música popular brasileira, Elis Regina, nos dez anos de sua morte

1982-8

CADERNO DOIS



A partir de hoje Brasília vai viver duas semanas de muita música, e de boa qualidade, durante o XV Curso Internacional de Verão da Escola de Música, que pretende realizar cerca de 40 concertos

1982-9

Não pode ser vendido separadamente

CORREIO BRAZILIENSE 19 de Janeiro de 1992

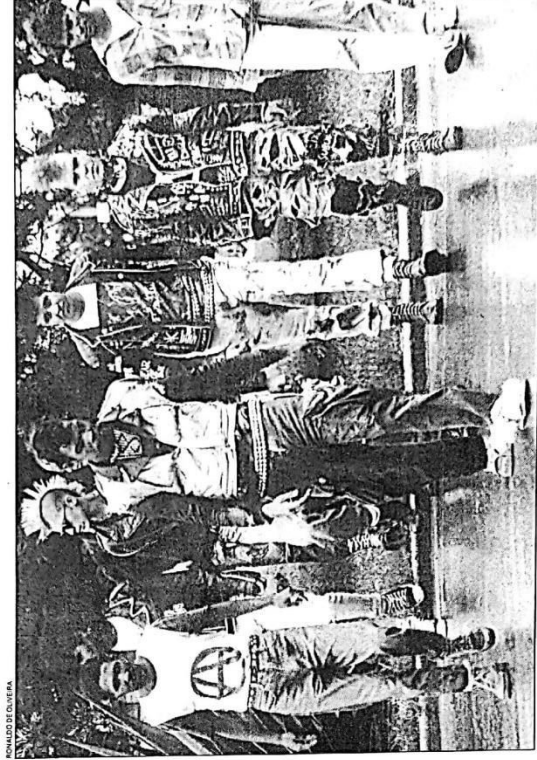
FOGONO CIRCO

Hoje o circo pegará fogo. Entre 19h e 20h o Gran Circo Lar se- dará o HC Festival — Hard Core Brasileiro. Cinco bandas da cidade e uma de Goiânia, produ- ras do mais pesado e agressivo dos sons, se apresentarão, mostrando to- da sua indignação contra tudo o que enxergam de errado na sociedade.

Elas são o C.S.M. (Crash, Sargas e Midos), T.F.P. (Terror, Fome e Po- der), Desakato a Autoridade, Bestib- ven, Fasel e Caldo de Cana e a HC-137. A idéia de realizar o festival nasceu no encontro de Soter da pro- dutora BSB-3, e Rai da banda C.S.M. Segundo Rai, o festival que está rea- lizando se caracteriza por não ser uma simples apresentação de bandas, mas um movimento organizado de protesto. "Haverá distribuição de panfletos, faixas e faixões", anun- cia.

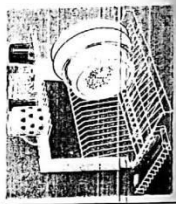
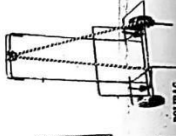
Anarquia — "Os metaleros sai- ram dizendo que o movimento punk morreu", diz Breithner, baterista do C.S.M. "Pois estamos mais vivos do que nunca". As diferenças entre estas "classes" são antigas. Os H.C. (Hard Core) se dizem diferentes dos metale- ros, porque não compactam com a indústria cultural, e nem qualquer outro tipo de indústria alienante.

Por isso nossa música é suja e pe- sada", explica Robinson, da Fasel e Caldo de Cana. "Não queremos fazer comércio com o que temos pra di- zer". Os HC são fundamentalmente anarquistas e encaram o movimento com muita seriedade. Fazem rev- ueyes, se comunicam com os diver- sos grupos da mesma linha filosófica, que existem no País.



RONALDO DE OLIVEIRA

Eles retribuem-se anarquistas e vão protestar contra a pena de morte e o serviço militar obrigatório



COOKING MASTER

CABRELA ELTRICA (ARNO)

MANEIRO DE LANCIO

A VISTA A VISTA

com muita seriedade. Fazem reuniões e se comunicam com os diversos grupos da mesma linha ideológica que existem no País.

No festival de hoje eles estarão fazendo um abaixo-assinado contra o serviço militar obrigatório e contra a pena de morte. "A arma não mata a fome", é um de seus lemas. Na véspera do último Natal os HC realizaram um protesto na plataforma superior da Rodoviária. Estavam alertando a população contra o "engodo do Natal". "Se você quer realmente presentear alguém", dizia o manifesto que panfletavam, não precisa nem gastar seu dinheiro. Dê um agasalho ou uma roupa que você não mais usa a um necessitado". A polícia apareceu, alguns manifestantes foram presos e depois liberados, enfim, tudo ocorreu como de costume.

Postura — "Temos ideologia. Nossa estética, nossa música, tudo está relacionado com o que acreditamos", diz Breitner. Os Hard Core se colocam numa postura deliberadamente agressiva para chamar a atenção das pessoas contra "toda e qualquer forma de injustiça com o racismo, militarismo, a matança de animais, o clero e milhares de outras coisas que acabam por tornar o mundo um lugar detestável de viver", como diz o release da C.S.M.

O aspecto visual dos Hard Core pode causar indiferença na maioria das pessoas, ou até mesmo repúdio mas, ironicamente, tudo o que eles pedem é justiça social. No festival desta tarde, o grupo de Brasília estará lançando o seu primeiro fanzine, que traz suas mensagens e propostas.

Césio — A expectativa é de um bom público para o festival. Acompanhando a banda HC-137 virá, de Goiânia, uma caravana de fãs e agitadores do movimento. A inicial HC no nome do grupo não quer dizer Hard Core e sim Horrores do Césio 137, personagem principal da tragédia radioativa ocorrida em Goiânia.

Bastante conhecida no circuito *underground* a HC-137 lançou recentemente um elepê independente em conjunto com sua parceira, a Morte Lenta. Os interessados em adquirir o disco poderão encontrá-lo no festival, esta tarde.

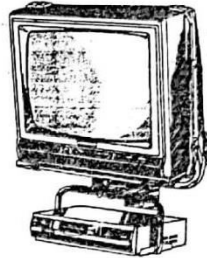
Fernando Molina

HC Festival — Hard Core Brasiliense — Apresentação dos grupos C.S.M., T.F.P., Desakato à Autoridade, Besthöven, Pastel e Caldo de Cana e HC-137. Além das músicas, serão feitos protestos contra a pena de morte e o serviço militar obrigatório.

SUPORTE P/FORNO

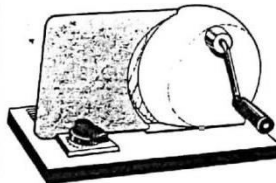
A VISTA

9.990,



SUPORTE TV/VC (COM GIRO TOTAL)

A VISTA **12.990,**



CORTADOR DE FRIOS

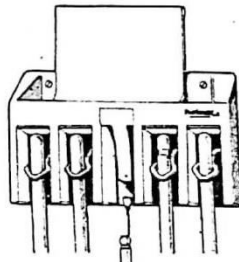
Ideal para cortar fiões, queijos, pães e legumes. Navalha em aço inox, carrinho p/rotor deslizante, regulador de espessura e ventosa p/fixação.

A VISTA **29.990,**



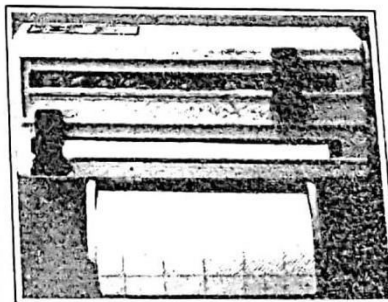
FERRO AUTOMÁTICO ARNO FA. Ferro a seco com novo design.

A VISTA **19.990,**



PORTA VASSOURAS

A VISTA **5.490,**



MAX ROLL

Porta rolo de 3 suportes

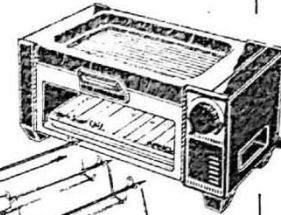
A VISTA

7.990,

POLEBAG

Tire o peso das costas. POLEBAG carrega sua mochila ou pequenas bagagens. Rodas super-resistentes, apoio p/descanso, várias cores. Tem exclusiva alça telescópica.

A VISTA **9.990,**



MINI FORNO (ARNO)

- Seletor de temperatura com indicação para cada operação
- Assadeira de alumínio para assar e descongelar os alimentos.

A VISTA **79.900,**



MULT-USO

SIMPLEX - A mesa inteligente.

- Retrátil: Você abre, usa e depois fecha.
- Não tem pernas.
- Não ocupa espaço.

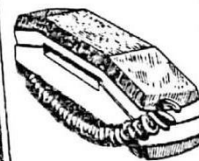
A VISTA **45.900,**



ANTENA TRICOMATIC LUXO P/TV E FM

Ampla capacidade de ganho. Entrada conjugada p/antena externa.

A VISTA **17.490,**



C/Acuneador de fechadura

A vista **39.900,**

MAX LOUÇA

PORTAME Func. À vi 3

TAGUATINGA GOIÂN

Anexo M – “Revolta cor-de-rosa”



SÁBADO, 4/02/1995

REVOLTA COR-DE-ROSA?

ANDRÉ CAMPOS

O punk sempre teve futuro. Nunca morreu para a mídia. Desde o final da década de 80 isolado nas periferias urbanas, o estilo ganhou, com o grunge, o empurrãozinho que faltava: no verão deste ano, volta com tudo.

Duas bandas de **punk rock** californiano estouraram na revista Billboard e na MTV americana: a Green Day já emplacou nas rádios e tevês brazucas, mas a Offspring permanece ainda desconhecida.

Nos EUA, as rádios KROQ (Los Angeles) e WDRE (Nova Iorque) são as maiores divulgadoras desta terceira onda punk internacional. O movimento começou com o Do it Yourself em 1975, renovou-se com o Punk is not Dead do início dos 80, e em 95 embala as férias, pelo menos até o carnaval.

Livro — No ensaio *Cenas Juvenis — punks e darks no espetáculo urbano* (Editora Scritta), a paulista Helena Abramo analisa a tendência que contaminou jovens de várias partes do mundo.

A socióloga acredita que os punks não rompem com o modo de vida padrão e atuam apenas como diversão. Eles continuam trabalhando ou procurando emprego, moram com os pais e não apresentam propostas de reconstrução da sociedade.

Segundo a socióloga, “a atuação desses grupos se define por um aparecimento espetacular no espaço público, que envolve uma estratégia de choque através do inusitado, do desconcertante e da agressão”.

Quem é seduzido pela proposta de *No Future* (o lema punk) “faz questão de deixar claro que não tem grana, é feio, sem chances e perigoso”. Os punks incorporam os preconceitos da sociedade contra os jovens pobres, conclui Helena.

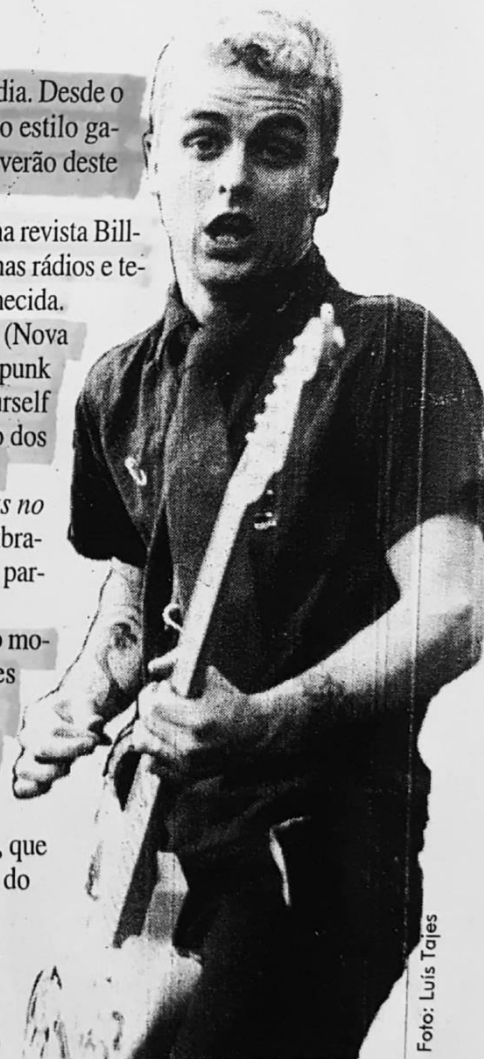


Foto: Luís Tajes

Billy Joel: o punk rock da Green Day

Anexo N – “Festa e protesto”

22 Brasília, quinta-feira, 2 de maio de 2002

TRABALHO

CORREIO BRAZILIENSE

1º DE MAIO

Shows e sorteios concentraram atenção dos brasileiros no feriado, mas também houve manifestações contra mudanças nas leis trabalhistas. Os maiores atos públicos foram realizados em São Paulo

Carla Vera



NA TORRE DE TV, A ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO NACIONAL ENCANTOU OS MAIS DE CINCO MIL BRASILEIROS QUE LOTARAM O GRAMADO PARA ASSISTIR AO CONCERTO

Festa e protesto

Da Redação
Com agências

Com o desemprego em alta e os salários a cada dia mais achatados, os brasileiros tinham pouco a comemorar no Dia do Trabalhador. Mesmo assim, a maior parte dos atos organizados ontem no país foram de festa. Em Brasília, uma apresentação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro atraiu cinco mil pessoas à Torre de TV.

No maior ato público realizado no Brasil, a Força Sindical reuniu 1,5 milhão de pessoas em São Paulo. A

maioria atraída pelo sorteio de cinco apartamentos, 11 carros e por shows com mais de 40 artistas e grupos musicais. Mas também houve espaço para protestos. No centro da capital paulista, 1,5 mil manifestantes queimaram bandeiras dos Estados Unidos e do Citibank em protesto contra a política econômica e o Fundo Monetário Internacional (FMI). Em pequenos atos, por todo o país, a Central Única dos Trabalhadores (CUT) coordenou protestos contra as mudanças do governo pretendidas na CLT, a Consolidação das Leis do Trabalho.

Mundo afora, a manifestação mais expressiva ocor-

reu na França. Os sindicatos conseguiram reunir 1,3 milhão de pessoas em protesto contra o avanço da extrema-direita encabeçada pelo líder ultradireitista Jean-Marie Le Pen, que no domingo disputou o segundo turno das eleições presidenciais contra o atual presidente Jacques Chirac (leia mais sobre a França na página 23). Na Alemanha, incidentes violentos envolvendo manifestantes de extrema-direita e antinazistas marcaram o 1º de Maio. Uma mulher e 62 policiais foram feridas. Na Venezuela, houve grandes manifestações contra e a favor do presidente Hugo Chávez. E na Argentina, centrais sindicais distribuíram comida à população.

MÚSICA CLÁSSICA NA TORRE DE TV

Um concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro reuniu mais de 5 mil pessoas no final da tarde no gramado da Torre de TV. Passos de todos os tipos e todos os gostos pararam para assistir à apresentação, promovida pelo Serviço Social da Indústria (Sesi) e a Secretaria de Cultura. “Sempre assisto a shows de música clássica na TV e tinha muita vontade de ver ao vivo. É muito mais bonito”, elogiou a empregada doméstica Maronita Gomes Rocha, 27 anos, que assistiu ao concerto ao lado do marido e do filho. O vendedor de doces Luiz Carlos Correa, 33 anos, também elogiou a apresentação. “Adoro música clássica”. A dupla de administradores de empresas Marcos Chagas, 29 anos, e Izabel Rodrigues da Fonseca, 32, também gostou. “Vimos só para assistir à orquestra. Estamos adorando!”, disse Marcos.

Em Itaguatinga e Ceilândia, líderes sindicais organizaram dois atos públicos. Mas as manifestações contra as mudanças na CLT e contra a política econômica do governo não empolgaram os cerca de 150 trabalhadores que participaram dos dois eventos. “A alteração da CLT não é garantia de emprego, derruba uma série de direitos trabalhistas e deixa o trabalhador sem qualquer perspectiva de futuro”, discursou Erica Kokaty, presidente da CUT-DF, na Praça do Relógio, em Itaguatinga.

PRÊMIOS EM SÃO PAULO

Em São Paulo, pelo segundo ano consecutivo, a Força Sindical conseguiu levar público re-

corde à comemoração do Dia Internacional do Trabalho na capital paulista. A Polícia Militar calcula que 1,5 milhão de pessoas passaram pela Praça Campo de Bagatelle, na zona norte. A maioria atraída pelo sorteio de cinco apartamentos, 11 carros e pelas apresentações de 40 artistas populares que se revezaram no palco do megashow entre as 8h e as 18h30.

No centro e em outras regiões mais periféricas da capital paulista, a Central Única dos Trabalhadores (CUT), em dez eventos mais políticos que artísticos, levou pelo menos 150 mil pessoas às ruas. Também ocorreram manifestações em comemoração ao 1º de Maio em vários estados do país.

A Força gastou R\$ 2,5 milhões para a festa deste ano. Essa foi a quinta edição do evento, que acontece desde 1998. Os custos foram bancados em parte pelos sindicatos filiados à Força e em parte por empresas. O presidente da Força, Paulo Pereira da Silva, o Paulinho, não se incomoda com as críticas da rival CUT e diz que continuará adotando essa estratégia. “As pessoas se divertem, têm lazer de graça, mas também há discursos políticos”, afirma.

Com um orçamento seis vezes menor que o da Força Sindical, a CUT descentralizou seus atos públicos para não concorrer de forma direta com o megashow da central adversária. Reuniu muito menos gente e teve muito mais discursos políticos. Em vez de um único ato, como o da Força, a CUT espalhou seus festejos em sete regiões da capital, além de Santo André, Osasco e Guarulhos, onde o presidente da CUT, João Felício, criticou as mudanças propostas pelo governo à CLT.

Isabel Luis da conceição/AE



SORTEIOS PROMOVIDOS PELA FORÇA REUNIRAM 1,5 MILHÃO DE PESSOAS

Michael Dabber/Rainier



MANIFESTAÇÕES EM BERLIM DEIXARAM UMA MULHER E 62 POLICIAIS FERIDOS

MUNDO AFORA

Na Argentina, onde uma em cada cinco pessoas com idade para trabalhar está desempregada, as centrais sindicais aproveitaram o dia para distribuir alimentos à população. Mas também houve manifestações contra o governo, o FMI e a situação econômica do

país. O presidente Eduardo Duhalde fez um apelo para que os sindicalistas dêem um voto de confiança ao governo.

Convocados pela Confederação dos Trabalhadores da Venezuela (CTV), que faz oposição ao governo, milhares de manifestantes se dirigiram à Assembleia Nacional para protestar contra o presidente Hugo Chávez

e exigir melhores condições de vida. Mas também ocorreram manifestações de apoio ao presidente venezuelano, convocadas pela Frente Bolivariana de Trabalhadores.

Como sempre aconteceu desde que chegou ao poder em Cuba em 1959, o presidente Fidel Castro liderou as comemorações do 1º de Maio no país. E em discussão dirigiu a milhares de trabalhadores, defendeu a revolução cubana.

Em Lima, a polícia reprimiu com bombas de gás lacrimogêneo cerca de 50 trabalhadores. A repressão aconteceu quando um grupo de policiais entrou na igreja de São Domingos, a 100 metros do Palácio do Governo, e tirou à força oito pessoas que faziam greve de fome em protesto pela recente demissão de 380 trabalhadores da empresa estatal Essalud.

No Chile, durante uma passeata de cinco mil trabalhadores em Santiago, manifestantes da Frente Patriótica Manuel Rodríguez lançaram pedras contra a embaixada brasileira. Alguns dirigentes do grupo foram presos no começo do ano no Brasil, acusados de participarem do sequestro do publicitário Washington Olivetto.

A violência também se repetiu em Berlim, na Alemanha, envolvendo manifestantes de extrema-direita e antinazistas. Uma mulher e 62 policiais ficaram feridos e cerca de 25 pessoas foram presas durante os incidentes. Os casos mais violentos aconteceram no bairro de Prenzlauer Berg, onde punks bloquearam a estrada com madeiras, que depois incendiaram. As forças policiais foram recebidas com pedradas e garrafadas. A polícia usou jatos de água e gás lacrimogêneo. Os confrontos foram os mais violentos desde 1999.

TUDO A VER

PETROLEIROS EM GREVE

Os petroleiros vão parar as atividades hoje. A greve de 24 horas deve atingir a produção de petróleo bruto na bacia de Campos, no litoral do Rio, informa Maurício França Ribeni, coordenador da Federação Única dos Petroleiros (FUP). O objetivo da paralisação é pressionar a direção da Petrobras a renegociar a participação dos funcionários nos lucros da companhia. A categoria reclama que a estatal teria cortado prêmios que pela metade o benefício, descontando uma parcela extraordinária paga à época da greve do ano passado. Segundo a FUP, em 2000, a Petrobras lucrou R\$ 10,15 bilhões e reservou para o pagamento da participação no lucro 11% dos dividendos dos acionistas. No ano passado, o lucro da empresa foi de R\$ 10,29 bilhões e o valor destinado para pagamento da participação foi de R\$ 230 milhões, equivalente a 6,8% dos dividendos. (Agência Folha)

O NÚMERO

SALÁRIO

13%

Foi o reajuste do salário mínimo regional sancionado ontem pelo governador do Rio Grande do Sul, Olívio Dutra. Com isso, o piso do trabalhador gaúcho sobe para R\$ 230. O salário mínimo nacional é de R\$ 200.

MACARRÃO À BOLONHESA

Os trabalhadores de São José das Campes, no Vale do Paraíba (SP), aproveitaram o feriado para comer macarrão. Cerca de dez mil pessoas compareceram ao bairro Novo Horizonte, na periferia da cidade, onde foi servida uma macarronada à bolonhesa. Ao todo, foi uma tonelada de massa, 450 quilos de carne moída e 210 litros de molho. A farta, patrocinada pela administração pública, virou tradição na cidade. Há 24 anos, todo dia 1º de maio é marcado pela distribuição gratuita da macarronada como parte da Festa do Trabalhador. O ato teve início em 1979 pela Sociedade Amigos de Bairro do Novo Horizonte, e faz parte do calendário oficial de eventos do município. (Agência Estado)

PRAIAS LOTADAS EM SALVADOR

O dia de sol forte fez com que milhares de trabalhadores baianos lotassem as praias de Salvador no feriado de ontem. Muita gente participou também das manifestações convocadas pela CUT, na Praça do Campo Grande, centro da capital baiana, e pela Força Sindical, em Camaçari, Região Metropolitana de Salvador. Artistas baianos animaram os trabalhadores entre os discursos dos sindicalistas que criticaram o desemprego provocado pela crise econômica. (Agência Estado)

Anexo O – “Apuração de fraude no estado”

CORREIO BRAZILIENSE • Brasília, sexta-feira, 20 de maio de 2005 • 7

POLÍTICA

RONDÔNIA

Comissão Parlamentar de Inquérito é instalada na Assembléia Legislativa para investigar irregularidades no governo estadual. Protestos contra deputados acusados de pedir propina continuam na capital

Apuração de fraude no estado

Assembléia Legislativa de Rondônia instalou ontem Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) proposta pelo deputado Nereu Klosinski (PT) para apurar denúncia de desvio de dinheiro na Secretaria de Educação. É mais uma episódio na guerra política travada no estado.

Ontem, durante todo o dia houve troca de acusações entre o PT e o governador Ivo Cassol (PSDB) nas rádios da capital. “A denúncia é séria, e não tem nada a ver com eu ser ou não do PT. Cassol fica dizendo que sua administração é transparente, mas como contratou 118 familiares e de sua esposa, o povo diz que seu governo é ‘tazparente’”, disse Klosinski.

Cassol afirmou lamentar que adversários usem o momento de crise política no estado de olho nas eleições de 2006. O governador irritou-se porque a senadora Fátima Cleide (PT) integra a comissão do Senado encarregada de apurar as denúncias contra os deputados acusados de cobrar propina a ele.

Estão na comissão os senado-

res Amir Lando (PMDB-RO), Arthur Vingillo (PSDB-AM), líder do partido, Augusto Botelho (PDT-RR), Demóstenes Torres (PFL-GO) e Magno Malta (PL-ES). Os senadores Sibá Machado (PT-AC), Romeu Tuma (PSL-SP) e Heloisa Helena (Psoal-AL) são suplentes.

Cleide afirmou que o governador tenta resumir as acusações contra ele à disputa eleitoral que acontecerá em 2006 e que, por isso, cria um clima de insegurança e “compra briga com todo mundo”. Ela também adiantou que não renunciará ao mandato, como foi sugerido por Cassol.

“Desde o início, meu governo atuou com transparência e assim será durante todo o meu mandato”, respondeu Cassol. Cleide contra-atacou, citando que é o governador quem está em campanha antecipada. “Quem está agindo assim e desviando dinheiro público para pagar aviões e helicóptero para passear pelo estado é ele, como diz o Ministério Público (MP). Estou nessa comissão para defender Rondônia. Não há nada contra mim, mas não se pode dizer a mesma coisa dele.”

Francisco Abreu/Rondonia Agora/16.5.05



PROTESTO OCORRIDO NA QUARTA-FEIRA EM FRENTE À ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO: TUMULTOS DIMINUÍRAM, MAS MANIFESTANTES CONTINUAM NAS RUAS

Cassação

Acadêmicos de Vilhena e Porto Velho saíram às ruas na noite de ontem para pedir a cassação dos deputados afastados por 30 dias por pedir propina ao governador Cassol. As gravações foram veiculadas no último domingo, no *Fantástico*, da Rede Globo. Nas manifestações, coordenadas pela CUT,

também foram pedidos o afastamento do governador e o fim da corrupção em Rondônia.

Os tumultos durante os protestos em Porto Velho cessaram depois que os organizadores expulsaram um grupo que no início da semana havia brigado com policiais militares, jogado bombas de fabricação caseira na As-

sembléia Legislativa e providenciado velas pretas e caixões representando deputados. O grupo, que se batizou de punk, costuma realizar rituais de magia negra em cemitérios.

Em Vilhena os acadêmicos colocaram em um carro de som o áudio da reportagem exibida no *Fantástico*. A cada intervalo das

repetições do áudio os organizadores do protesto citavam os deputados Ellen Ruth (PP), Emílio Paulista (sem partido), Amarildo Almeida (PDT), Kaká Mendonça (PTB), João da Muleta (PMDB), Ronilton Capixaba (PL) e Daniel Neri (PMDB) e depois Ivo Cassol. A cada nome, a multidão gritava “Ladrão, ladrão”.

Anexo P – “Dia punk na Esplanada”

QUINTA-FEIRA
www.correioweb.com.br

Circulação Interna

CORREIO BRAZILIENSE

LONDRES TRUB HIPOLITO JOSE DA COSTA BRASLIA, 196 ASSIS CHATEAUBRIAND
Brasília, Distrito Federal, 28 de junho de 2001

EXEMPLAR DE ASSINANTE
Preço: R\$ 1,30

SEM AGROTÓXICOS
SAIBA QUAIS AS FEIRAS QUE
VENDEM ALIMENTOS ORGÂNICOS
GUIA, CAPA

Pequeno e feliz
As venturas e desventuras de quem sofre de nanismo
CAPA

O ROCK EM LIVRO
A HISTÓRIA DAS BANDAS QUE
MARÇAM BRASÍLIA DESDE 1976
PÁGINA 30

CLASSIFICADOS

TOTAL:	17.279
Imóveis:	7.213
Veículos:	6.754
Empregos:	498
Diversos:	2.588

JUSTIÇA QUEBRA O SIGILO BANCÁRIO DE EDUARDO JORGE

Paulo Silva Pinto e Leonardo Cavalcanti
Da equipe de Correio

Desde a tarde de ontem está quebrado o sigilo bancário de Eduardo Jorge Calkas Pereira. Ex-secretário-geral da

Presidência da República (1995 a 1998), coordenador da campanha de reeleição de Fernando Henrique Cardoso e assessor do presidente nos 12 anos em que FHC exerceu mandatos de senador,

Eduardo Jorge está afastado do Palácio do Planalto desde janeiro de 1999. Há quatro meses, na conversa gravada que manteve com procuradores da República, o ex-senador Antonio Carlos Magalhães afirmou: “Se pegar o Eduardo Jorge, chega ao presidente”. A gravação — à revelia de ACM — foi feita pelo procurador Luiz Francisco de Souza. Agneta Luiz Francisco será o responsável pela

devasa nas contas e nas declarações de renda de Eduardo Jorge e de mais sete pessoas. Entre elas, Lidice Pereira, mulher do ex- assessor presidencial.
PÁGINA 14

DIA PUNK NA ESPLANADA

INTEGRANTES DO MOVIMENTO PUNK FORAM OS RESPONSÁVEIS, ONTEM, POR UMA ENORME BAUEFÉRIA, INFILTRADOS NA MARCHA CONTRA A CORRUPÇÃO E O APAGADO, PROVOCARAM A TROPA DE CHOQUE DA POLÍCIA MILITAR. OS POLÍCIAIS REVISTARAM COM BOMBAS DE GÁS LÁCIMOGENO E BOMBAS DE BORRACHA. SEIS PESSOAS FORAM PRESAS, 23 FICAM FERIDAS E O TRÂNSITO NA CIDADE FOI INFERNAL ATÉ AS 16H.
TEMA DO DIA, PÁGINAS 6 A 9

ROMÁRIO NÃO JOGA A COPA AMÉRICA (QUE PODE NEM ACONTECER)
PÁGINA 35

GAMA VAI PROCESSAR TÚLIO E QUER DINHEIRO DE VOLTA
PÁGINA 34

HOJE: 100 PÁGINAS

PRIMEIRO CADERNO: 36 páginas, CENSAS DA VIDA: 8 páginas, GIBI: 10 páginas, SOBRE: 10 páginas, 20 páginas, ESTE E MELH: 4 páginas, CLASSIFICADOS: 22 páginas

RORIZ VETA LEI QUE OBRIGAVA COMÉRCIO A FECHAR AOS DOMINGOS
PÁGINA 3

UMA OFICINA EM BRASÍLIA PARA FUTUROS ARTISTAS GLOBAIS
PÁGINA 31

CLASSIFICADOS: 342-1000 - assinante@bdata.com.br - www.correioweb.com.br/assinaturas - ASSINATURA / ATENDIMENTO AO LEITOR: 342-1111 - GRITA GERAL: 342-1166

Protesto contra apagão e corrupção atrai manifestantes de todo o país a Brasília

Pressão nas ruas

Há mais de dois meses o governo Fernando Henrique tem sido atormentado com crise energética, flutuações do câmbio, ameaça de inflação, mau desempenho dos seus candidatos nas pesquisas. Agora, as más notícias chegaram em bloco. A marcha requisitada pela tríplice oposição-CUT-punks atingiu o objetivo e será a foto principal de todos os jornais hoje. O Ibope divulgou outra rodada de pesquisas cujos resultados consolidam uma tendência crucial: 45% dos brasileiros avaliam como ruim ou péssimo o desempenho



do presidente; antes, em março, 31% pensavam desta forma (confira na página 18). O fantasma do ex-secretário-geral da Presidência Eduardo Jorge voltou para assombrar o governo. A Justiça ordenou a quebra dos sigilos bancário e fiscal do ex-auxiliar de FHC (leia reportagem na página 14). E uma aparente boa notícia é, na verdade, má: o preço do dólar caiu para R\$ 2,30, mas, para conter os especuladores, o Banco Central teve que despear mais de R\$ 4 bilhões no mercado de câmbio (veja mais detalhes na página 19).

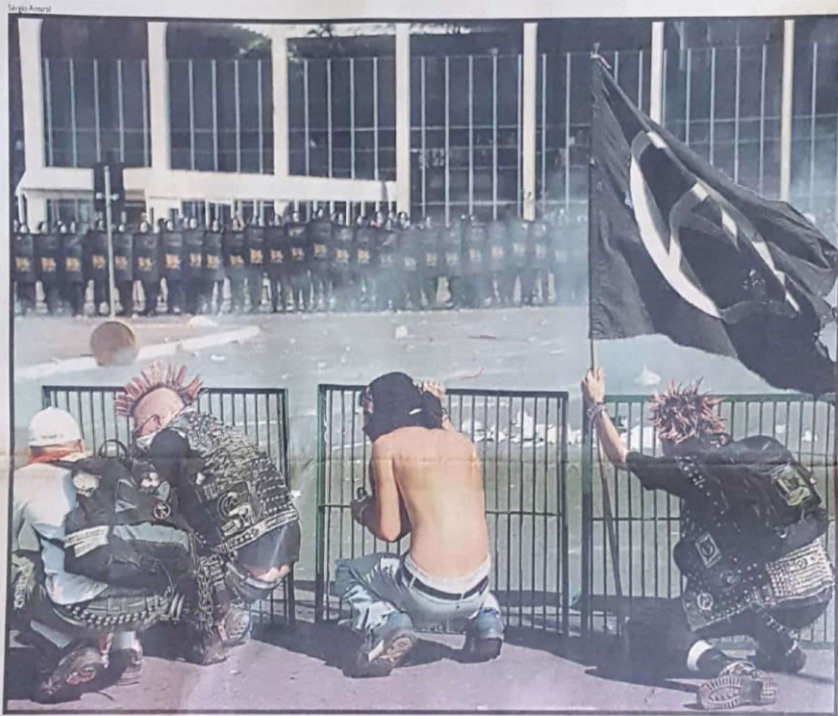
Revolta punk acaba paz

João Luiz Marcondes e Nóbis Nobre
Da equipe do Correio

O movimento Uma Luz para o Brasil — Marcha Contra o Apagão e a Corrupção, que tomou ontem a Esplanada dos Ministérios, começou por volta das 9h e acabou mais cedo do que o previsto, encoberto por bombas de gás lacrimogêneo e de efeito moral. Os torpedos de fumaça, lançados pela Polícia Militar do Distrito Federal, foram uma resposta às pedras, cocos, hastes de bandeiras, pedaços de pau e até de ferro que começaram a ser arremessados por manifestantes que se autodenominavam punks, durante o protesto que simultaneamente capital da República.

Resultado do movimento: trânsito parado por horas durante a manhã na Avenida das Nações, Eixo Monumental, WS, L4, Ponte Costa e Silva e vias N2/S2; 23 feridos; 25 atendimentos de emergência realizados pelo Corpo de Bombeiros; dois fotógrafos sangrando, além de seis pessoas presas. O presidente de honra do PT, Luís Irigoyen Lala da Silva, teve de encerrar o discurso às 14h10, depois de falar apenas cinco minutos, por causa de uma bomba de gás lacrimogêneo que lhe atingiu os olhos. Segundo a PM, o público foi de 35 mil pessoas. Mas a organização contabiliza mais de 60 mil, na manifestação que estava prevista para terminar às 14h30.

No exato momento em que Lula, em cima do palanque montado na frente do Congresso, dizia estar participando de um movimento "pacífico e ordeiro", manifestantes e cerca de 4,5 mil policiais travavam uma verdadeira batalha campal diante do Palácio do Itamaraty. As agressões começaram pouco antes das 13h. Murros de espadas, policiais da Tropa de Cavalaria entraram em confronto com punks — vestidos de preto, com cabelos em estilo moicano ou raspado e cobertos por arretalhos metálicos e manifestantes que se empolgaram com os xingamentos à polícia.



UM DOS PUNKS QUE COMEÇARAM O TUMULTO NA ESPLANADA ERGUE BANDEIRA ANARQUISTA. PRESIDENTE DA CUT EM BRASÍLIA DIZ QUE REAÇÃO DA PM À PROVOCAÇÃO DO GRUPO FOI EXAGERADA.

"O QUE FUGIU DO NORMAL FOI O ATO DE UM GRUPO QUE NÃO FAZIA PARTE DA MANIFESTAÇÃO"

ALCIO NEVES
Presidente da República em exercício

"NADA TERIA ACONTECIDO SE A DESQUALIFICADA AÇÃO DA POLÍCIA NÃO TIVESSE OCORRIDO"

JOÃO FELICIO
Presidente da CUT em reunião com o presidente em exercício

Fábio Silva dos Santos, 23 anos, acabou pisoteado pelos cavalos.

A tensão crescia. Revoltados, os manifestantes pegavam tudo que viam para atirar nos PMs. Começaram a quebrar a calçada, retirando blocos de pedras que eram arremessados em direção aos policiais. O Batalhão de Operações Especiais da PM (Bope) tomou a frente da operação, com escudos e armas com gás e balas de borracha. Atiraram contra os manifestantes. A agressão, iniciada por cerca de 15 punks, foi engrossada por dezenas de pes-

soas em volta que chamavam os policiais de "assassinos" e "facistas". Chegaram a atirar pedras contra o Palácio do Itamaraty. Além das bombas e tiros de borracha, o Bope usou o veículo blindado de choque Centurion, tentando dispersar o povo com jatos d'água.

O comandante do policiamento, coronel Elói Costa, disse que as pessoas que chegaram em 576 ônibus para participar da marcha convocada pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e partidos de oposição não foram responsáveis pe-

la confusão. "Não foram os manifestantes, mas sim esse grupo de cerca de 10 a 20 pessoas autodenominadas punks. Nem sei se realmente são punks", Costa acredita que a repressão da Polícia não foi excessiva. A presidente da CUT-DF, Érica Kokay, discorda. "É verdade que o grupo de dissidentes (os punks) provocou", disse. "Mas a polícia reagiu de forma excessiva e desproporcional. Não havia necessidade de usar cavalaria ou tropa de choque".

COLABOROU RENATO ALVES

"Somos de agir"

Renato Alves
Da equipe do Correio

Os protagonistas da pancada na manifestação contra o apagão e a corrupção não gostam de dar entrevistas, mas perdem a oportunidade de roubar a cena. "Não vamos ficar gritando fora FIC E FMI. Somos de agir. E o que fazemos é uma das nossas formas de protestar", afirmou Angelo, um rapaz de 19 anos, que preferiu não dizer o nome completo. Ele pegou carona com outros dois colegas punks no ônibus da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais, para protestar em Brasília ontem.

Os punks não assumiram que começaram a confusão. Mas con-

fessaram ter provocado a polícia. "Polícia não é trabalhador, não produz bem nem serviço", afirmou um punk revoltado, com pensamento tipo medicina, casaca e botas de couro. "Polícia é instrumento de repressão", completou ele, que carregou uma grade de ferro durante a parte pacífica da manifestação. Ele também não quis dizer o nome, mas afirmou ser estudante de Pedagogia na Universidade de Brasília e morador do Plano Piloto. Os punks pregam a ausência de governo. Dizem-se anarquistas. Quanto aos feridos durante o movimento, parece não se preocupar: "Um companheiro nosso também saiu machucado", justificou o jovem com perreco de moicano.

TRÊS GRANDES CARROS, TRÊS PEQUENAS ENTRADAS.

Uno, Mile, Pálio Young e Pálio EX com entrada de

3x R\$ 330,00

Pálio EX com taxa a partir de 0,94% a.m.

ABERTA ATÉ 15%

365 2111

ESTAVE

DESCONTO ESPECIAL PARA EMPRESAS

Scanned with

Ninguém se feriu gravemente em meio às pedras, balas de borracha, bombas de gás e pauladas que agitaram a Esplanada. Seis pessoas foram detidas

Tumulto deixa 23 feridos

Noélio Nobre
Do equipe do Correio

Pedrada na cabeça, balas de borracha, paulada no ombro, chute na barriga e até pisada de cavalo. Na confusão provocada principalmente por punks ontem na Esplanada dos Ministérios, 23 pessoas ficaram feridas. Oito delas — incluindo quatro policiais militares — foram encaminhadas ao Hospital de Base do Distrito Federal (HBD). No Hospital Regional da Asa Norte (Hran), um quinto policial foi atendido. Edson do Nascimento, 31 anos, levou uma pedrada na cabeça e foi liberado logo depois de lavar alguns pontos. Um dos casos mais graves foi o do cabo Francisco Trajano, 28 anos. Ele levou uma paulada na cabeça e uma pedrada no ombro. Passa bem, apesar da cabeça enfadada. "Acho que foi de um estudante. Eles começaram a quebrar a calçada e a atirar pedras", lembra-se. "No início do ataque as pessoas começaram a mandar a gente recuar, mas eles continuaram. Então, recebemos ordem para ir para cima." O soldado Jamir de Carvalho, 30 anos, foi pegado de surpresa por uma pedrada no tórax. "Não imagino quem tenha atirado. Todos têm o direito de protestar, desde que pacificamente." O sindicalista paulista Marçal Pontes, 56 anos, bem que tentou ficar longe da confusão. Mas quando retornava para o ônibus que o levaria de volta a São Paulo, viu um rapaz sendo agredido por um policial. "Fui ajudar e me encheram de chute", conta. Por causa dos pontapés, acabou no hospital e teve de levar vários pontos na cabeça. "A

policia daqui é tão violenta quanto a de outras partes do país." Além dos feridos encaminhados ao HBD, o Corpo de Bombeiros registrou cerca de 25 atendimentos nas duas unidades de emergência montadas no local. O dublê cearense George Freitas, 23 anos, por exemplo, foi atingido por uma bala de borracha na perna direita e resolveu o problema com uma compressa de gelo. A estudante Luciana Melo, 17 anos, ficou com os olhos irritados por causa das bombas de gás lacrimogêneo. "Os demais casos foram de gente que passou mal com o calor ou com pressão alta", informa o comandante da operação dos bombeiros na Esplanada, capitão Geraldo Silva. Os números da confusão também incluem pessoas presas. Seis manifestantes, entre eles, três menores acusados de atirar pedras em patrimônio público. O metalúrgico paulista Severo Rodrigues da Silva Neto foi encaminhado à 2ª Delegacia de Polícia (2ª DP), na Asa Norte, acusado de depredação de patrimônio. Outros dois paulistas, Antônio Carlos da Silva, 32 anos, e José Carlos dos Santos, 39, foram levados à Delegacia de Repressão a Pequenas Infrações (DRPI), por suposto desato à autoridade. De acordo com o delegado plantonista da 2ª DP, Plácido Rocha, o número de ocorrências registradas não foi alto, devido à dificuldade de identificar os envolvidos no tumulto. Rocha acredita, no entanto, que a PM tenha gravado os momentos de maior tensão. A fila poderia ser utilizada para identificar os culpados pelo tumulto.

COLABOROU RODRIGO HILÁRIO



POLICIAIS MILITARES ARRASTAM UM DOS MANIFESTANTES DETIDOS DURANTE A CONFUSÃO NA ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS

MUSA COM ROUPAS

A presidente da União Brasileira de Estudantes Secundaristas (Unbes), Carla Santos, foi uma das estrelas da polêmica principal da marcha realizada ontem na Esplanada. Comportada, desta vez a estudante não recorreu a nenhuma estratégia irreverente para chamar a atenção. Para quem não se lembra, Carla é a moça loira que passou apenas com os seios protegidos pela bandeira da Unbes em Frente ao Congresso, no protesto do dia 31 de maio. Ontem, vestindo jeans, camiseta e tênis, Carla garantiu que não receberia propostas para posar nua para revistas masculinas. Mesmo que tivesse recebido, teria rejeitado. "Sempre deixei claro que só tiro a roupa por um ideal", disse a musa da Unbes.

APAGÃ CCB

É no apagar das luzes que a CCB vai arrebentar com o mercado!

Hoje das 18h à Meia-noite

80 CARROS
DIRETO DA FÁBRICA COM PREÇOS,
TAXAS E CONDIÇÕES NUNCA VISTAS!

IMBATÍVEL
CCB

W3 Sul, Q. 515 Fone: 245-6640 SIA Trecho 01 Fone: 362-2400

CHEVROLET **Banco GM**
Financiamento

INFORME PUBLICITÁRIO

Lula condena a repressão

Daniela Nahass
Do equipe do Correio

O presidente de honra do PT, Luiz Inácio Lula da Silva, reviviu os tempos de sindicalista, quando as manifestações contra o governo eram abafadas com violência policial. Ele foi obrigado ontem a fazer um discurso rápido por causa das bombas de gás lacrimogêneo que estouraram a poucos metros do palco. A grande estrela da marcha contra o apagão e a corrupção falou menos de dez minutos e deixou o palco enfumado e com os olhos lacrimejando. Antes, porém, criticou a polícia, que reprimiu os manifestantes mais exaltados com bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha. "O povo veio a Brasília fazer uma manifestação pela moralidade porque o brasileiro é honesto. Em vez de recebê-lo de braços abertos, o governo coloca soldados mal remunerados na rua para bater no povo. Alguns de vocês vão voltar para casa com alguns vergões, mas com a cabeça erigida, discursou. Logo em seguida, a secretária de comunicação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), Sandra Cabral, encerrou o evento e conheceu o principal porta-voz, Carlos Sanches, que falou com o gás lacrimogêneo. Apesar do tumulto, o evento foi tranquilo.

Apartamentos evoluídos. Nasce uma nova geração na 212 Norte.

Buscando atender seus clientes da forma mais personalizada possível, a Base Empreendimentos Imobiliários está lançando na 212 Norte, o Edifício San Pietro. São apartamentos de 3 ou 4 quartos, inclusive com coberturas duplex que, além de altíssima qualidade de construção, urbanização e paisagismo, oferecem aos seus compradores, a possibilidade de adaptar o projeto original - de acordo com suas necessidades - ainda durante a construção e sem maiores ônus.

"Achamos que cada comprador deve receber seu apartamento do jeito que melhor lhe convier e para isso criamos uma estrutura construtiva capaz de permitir estas personalizações sem comprometimento do prazo final da obra" diz Bruno Gontijo, diretor da empresa.

Tendo a Fundação Universitária de Brasília como parceira e a Markimob&Paulo Baeta como empresa responsável pela comercialização das unidades, a Base Empreendimentos Imobiliários traz para o mercado do DF uma excelente opção imobiliária com a construção deste projeto em quadra nobre da Asa Norte com localização próxima da própria Unb, clubes, hipermercados, cursos, shoppings e comércio de apoio variado.



Ed. San Pietro: moderno projeto concebido em concreto e com vidros bronze. Após de 3 ou 4 quartos, o cliente com coberturas duplex, onde o comprador pode personalizar sua unidade ainda na construção.



Minutos da assinatura do contrato. Da esquerda para a direita: Sr. Bruno Gontijo Nahass e Fábio Gonçalves Farah, diretores da Base Empreendimentos Imobiliários e Sr. Paulo Baeta e Vinícius Rodrigues, respectivamente diretor e gerente comercial da Markimob&Paulo Baeta.

"Temos em mãos, uma mercadoria rara e valiosa, fruto de uma experiência audaciosa de seus incorporadores e que, com certeza, nos trará grande sucesso de vendas" afirmou Paulo Baeta na 1ª reunião de trabalho com toda a equipe de Corretores da Markimob&Paulo Baeta.

O Edifício San Pietro possui suntuoso pitoresco onde está localizado o salão de festas. Os halls dos elevadores sociais possuem detalhes em granito. Todos os apartamentos possuem grande varandão e serão entregues com os pisos das salas em granito e laminado de madeira nos quartos e suítes. As cozinhas possuem triturador e todas as bancadas são de granito.

Para estes tempos de economia de energia, o Ed. San Pietro oferece sistema central de aquecimento a gás, livrando seus proprietários dos gastos com chuveiros elétricos. Oferece ainda uma ou duas vagas privadas na garagem e mantém um sistema de segurança com câmeras de tv.

Os interessados podem visitar o Stand de vendas especialmente construído na 212 norte, de frente para o Eixinho ou diretamente na Markimob&Paulo Baeta, através do fone 225-5544.

Não faltou criatividade no protesto contra o governo FHC

CIDADE DE PROTESTOS

Brasília foi palco de outras manifestações que entraram para a história do país.

27 de novembro de 1984
Manifestação convocada pela CUT para protestar contra o pacote econômico do governo José Sarney sob o lema "pão, leite e açúcar". Cerca de 3 mil pessoas compareceram à Esplanada dos Ministérios, mas o governo saiu do controle das organizações e acabou em balde. Houve gritos de discórdia, queimaram carros e depredaram estabelecimentos comerciais em áreas vizinhas, num movimento quadrangular.

17 de agosto de 1992
Cerca de 60 mil pessoas saíram às ruas usando roupas de cores pretas para protestar contra a corrupção no governo do ex-presidente Fernando Collor. Não houve conflitos com a polícia.



29 de setembro de 1992
Mais de 100 mil pessoas ocuparam a Esplanada dos Ministérios para acompanhar a votação do impeachment do ex-presidente Fernando Collor da Mello. A segurança ostensiva garantiu a tranquilidade da manifestação. Brasília recebeu o maior contingente de segurança de sua história. A Polícia Militar usou todo o seu efetivo de 13,5 mil homens.



17 de julho de 1995
Agricultores de todo o país esboçaram traços e canchalhos na Esplanada para tentar negociar com o governo a dívida agrícola. Cerca de 600 policiais participaram do esquema de segurança do governo no Distrito Federal. Não houve conflitos.

17 de abril de 1997
Ato público encerrado a marcha dos sem-terra à Brasília. Reunidos na Esplanada, manifestantes criticaram o governo FHC. A marcha foi organizada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e teve um caráter pacífico.

20 de maio de 1998
Manifestação contra o desemprego munici na Esplanada cerca de 20 mil pessoas. Houve confronto entre manifestantes e policiais.

26 de agosto de 1999
O presidente FHC enfrenta o maior protesto contra o seu governo a Marcha dos 100 mil, organizada pelas partidos de oposição. Não houve confronto com a polícia.

31 de maio de 2000
Seis mil pessoas foram para a Esplanada reivindicar universalização das universidades e reposição salarial dos funcionários públicos. Houve confronto entre estudantes e policiais em frente ao Ministério da Educação.

5 de abril de 2001
Cerca de 20 mil pessoas dão à volta na Esplanada dos Ministérios em uma manifestação a favor da



Para alguns manifestantes, a marcha contra o apágio e a corrupção acabou virando marcha fúnebre. Esses aí fizeram um enterro simbólico do presidente Fernando Henrique Cardoso. Em vez das típicas canções de vitória, os gritos eram de "Fora FHC" e "Fora FMS".



AGORA É MODA
O estudante Edmundo Costa, 22 anos, baixou as calças durante o protesto organizado pela CUT contra a corrupção e a crise energética. A manifestação reuniu pessoas com as mais diversas opiniões: de sindicalistas que pediam aumento de salário e mais empregos a estudantes que aproveitaram o dia para se exibirem sem roupa.



HC. Mas a marcha que começou pacífica terminou em pancadaria



Escudos contra a polícia

Grupo de punks e outros manifestantes arrancaram as grades que protegem as lâmpadas instaladas no chão da Esplanado e avançaram contra os policiais. Toda a confusão de ontem foi provocada pelos punks que se dizem anarquistas. Para eles, a polícia é um instrumento de repressão do governo.



Tropa de choque

O Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar foi chamado para reprimir o ânimo dos manifestantes. Pronteados por escudos e capacetes, devolveram as pedras dos punks com bombas de gás lacrimogêneo e efeito moral. Vários de balas de borracha, além de jatos d'água, lançados por um caminhão blindado.



Caça-corruptos

Com uma espalhafatosa fantasia anarqui, o pessoal do sindicato dos bancários do Espírito Santo encarnou o grupo "Os Caça-Corruptos". Mundos de sprays com "pesticidas", prometam espantar do Brasil políticos como o presidente Fernando Henrique Cardoso, além do presidente do Senado, Jader Barbalho.



Isa Varela

Elvis vive

O mineiro Jorge Patrício de Souza, de 51 anos, não foi à manifestação para protestar. Vestido de Elvis Presley, ele só queria arrumar um contrato para cantar.

Virgulino Ferreira

O ator carioca Erick Oliveira, 22 anos, resolveu por ele próprio a solução para o racionamento. "Para clarear o apagão, só mesmo o Lampião", brincou.



Virgílio Gomes

Brasil com imagem melhor

Marcos Savini
Correspondente

Paris — O Brasil melhorou sua posição no ranking da corrupção mundial. Os novos índices foram divulgados ontem, em Paris, pela organização Transparência Internacional. O país ficou com nota 4 (a máxima é 10) em 2001, no lugar dos 3,9 do ano passado. Ainda assim, abaixo dos 4,1 de 1999. Porém, em comparação ao ano de 1995, quando o índice de corrupção no Brasil foi avaliado em 2,7, os números dos últimos três anos parecem alentadores. Tal progresso pode ser explicado, segundo o alemão Peter Eigen, presidente da Transparência Internacional, pelo fato de os brasileiros estarem levando o combate à corrupção a sério.

Na avaliação de Eigen, a atuação da imprensa e a consolidação da democratização do país ajudam a melhorar a imagem do Brasil junto aos organismos internacionais e aos investidores estrangeiros. Como bons exemplos ele cita a saída dos senadores Luiz Estevão (cassado) e Antônio Carlos Magalhães (renunciou para evitar a cassação), e avanço da esquerda nas eleições municipais. "A alternância dos partidos no governo sempre ajuda a desestimar a corrupção", explica o presidente da TI.

O Brasil ficou no meio do ranking, em 44º lugar. Solitário, três posições em relação ao ano passado, quando estava em 49º (de uma lista de 91 países). A pequena melhora vai contra a maré mundial. Segundo Eigen, o nível de corrupção parece mais alto do que nunca, tanto nos países desenvolvidos como no mundo em desenvolvimento. Na Argentina, por exemplo, o índice caiu de 5,2 em 1995 para 3,5 em 2001.

PRAGA MUNDIAL

Mesmo os países desenvolvidos, segundo Eigen, andam "mal posicionados para pregar qualquer moral aos países menos desenvolvidos". Como exemplo, ele cita os recentes escândalos que derrubaram o prefeito de Berlim ou a prisão do ex-ministro das Relações Exteriores da França, Roland Dumas, um dos envolvidos no grande esquema de desvio de verbas públicas dentro da empresa petroleira Elf.

Para elaborar seu ranking da corrupção no mundo, a Transparência Internacional utiliza 14 estudos realizados entre 1999 e 2001 por sete instituições independentes de qualquer governo — como o Banco Mundial, o Fórum Econômico Mundial ou a Econômica Intelligence Unit (do grupo inglês que edita a revista *The Economist*). Esses estudos medem o grau de percepção que homens de negócios, acadêmicos e analistas de agências de risco têm de cada país incluído no ranking. Também são incluídas pesquisas realizadas por instituições locais e até mesmo a opinião de assalariados públicos. Como a metodologia e as fontes podem variar de um ano para o outro, os membros da TI preferem não comparar posições individuais de cada país em anos diferentes — embora a comparação seja inevitável depois que a lista é divulgada.

O que o ranking da TI avalia é apenas a corrupção passiva, ou seja, aquela realizada por funcionários públicos ou políticos que recebem suborno. Por outro lado, a lista não leva em conta a corrupção ativa praticada pelas empresas que oferecem o dinheiro ilícito.

O DDD da casa.

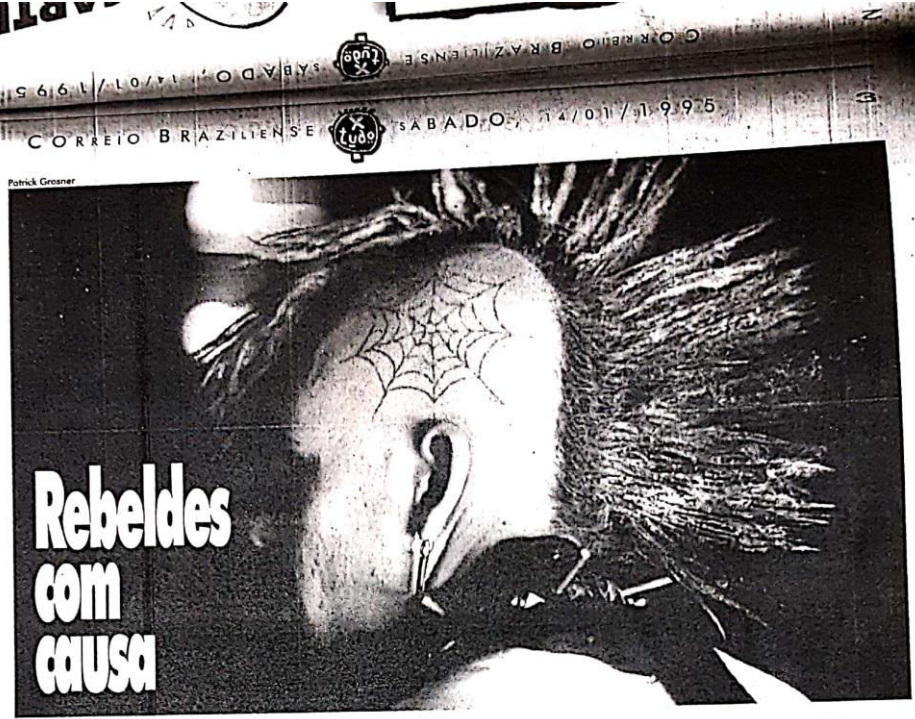
Sempre que o DDD da cidade começar com 4, 5 ou 6, use o 14 e economize no fim do mês.

BrasilTelecom A tecnologia próxima de você

Scanned with CamScanner

Anexo Q – “Rebeldes com causa”

S
D
Y
Z
A



Rebeldes com causa

LUÍS OSVALDO GROSSMANN

Você com certeza já viu um deles, e muito provavelmente os considerou diferentes. No mínimo, exóticos. Tudo bem, o visual pode parecer estranho. Mas responda sem enrolar: você já parou para conversar com um punk?

Os cabelos arrepiados, os rostos pintados e uma aparente predileção por roupas negras fazem parte da descrição inicial de um punk. Certo?

Errado. Embora muitos realmente adotem o arquétipo, isso não condiz com a verdadeira identidade de punk. Pelo menos não necessariamente. Os punks trabalham, namoram, divertem-se... enfim, vivem como a maioria das pessoas.

O que os torna diferentes dos outros mortais

passa, antes de tudo, pela maneira de encarar o mundo. Assim como seus irmãos de outros países, aqui em Brasília eles também levantam bandeiras, fazem panfletos e músicas com letras que defendem suas idéias.

Preparam cartazes e vão para a rua, como fizeram alguns em Porto Alegre no ano passado, numa manifestação contra o serviço militar obrigatório. “Os punks não ficam só na conversa”, garante Ariadne.

Ariadne não revela o sobrenome por ser “uma coisa família”, e em sua opinião a família é mais uma forma de dominação. Aos 28 anos ela é o exemplo do que muitos chamariam de punk típica.

O cabelo curto agora está vermelho. Usa botas, roupas escuras, maquiagem negra, ornamentos de metal, essas coisas. A moça tem dois filhos, que mo-

ram com a avó, em São Paulo. É uma espécie de líder, embora despreze o título.

O que os punks fazem não é rebeldia pura e simples. Ao contrário, revela consciência e não-aceitação do que acontece no mundo à sua volta. Ariadne é segura ao afirmar:

— Consciência é uma praga. A partir do momento em que você pega, aquilo nunca mais te solta.

Ela explica que as roupas rasgadas e gastas significam falta de grana para comprar coisas novas. Nada a ver com rebeldia travestida de um trejeito gaio.

Nem na hora de beber uma lata de cerveja os integrantes do movimento baixam a guarda. No momento eles estão juntando as argolinhas da tampa para trocar por vidros de AZT e distribuir entre os amigos aidiéticos.

Anarquismo social

O anarquismo é uma doutrina política que defende a abolição de qualquer governo formal e que se organizou primeiro na Rússia, durante a segunda metade do século XIX.

Para os anarquistas, o Estado e todas as formas de governo são a origem dos males sociais. Portanto, devem ser substituídos por uma sociedade de homens livremente associados, sem leis codificadas, polícia, tribunais ou forças armadas.

No final do século XIX, na França, Itália, Espanha e Estados Unidos o anarquismo associou-se ao sindicalismo, formando o anarcossindicalismo, para o qual os sindicatos seriam agentes sociais de mudança.

No entanto, os movimentos comunistas e socialdemocratas, partidários das idéias marxistas, deram um chega prá lá no anarquismo como proposta revolucionária internacional. Só na Espanha permaneceu como força importante, até ser destruído pela Guerra Civil de 1936.

O anarquismo foi disseminado por Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakúnin e Piotr Kropótkin. Você pode saber mais sobre o assunto lendo *O que é Anarquismo?*, de Caio Túlio Costa, da Coleção Primeiros Passos.

Contra tudo

Os punks são adeptos do pensamento libertário e integram o chamado Movimento Anarco-Punk, ou simplesmente MAP. Acreditam em uma sociedade justa, livre, solidária, pluralista e igualitária.

Eles se entendem muito bem com os participantes do grupo em prol da Unimiversidade Livre: A Uni-Livre — que não tem sede, mas postos avançados em cidades satélites — trabalha pela popularização do ensino, enquanto divulga os pensamentos libertários e luta por uma sociedade auto-gestionária.

“Qualquer lugar pode ser um momento educativo”, diz Amadeu Batista Mota, terapeuta e educador somático, responsável pelo projeto da Uni-Livre. Segundo ele, o que se pretende é “construir uma sociedade aqui dentro, buscando mostrar uma transformação que alcance todas as pessoas”.

O grupo de punks de Brasília normalmente se encontra para debater estes e outros assuntos em uma das praças do Conic (SDS), ao lado da Faculdade de Artes, ou no sindicato dos professores, que fica no Setor Comercial Sul.

Anexo R – “A selvageria de punks e skinheads está de volta”

www.correiobraziliense.com.br
LONDRES, 1808, HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA, BRASÍLIA, 1960, ASSIS CHATEAUBRIAND

CORREIO BRAZILIENSE

» EXEMPLAR DE ASSINANTE » BRASÍLIA, DISTRITO FEDERAL, 28 DE ABRIL DE 2013 » VENDA PROIBIDA » Número 18.225 » 148 páginas » R\$3,00

DOMINGO

Estádio de Brasília recebe gramado

As 18h de ontem, operários assentaram o primeiro rolo de grama no Mané Garrincha. O tapete verde veio de Sergipe, por meio de carruagens, e deve ficar pronto para jogo em até 15 dias.

SUPERESPORTES, PÁGINAS 10 E 11

André Sousa/ESP

Alegria e provocação na festa do Maracanã

A inauguração do estádio que abrigará a final da Copa de 2014 reuniu campeões mundiais em campo e descontração nas arquibancadas. A presidente Dilma Rousseff interagiu com torcedores do Flamengo.

SUPERESPORTES, PÁGINAS 10 E 11

COLECIONE AS FIGURINHAS DO ÁLBUM DA COPA

ENCARTE E SUPERESPORTES, PÁGINAS 10 E 11

SAÚDE DO DF CONVOCA 350 TÉCNICOS DE ENFERMAGEM

PÁGINA 32

A selvageria de punks e skinheads está de volta

Grupos marcados pela intolerância usam as redes sociais para combinar brigas nas ruas do DF. No aniversário de 53 anos de Brasília, confronto deixou três pessoas esfaqueadas, entre elas um PM. Especialistas alertam para a perda de valores dos jovens

PÁGINAS 25 E 26

TRANSPARÊNCIA

Desvios no Itamaraty ficam em caixa-preta

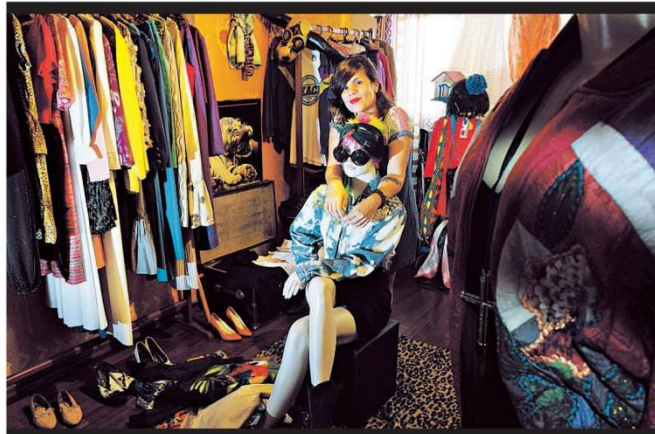
A Corregedoria do Ministério das Relações Exteriores é um órgão apático ante os malfeitos cometidos na pasta. Em 10 anos, apenas um funcionário foi desligado. Há casos de desvio de dinheiro público, homofobia, assédio sexual e até sumiço de obras de arte. Mas punições são raridade.

PÁGINA 2

CONCILIAR FAMÍLIA E CARREIRA EXIGE FLEXIBILIDADE

TRABALHO & FORMAÇÃO PROFISSIONAL, CAPA

Daniel Reisner/CS/O.A. Press



Brechós viram negócio rentável

O comércio de objetos usados venceu o preconceito e conquistou consumidores e empresários brasileiros, como Fernanda Ferrugem (foto). Estima-se que 200 estabelecimentos funcionem no DF vendendo roupas, artigos de decoração e utensílios domésticos. Alguns abrem espaço também para produtos culturais.

PÁGINA 33

O traço de Niemeyer em Paris

Na semana em que a capital francesa promove mostra do arquiteto, a enviada especial Helena Mader refaz os passos do mestre na cidade onde ele trabalhou e fez amigos.

PÁGINAS 28 E 29

Eliane Rodrigues/CS/O.A. Press



CASA DOS ORIXÁS / Mãe Baiana de Oyá e Adna dos Santos são a mesma pessoa; o terreiro de uma é a morada da outra. PÁGINAS 30 E 31

O Brasil entre os melhores

O D.O.M., do chef Alex Atala, é cotado para liderar a mais importante premiação mundial de restaurantes. A lista será anunciada amanhã, em Londres.

REVISTA DO CORREIO, PÁGINAS 4 A 7



Saiba quais são os nomes que ditam a moda deste século

REVISTA DO CORREIO, CAPA E PÁGINAS 24 A 31

Publicidade

Album Oficial da Copa das Confederações da FIFA 2013 + 8 figurinhas:

HOJE

no interior do jornal.

CORREIO BRAZILIENSE
Nada é impossível

CLASSIFICADOS

15.439 OFERTAS

IMÓVEIS: 11.014

VEÍCULOS: 2.208

CASA & SERVIÇO: 421

NEGÓCIOS & OPORTUNIDADES: 641

TRABALHO & F. PROFISSIONAL: 955



9 771808 266011

CLASSIFICADOS: 3342.1000 • ASSINATURA / ATENDIMENTO AO LEITOR: 3342.1000 • assinante.df@dabr.com.br • GRITA GERAL: 3214.1166

DIÁRIOS ASSOCIADOS

Cidades

+ política e economia no DF

Editor: Marcelo Tokarski
 marcelotokarski@dabr.com.br
 Tels.: 3214-1119/3214-1113/Fax: 3214-1185
 Atendimento ao leitor: 3342-1000
 cidades.df@dabr.com.br

Brasília, domingo, 28 de abril de 2013 • CORREIO BRAZILIENSE • 25

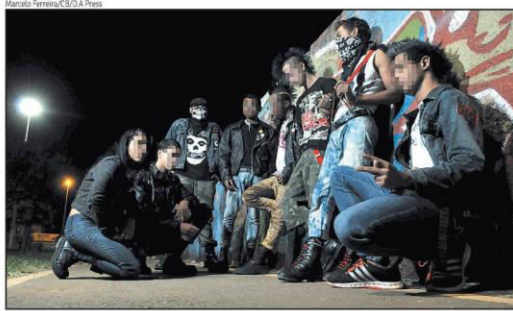
INTOLERÂNCIA / Grupos rivais, identificados como streetpunks, anarcopunks e skinheads, se enfrentam no Distrito Federal em confrontos que, muitas vezes, terminam em agressões e facadas. A motivação é a cultura da agressão

Violência gratuita

» MARA PULJIZ

Elles têm entre 18 e 25 anos e só andam em grupos de 10 ou mais. Cabelos espetados ou carecas, suspensório, calças rasgadas, coturnos e jaquetas de rebites fazem parte da apresentação. Nas mochilas, carregam facas, machadinhas, correntes e até soco inglês. Dividem-se entre streetpunks, anarcopunks e skinheads. Independentemente da nomenclatura, são todos conhecidos mundialmente pelo comportamento agressivo de conteúdo ideológico, em alguns casos ligados à intolerância racial, religiosa e sexual (leia ilustração). No último domingo, aniversário de 53 anos de Brasília, duas dessas gangues se enfrentaram na Esplanada dos Ministérios com barras de ferro e facas. Três pessoas acabaram esfaqueadas, entre elas um PM (veja Memória).

Os integrantes dos movimentos dizem ser constantes as "trotas" (confrontos) em cidades como Ceilândia, Gama, Sobradinho e Recanto das Emas. A última desavença aconteceu há três meses, próximo ao Museu da República. Um streetpunk levou um tiro na perna após se desentender com anarcopunks. A rixa faz parte de um problema antigo, mas o motivo da rivalidade é confuso. Os anarcopunks acusam os streetpunks do DF de se juntarem aos skinheads, que pregam o racismo, a homofobia e a violência contra os nordestinos, além de cultuar o nazismo e Adolf Hitler. Por trás disso tudo, no entanto, está a cultura da violência, na qual qualquer desculpa serve para o diferente ser declarado como inimigo. As apresentações de bandas punk são os principais pontos de encontro desses grupos. Normalmente, os shows terminam em pancadaria, tiros e facadas. As desavenças começam com xingamentos. E os rivais se diferenciam pelas vestimentas e pelos símbolos pregados nas jaquetas. O tatuador Tiago Pinheiro de Souza, 20 anos, é um dos três feridos no episódio do último domingo. O morador de Ceilândia faz parte dos anarcopunks e recebeu golpes de barra de ferro nas costas. "Quando eles nos viram, já vieram para cima. Estavam armados, e nós, não. Daí, nós pegamos garrafas para nos defendermos. O anarcopunk não bate, só se age,



Integrantes de grupo streetpunk de Ceilândia: alinhados com os skinheads e inimigos dos anarcopunks

Memória

Disputas sangrentas

Só neste ano, dois episódios de violência foram registrados na 5ª Delegacia de Polícia (Área Central) envolvendo streetpunks e anarcopunks. Em janeiro, um jovem foi atingido por um tiro na perna após uma confusão com integrantes da gangue rival. O

desentendimento mais recente aconteceu no último domingo, próximo ao Museu da República e durante o aniversário de Brasília. Três pessoas ficaram feridas, entre elas o tatuador Tiago Pinheiro Souza, 20 anos, o auxiliar de jardinagem Eduardo Ferreira, 19, e o policial militar Elto Cristiano Mattos de Figueiredo, 26. Esse último tentou separar a briga. Tiago recebeu golpes de barras de ferro nas costas. Eduardo foi esfaqueado.

O PM levou três facadas e teve ferimentos no rosto e no peito. O autor dos golpes de faca foi identificado como Erick Fernandes de Abreu, 26 anos. O jovem disse ter saído de São Paulo há duas semanas em busca de emprego. Ele não tinha antecedentes criminais e responderá por três tentativas de homicídio qualificado. Além da faca usada pelo acusado, a polícia apreendeu uma barra de ferro e uma espécie de machado.

defende. Nenhum ser humano é cachorro para apunhar", alega. Segundo Tiago, os anarcopunks são em menor número e não aceitam os streetpunks há cerca de dois anos, desde quando eles começaram a andar com os skinheads. "Na vestimenta punk, não tem suspensório. Isso é coisa de careca. Eu tenho amigos homossexuais, e eles (os streetpunks) querem bater em todo mundo. É uma coisa estúpida. Essa guerra só vai parar quando um lado ficar em pé e o outro cair", relata.

"Crucificados"

O integrante do grupo streetpunk Oi Osvaldo Pinheiro, 20 anos, afirma que a violência no dia do aniversário de Brasília aconteceu depois que a gangue rival agrediu uma colega. "Se não fosse

isso, não teria rolado nada. A gente não quis deixar isso em branco e tomamos a barra de ferro dos anarcos e batemos neles", contou. Segundo Osvaldo, o autor das agressões tinha chegado em Brasília havia duas semanas e tinha ingerido muita bebida alcoólica. "Ele é novato no grupo, nem sabemos quem ele estava com faca. Estava todo mundo alterado e não tinha motivo para briga", garante. Osvaldo diz que os streetpunks se uniram com skinheads não nazistas, portanto, program que não são racistas ou homofóbicos, como dizem os anarcos. "Nós lutamos contra o racismo. Eu sou preto e tenho orgulho de falar que tenho sangue mestiço. Não sei de onde tiram isso. A gente luta pela nossa liberdade, e mas estamos sendo crucificados pelo sistema", garantiu. Apesar do conceito, ele

admite que muitos integrantes andam armados, mas apenas para se defender. "Eu não ando com faca. Só faço artes marciais para saber sair se vierem para cima de mim", argumenta. Os integrantes dos streetpunks garantem que não são uma gangue, mas uma "irmandade". "Se um amigo da gente está apunhando, a gente vai para cima mesmo", admitiu um jovem de 19 anos, que preferiu se identificar pelo apelido Mareta. "Eu gosto dessas brigas. Se eu apunho, não fico chorando. O cara se sente mais vivo quando chega em casa", conta outro integrante punk, de cabelo moicano avermelhado. Entre eles, não existe medo de a violência terminar em tragédia. "Se eu morrer, só peço que me entrem de botas e suspensório", disse Felipe Silva, 23 anos.

Na vestimenta punk, não tem suspensório. Isso é coisa de careca. Eu tenho amigos homossexuais, e eles (os streetpunks) querem bater em todo mundo. É uma coisa estúpida. Essa guerra só vai parar quando um lado ficar em pé e o outro cair"

Tiago Pinheiro de Souza, anarcopunk ferido em briga com streetpunks na Esplanada dos Ministérios

» Leia mais na página 26

"Afirmção de identidade"

Para Stela Grossi Porto, professora do Departamento de Sociologia e vice-coordenadora do Núcleo de Estudos de Violência e Segurança (Nevis) da Universidade de Brasília (UnB), o uso de vestimentas diferentes é uma forma de chamar a atenção da sociedade. A utilização de armas pelos grupos, entretanto, não deve ser encarada como algo natural. "Preocupa quando essa atitude acompanha um processo violento. Isso é uma diferença que marca os tempos atuais e não era tão nítido antigamente", explicou Grossi.

Para a especialista, do ponto de vista sociológico, os grupos passam por um processo de "afirmação de identidade" e de demanda por reconhecimento. "Que tipo de sociedade é essa que cada vez mais faz com que os jovens tenham esse tipo de comportamento? Tem um limite entre o patológico e o sociológico nisso. Ao meu ver, há um déficit de valores, e o uso da violência de armas é uma forma de



Streetpunk postou imagens de facas em rede social: intimidação

eles demonstrarem coragem e de impor condições. Apesar de andarem em grupo, no fundo, eles só o usam para se afirmar", acredita. A presença de mulheres nesses grupos, segundo Stela, se resume ao papel de namoradas dos integrantes ou à necessidade de mostrar independência em relação

aos homens. No grupo de streetpunks ouvido pela reportagem, por exemplo, há pelo menos três mulheres, entre 18 e 20 anos. "A participação delas é mais recente. O feminismo acontece em todos os níveis e, nesse caso, é a mesma trajetória para elas se inserirem num grupo", explicou.

Quem são eles



Skinheads

Tradicionais

Fãs de reggae (inspirados nos rudes boys jamaicanos), torcedores fanáticos de futebol (os hooligans) e jovens operários. O movimento surgiu no fim dos anos 60, na Inglaterra. Em 1968, eles já eram em grande número e causavam muita confusão em estádios de futebol e nas ruas. Passaram a usar as botas e suspensórios como uniforme, para enfatizar a condição de classe trabalhadora e a usar cabelo cada vez mais curtos ou raspados, razão pela qual, foram apelidados de skinheads.

Sharp

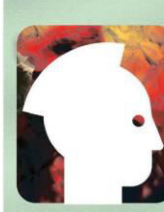
Os Skinheads Against the Racial Prejudice ou Skinheads Contra o Preconceito Racial surgiram na década de 1980. Eles não se identificaram com o anarquismo e formaram uma frente de resistência ao fascismo e ao racismo dentro do movimento skinhead. Afastaram-se de partidos ou organizações políticas.

Rash

Os Red and Anarchist ou Skinheads Anarquistas e Comunistas são hoje uma rede internacional que se aproxima do anarquismo e do comunismo. O grupo prega a extinção do movimento skinhead e se diz contra o fascismo, o racismo, o nacionalismo e o preconceito em todas as suas formas.

Boneheads ou White Power

São considerados como grupo de direita, nacionalistas extremados, racistas, nazifascistas e homofóbicos. Os chamados "cabeças de osso" ou WP se consideram superiores aos brancos. Em Brasília, não se sabe quantos são. Não admitem a miscigenação. Adeptos ao nazismo, conservam a ideia de uma raça pura, como o ditador Adolf Hitler. Odeiam homossexuais, judeus, nordestinos, imigrantes estrangeiros e negros. Usam o símbolo da suástica nas vestimentas. São odiados pelos sharps, rash e skins tradicionais.



Punks

Street punk

O grupo é conhecido pelo termo Oi!, retirado da música dos Cockney Rejects "Oi Oi Oi!". Originou-se na década de 1970 na Inglaterra, sob a liderança de diversas bandas de rock. A época, o Street punk Oi foi associado ao fascismo e ao neonazismo em razão de muitos skinheads ouvirem esse tipo de som e irem aos mesmos shows, porém, não são todos. Várias bandas do estilo como The Oppressed e Sham 69 se declararam publicamente contra essa associação.

Anarco punk

É uma vertente do movimento punk, formada por bandas, grupos e indivíduos que promovem políticas anarquistas. São antissistêmicos. Nem todo punk, porém, apoia o anarquismo. A ideologia está pautada na liberdade, na igualdade e na solidariedade e no envolvimento de causas sociais diversas. Declaram-se contra racismo e a homofobia.

Visual

Cada grupo se veste de maneira diferente, porém, é comum entre eles o uso de calça jeans, coturnos, camisas e jaquetas. Os punks vestem calça rasgada, camisas brancas e suspensórios vermelhos. Os cabelos diferenciam entre moicanos e carecas. Neste último caso, quem tem o cabelo raspado é associado aos skinheads.

Armas

Tanto punks quanto skinheads circulam com socos-ingleses, tacos de beisebol, canos, machadinhas, correntes e facas. Há casos de skinheads, punks e anarco-punks que portam revólveres.

Gírias

Treta	briga, bagunça
Rato	como os skinheads chamam os punks
Mano	irmão
Marombado	musculoso
Rollê	dar uma volta
Hardcore	quando algum lugar é barra pesada
Lagartixa	pixador que escala paredes
Tã ligada?	Entendeu?

INTOLERÂNCIA / Grupos rivais usam as redes sociais para ameaças, intimidações, xingamentos e discriminações. A polícia classifica os confrontos e as agressões físicas como casos isolados, mas afirma que os integrantes das gangues são monitorados

“Quebrar a soqueira na cabeça”

» MARA PULJIZ

O comportamento agressivo dos streetpunks, dos anarcopunks e dos skinheads do Distrito Federal também se reflete nas redes sociais. Além de fotos das armas usadas por esses grupos, os integrantes de cada movimento se xingam e discutem as diferenças. Em mais de 20 perfis visitados pelo **Correio**, a maioria mantinha postagens de revolta, imagens com símbolos anarquistas e fotos de armamentos usados em brigas com gangues rivais.

Em uma das páginas, um streetpunk ameaça o outro: “Vou quebrar a soqueira na cabeça do fulano, tu vai ver”. Para ser aceito como skinhead, a mensagem sugere que o jovem teria de passar por um teste e resistir a uma surra. “BTF (boto fé). Batizado de skin, mano”, retruca um internauta. “Só não vale chorar”, acrescenta outro. Alguns punks dizem que, para entrar no movimento, é preciso, além de estudar a ideologia do movimento, passar por uma espécie de sessão de pancadaria para ver se “aguenta”. No ritual, o interessado em se tornar integrante da gangue recebe chutes de coturno.

Em uma comunidade de streetpunks, um garoto alerta para a possibilidade de confusão durante um evento na época da Páscoa: “Ai, galera! Um cara veio me falar que vai ter treta (briga) no show de amanhã. Parece que vai ter uns nazis (nazistas) nas ruas. Só avisando para ficarem espertos. Parece que tem até arma de fogo no meio”, comentou **(leia fac-símil)**.

Além disso, há comentários depreciativos sobre homosse-



Anarcopunks no pátio da 5ª DP: caso de polícia após briga na Esplanada

xuais. Em uma das discussões, a maioria se posiciona contra a discriminação ou qualquer tipo de agressão contra gays. Um deles, porém, não esconde a postura homofóbica: “Tem que exterminar da face da Terra”. A mensagem foi escrita em resposta à publicação da foto de dois homens se beijando.

Ocorrências

Nas ruas, cada grupo tem uma área de domínio. Streetpunks e skinheads são maioria em Ceilândia e em Taguatinga. Já os anarcopunks circulam pelo Gama e pelo Recanto das Emas. “A gente prefere passar de boné entre eles para não nos reconheçam e estragarem a festa. Eu não vou para nenhum show em Ceilândia (reduto dos streetpunks). Prefiro ficar em casa ou vou para shows no Gama ou no Recanto, pois, se encontrar, é briga na certa”, explicou o anarcopunk Tiago Pinheiro, 20 anos.

Segundo a Polícia Civil do DF, a violência das redes sociais alcança as ruas do Distrito Federal. Apesar disso, os confrontos dificilmente se traduzem em ocorrências, pois streetpunks, skinheads e anarcopunks evitam qualquer contato com a polícia.

“Por ideologia, preferem resolver por eles mesmos, mas sair por aí portando arma é crime e qualquer pessoa pode denunciar”, alertou o delegado plantonista da 5ª DP Reinaldo Vilar, responsável por investigar as ações das gangues na área central de Brasília.

Para o delegado, os dois confrontos registrados neste ano são avaliados como casos isolados. “Se eles se encontram, rola briga, mas não é algo pessoal, tem a ver com a ideologia dos grupos. Em todos os dois lados, há homossexuais e negros, então, não há discriminação. Cerca de 80% deles não têm antecedentes criminais. São pessoas que trabalham e se mobilizam pelas redes sociais. Individualmente, eles não são viola-



Por trás disso, há uma má-formação da personalidade, e eles acabam partindo para uma postura violenta”

Suamy Santana, comandante da PM

dos para o crime”, acredita. “Mas sempre que se levantam esse grupo, a gente já começa a mapear de onde são e quem são. Qualquer ocorrência que apareça posteriormente, nós já os identificamos.”

O comandante da Polícia Militar do DF, coronel Suamy Santana, avalia que movimentos como esses não perduram. “Não estão tendo brigas de gangues no DF. O que tem acontecido é uma postura de afirmação, típica de jovem que quer mostrar que está presente no mundo. Por trás disso, há uma má-formação da personalidade, e eles acabam partindo para uma postura violenta”, afirmou. Ainda assim, Suamy ressaltou que o comportamento agressivo merece atenção por parte das autoridades de segurança pública. “É uma situação preocupante, porque os atos terroristas são oriundos de questões ideológicas, religiosas ou extremistas, tanto de direita quanto de esquerda. Estamos atentos”, garantiu.

» Brigas virtuais



Nas mensagens publicadas no Facebook, sobram palavras e agressões verbais. Em uma delas, internauta avisa sobre possível confronto em um evento na Páscoa: “Só avisando para ficarem espertos. Parece que tem até arma de fogo no meio”.