

Do *punk* ao *hardcore*: elementos para uma história da música popular no Brasil *

Roberto Camargos de Oliveira
Universidade Federal de Uberlândia
Mestrando em História
robertocamargos@yahoo.com.br

RESUMO: Embora a música popular tenha ganhado espaço no trabalho realizado por muitos antropólogos, historiadores, musicólogos e sociólogos, alguns gêneros ainda permanecem pouco explorados por esses investigadores/pensadores do social. É o caso do *punk rock* e do *hardcore*, complexos musicais e culturais que foram introduzidos na sociedade brasileira a partir dos anos 1980. Neste artigo, a intenção é oferecer uma pequena contribuição acerca deste universo, atento à maneira como foi apropriado e ressignificado por brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Música, *punk rock*, *hardcore*, Brasil.

ABSTRACT: Although popular music has gained ground in the work of many anthropologists, historians, musicologists and sociologists, some genres still remain poorly explored by these researchers / social thinkers. This is the case of punk rock and hardcore, music and cultural complexes that were introduced in Brazilian society from the 1980s. In this article, the intention is to offer a small contribution on this universe, given the way that was appropriated and reinterpreted by Brazilians.

KEYWORDS: Music, *punk rock*, *hardcore*, Brazil.

Recentemente, Daigo Oliva e Mateus Mondini lançaram um livro de fotografias com o provocante título “*Fodido e xerocado: por favor, olhe para mim! Fotos do punk no Brasil*”. Além das muitas fotos, a obra contém um texto redigido por Pedro Carvalho, no qual ele formula, de maneira sucinta e inquietante, algumas reflexões sobre o *hardcore-punk* no país. Um ponto interessante de suas considerações remete ao fato de a mídia (ele fala da imprensa e da televisão), quando se refere ao assunto, informar sempre que o “*punk* está de volta”¹, como se estivesse retornando de um lugar para onde, a rigor, não foi.

A questão é que, neste mundo de secos e molhados que nós chamamos de mundo moderno, as coisas vendem, logo existem. Portanto, o *punk* voltava à pauta do dia na

* Este artigo é um desdobramento da pesquisa “Vozes destoantes na história recente da música popular brasileira: política, rap e *hardcore*”, financiada pela Fapemig (2008/2009) e desenvolvida sob orientação do prof. Dr. Adalberto Paranhos.

¹ CARVALHO, Pedro. “Registrando algo que não existe... algo passa a existir”. In: OLIVA, Daigo; MONDINI, Mateus. *Fodido e xerocado: por favor, olhem para mim! Fotos do punk no Brasil*. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007.

medida em que os grandes negócios o redescobriam, redesenhavam o pacote e o revendiam.²

Pela perspectiva midiática, era como se, entre idas e vindas, nada tivesse acontecido, como se não houvesse práticas culturais para além do que fosse comercialmente viável e, portanto, exaustivamente propagandeado, mostrado, veiculado, vendido. Era como se as experiências – e a história – de parte das pessoas não fossem dignas de nota no jornal, na televisão, na historiografia, ou fizessem parte de outro universo. Sobre tal situação, Carvalho comenta:

Percebi então que o que eu e meus amigos fazíamos, os locais que freqüentávamos e as situações que criávamos habitavam alguma espécie de dimensão paralela. Estávamos na época errada. Todos os finais de semana, teimávamos em participar de algo que simplesmente não existia. Felizmente a maioria ali não havia sido informada e continuava com suas bandas, *fanzines*, shows e roles.³

Há que se considerar que músicas, fotos, entrevistas divulgadas em meios diversos e de modo disperso ou alternativo compõem o registro daquilo que, muitas vezes, é irrelevante para certa cultura “oficial”, apesar de carregarem as marcas dos homens em suas vivências cotidianas. Elas constituem, no entanto, documentos que possibilitam lançar algumas luzes sobre o contexto sócio-histórico no qual foram elaboradas e compreender as relações entre sujeitos sociais nele estabelecidas. Afinal, como enfatiza Carvalho, “registrando algo que não existe... algo passa a existir”.⁴ Com base nesse pressuposto, seguindo a proposta defendida por alguns historiadores,⁵ de uma história vista pelo prisma das pessoas comuns e de suas práticas, objetos e produções culturais, isso abre caminho para se “ouvir” alguns silêncios em meio a dilemas e a tensões; silêncios que conduzem a outras percepções dos aspectos sociais.

Ao abordar essas questões, este trabalho se insere nas problemáticas da história cultural, dando ênfase às convergências entre a música popular e a vida social, ao evidenciar possíveis significados sociopolíticos da música *hardcore* no Brasil que, a propósito, teve sua produção e circulação em meio às décadas que assinalaram a emergência das reformas políticas e econômicas

² CARVALHO, Pedro. “Registrando algo que não existe... algo passa a existir”. In: OLIVA, Daigo; MONDINI, Mateus. *Fodido e xerocado: por favor, olhem para mim! Fotos do punk no Brasil*. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007.

³ CARVALHO, Pedro. “Registrando algo que não existe... algo passa a existir”. In: OLIVA, Daigo; MONDINI, Mateus. *Fodido e xerocado: por favor, olhem para mim! Fotos do punk no Brasil*. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007.

⁴ CARVALHO, Pedro. “Registrando algo que não existe... algo passa a existir”. In: OLIVA, Daigo; MONDINI, Mateus. *Fodido e xerocado: por favor, olhem para mim! Fotos do punk no Brasil*. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007.

⁵ Ver, entre outros, THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 185-202.

de cunho neoliberal.⁶ Neste estudo, a produção musical tem o significado de sua existência, de suas mensagens e representações, situadas no seu momento histórico, como prática cultural em permanente construção, produto da atividade dos homens no seu cotidiano. A partir dos suportes oferecidos pela “nova história cultural” e pela “história vista de baixo” adentra-se o terreno do *hardcore*, tema pouco explorado pelo universo acadêmico, o que impõe responder a uma pergunta preliminar: o que é o *hardcore*?

No percurso para entender essa cultura, foi necessário investigar sua historicidade. Os resultados não são nada mais do que uma pequena contribuição aos estudos que ainda têm muito a avançar nesse campo de investigações. Além de consultar uma bibliografia básica para, minimamente, proceder à reconstrução da trajetória do gênero, decidiu-se pelo uso de diversos materiais, tais como vídeos, documentários, relatos, depoimentos, textos e entrevistas elaboradas por diversas pessoas com os mais variados propósitos. Esses recursos foram imprescindíveis, uma vez que a bibliografia disponível não dizia respeito diretamente ao *hardcore*, pois tratava, sobretudo, do *rock* e do *punk*, oferecendo informações dispersas que foram complementadas com encartes de CDs, páginas na Internet, *fanzines* e outros documentos que possibilitaram conhecer um pouco sobre o *hardcore* como uma prática cultural de determinadas parcelas da população.

Com certa frequência, o *hardcore* se associa, de um modo ou de outro, ao *punk* (em alguns momentos se opõe a ele, em outros o reverencia, noutros ambos se confundem completamente), o que coloca este como ponto de partida. O *punk*, como se nota na bibliografia consultada, tem uma origem⁷ muito complexa e obscura, talvez por ser uma prática cultural de pessoas comuns, uma experiência marginal para os padrões culturais da época. Parte considerável dos livros que tratam do assunto elege o ano de 1976 como marco temporal de seu surgimento e a Inglaterra como o lugar das primeiras manifestações do fenômeno cultural *punk*; outros, entretanto, consideram que ele se originou entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970 nos Estados Unidos.

⁶ Para algumas reflexões acerca da legitimidade de os historiadores dialogarem com o tempo presente ver: PADRÓS, Enrique Serra. Os desafios na produção do conhecimento histórico sob a perspectiva do Tempo Presente. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 199-223, jan.-dez. 2004. FERREIRA, Marieta de Moraes. História. Tempo Presente e História Oral. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 314-332, Jul.-Dez. 2002.

⁷ O objetivo deste artigo não é problematizar as concepções construídas no intuito de eleger uma origem para o *punk* ou para o *hardcore*, mas focar o processo de transformação, incorporação e apropriação. Registre-se, entretanto, que questionar as idéias de mitos de origem para essas práticas culturais são pertinentes, o que pode ser feito com base nas discussões sobre o termo origem propostas por: FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU, 2002. Ou pelas indicações sobre enquadramento da memória feitas por: POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

Para Home, o *punk* “aparece como uma evolução direta (do *rock*) dos anos 1960”⁸ e comporta uma linguagem apropriada por pessoas envolvidas em espaços e laços de socialização constituídos no ambiente das ruas, como uma “expressão simultânea de frustração e desejo de mudança”.⁹ Neste sentido, o surgimento do *punk* está mais relacionado a experiências sociais vivenciadas no cotidiano das pessoas com ele identificadas do que a fenômenos massivos de divulgação ou de uma indústria da cultura e do entretenimento (embora esse aspecto tenha contribuído para – ou pelo menos antecipado – o conhecimento do *punk* em certos lugares).

A esse respeito, observa Yuriallis Bastos:

As influências fundamentais e primordiais que possibilitaram o surgimento do *punk* foram fundidas pela primeira vez em 1965, nos Estados Unidos; se foi lá que o movimento teve seu batismo, e se o *punk* sempre surgiu e surge primeiramente com as bandas e com o visual (elementos culturais) para depois surgirem outros elementos culturais, políticos e ideológicos, como o *fanzine* e o antimilitarismo, por exemplo, podemos dizer que o *punk* surgiu nos Estados Unidos com o Velvet Underground, The Stooges e similares bandas que expressavam, de certa maneira, o *underground* possível para a época, e não em 1976 na Inglaterra e por intermédio de Malcon MacLaren e com a comercial banda Sex Pistols.¹⁰

Desse modo, é preciso regredir pelo menos dez ou quinze anos no tempo em relação ao marco hegemônico que elege meados dos anos 1970 como momento de origem do *punk* para compreendê-lo. E sua gênese deixa de ser a Europa para ser a América, mais precisamente os Estados Unidos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, onde estava acontecendo um pequeno movimento *underground* de bandas de *rock*.¹¹ Foi a partir das vivências e das práticas culturais marginais que despontou uma cultura de rua calcada em experiências cotidianas: violência urbana, solidariedade, gangues, amizades, literatura marginal, estética visual e *rock and roll* compõem a matéria-prima da sensibilidade *punk*.

Conforme assinalam Home e Bastos, as origens musicais do *punk* estão nas práticas dos roqueiros que gostavam de bandas como Small Faces, Velvet Underground, Stooges e MC5 (bandas proto-*punks*¹²), e, tendo-as como referências sonoras, criaram suas próprias bandas. Os

⁸ HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004. p. 130.

⁹ HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004. p. 125.

¹⁰ BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-*punk*. *Caos: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 9, p. 302-303, set. 2005.

¹¹ Para questões referentes à história do *rock* ver: FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma História Social*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

¹² O proto-*punk* é uma vertente do *rock* de meados dos anos 1960 e princípio dos anos 1970 que apresentava composições relativamente simples e uma sensibilidade estética (comportamento, *performance*, atitude, vestuário) que foram incorporadas e ressignificadas pelo *punk* um pouco depois.

grupos que surgiram, à época, eram pouco populares e se apresentavam em lugares de baixo prestígio com músicas que estavam na contramão do *rock* progressivo,¹³ que vivia então o auge de sua popularidade.

Legs McNeil, que usou o termo *punk*¹⁴ para se referir a essa produção musical (e também à moda e ao comportamento das pessoas a ela vinculadas), relata que “todos estavam cheios com o que estava acontecendo com o *rock*, que era o Deep Purple. Esses imensos shows em que faziam solos de órgão por vinte minutos ou solos de guitarra por vinte minutos”.¹⁵ O *punk* era uma maneira nova de se fazer as coisas, e os jovens envolvidos nisso conseguiram inclusive encurtar as distâncias entre o mundo da cultura e o mundo da política. Nas palavras de Pablo Ortellado,

o *punk* podia falar com uma verdade inédita sobre o amor adolescente, sobre o desemprego, sobre os problemas sociais e sobre a estupidez das regras estabelecidas sem repetir clichês dos discursos políticos – ou seja, sem ter como parâmetro positivo o amor livre, a sociedade alternativa, a revolução ou o socialismo.¹⁶

As músicas deste estilo emergem sob um clima de tensões e conflitos estéticos e ideológicos próprios de um campo de disputas que, obviamente, perpassa não somente as transformações específicas do *rock*, mas da música popular como um todo.¹⁷ Ao tratar rapidamente da música *punk*, a antropóloga Janice Caiafa reitera o argumento de McNeil e comenta:

O som é muito simples, e muito rápido. Basicamente percussivo, com vocal violento. Contra a complicação do “*rock* progressivo” que se fazia na época, o *punk rock* é o uso imediato do instrumento. Produzir intensidade e lançar um desafio – essa a contundência do *punk* – e fazer isso com o mínimo. O *punk* surgiu então num momento em que a extrema complexidade de elaboração e execução fazia do *rock* uma obra de muitos anos de trabalho (as etapas de progresso e maturação) e muito dinheiro para comprar os mais sofisticados equipamentos. E enquanto as estrelas do

¹³ Ver, por exemplo, o que falam alguns depoentes em documentários como *Punk: Atitude!* Direção: Don Letts. EUA: Focus, 2006. 2 DVD's (224 min.), son., color. Documentário; *Punk na cidade*. Direção: Darwin Dias. Brasil: Abandonados pela história oficial, 2003. 1 DVD (86 min.), son., color. Documentário, e *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Direção: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006. 1 DVD (100 min.), son., color. Documentário. Os depoimentos indicam um distanciamento frente ao rock progressivo por este estar longe da idéia de simplicidade defendida pelos adeptos do *punk*, uma vez que era mais complexo do ponto de vista harmônico e melódico e o seu virtuosismo instrumental, por ocupar lugar de destaque nas composições, exigia conhecimentos minuciosos sobre aspectos musicais.

¹⁴ Segundo Bivar, o termo *punk* já havia aparecido em outros meios/lugares, sendo o seu uso para designar um movimento cultural e musical uma apropriação. Ver: BIVAR, Antônio. *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

¹⁵ McNEIL, Legs. *Ir. Punk: Atitude!*

¹⁶ ORTELLADO, Pablo. *Quatro reflexões sobre a história e o significado do punk*. Disponível em: <www.midiaindependente.org>. Acesso em: 01 mar. 2006.

¹⁷ No documentário *Botinada: a origem do punk no Brasil*, há alguns depoimentos dos primeiros jovens ligados à música *punk* no Brasil acerca da relação que tinham não apenas com o *rock* em geral, como também com os gêneros mais populares à época, como a MPB (Chico Buarque e Caetano Veloso são citados) e o *discotec*.

rock privavam com os reis (é quando o *rock* perde toda sua força de contestação, sua estranheza), Jonhny Rotten [da banda *punk rocker* Sex Pistols] aparece com os dentes estragados (e seu vulto frágil) [...]¹⁸

Essas músicas poderiam ser vistas, num certo sentido, como uma relativa volta ao *rock* tradicional, porque o fato de serem curtas, simples e dançantes confere aos dois gêneros um grau de semelhança. As primeiras bandas tipicamente *punks* eram mais despojadas, se comparadas não somente às de *rock* progressivo, como igualmente às bandas consideradas proto-*punks*, das quais o *punk* herdou influências e referências musicais diretas. É o que fica evidente na audição daquele que é tido e havido como um dos primeiros álbuns do gênero, gravado em 1976 pelo grupo estadunidense *The Ramones*, que iniciou suas atividades em 1974.

Para o *punk rock* chegar ao resto do mundo, uma mediação acelerou o processo: o *punk* inglês, que sofreu influências de bandas como *New York Dolls* (que é anterior ao *punk* – foi formada em 1971 – mas já incorporava alguns de seus elementos estéticos), pioneira do *punk* norte-americano. Bivar relata, no livro *O que é punk?* (uma das mais conhecidas referências sobre o assunto no Brasil), que após uma apresentação do *New York Dolls* em Londres, o empresário inglês Malcon McLaren, que então se dedicava ao ramo da moda, viajou com a banda para os Estados Unidos, onde realizou uma “pesquisa” sobre a cultura jovem daquele país. Quando retornou à Inglaterra, já estava de posse de algumas informações como, por exemplo, “que músicas com não mais do que dois minutos de duração e letras que falassem de problemas sociais urbanos tinham futuro”.¹⁹ A partir daí, começou a empresariar os *Sex Pistols*, banda precursora do *punk rock* inglês que teve ressonância mundial em curto espaço de tempo.

Alguns autores criticam o livro de Bivar, acusando-o de mistificar o *punk* inglês e de enfatizar a importância dos ingleses como precursores desse estilo musical, baseado na posição de destaque que alguns grupos alcançaram na mídia. Um dos críticos é Bastos, que, embora atribua méritos ao trabalho de Bivar, salienta que nele há várias

falhas analíticas menores, sobretudo de caráter histórico e sociológico, que decorrem primeiramente da falta de visão mais ampla do autor com relação ao surgimento do *punk* no mundo, e não somente em Londres; também pelo fato de Bivar ter atribuído a Malcon MacLaren o papel de “pai do *punk*” e aos *Sex Pistols* (pré-fabrico comercial e midiático de MacLaren e seus colaboradores) o “status-honra” de primeira banda *punk* da história.²⁰

¹⁸ CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 9.

¹⁹ BIVAR, Antônio. *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 42-43.

²⁰ BASTOS, Yuriallis Fernandes. BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-*punk*. *Caos: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 9, p. 302, set. 2005.

As ressalvas feitas por esse autor vão ao encontro do argumento apresentado por Home de que “eles (o *Sex Pistols*) podem ter roubado o show, mas o *punk* teria acontecido sem eles – enquanto eles não teriam ficado famosos sem o *punk*”.²¹

É um tanto confuso o início do *punk*, tanto em sua relação com cultura geral quanto à sua produção musical. Acredita-se que Bivar destaca o *punk* inglês e a ele atribui uma importância fundamental por entender que é a partir dele que essa prática cultural começou a ser noticiada e conhecida no mundo todo, principalmente por meio de produtos culturais como os discos. No Brasil, as primeiras notícias sobre o *punk* chegaram em meados da década de 1970 com os discos das bandas *The Ramones* e *Sex Pistols* e com reportagens jornalísticas que colocavam o movimento *punk* em evidência, mesmo porque, em 1977, ele tomou “o mundo de assalto”.²²

Mas essa nova produção cultural a que jovens brasileiros tiveram acesso não veio garantir a alienação ou a conformidade ao mundo capitalista, não chegou aqui como agente de dominação cultural. Em meio à ditadura militar (1964-1985), época de intensa repressão a manifestações culturais, sociais e políticas com teor rebelde/contestador, surgiram as primeiras bandas nacionais entre 1977 e 1978: *Condutores de Cadáver*, *AI-5* e *Restos de Nada*. Entretanto, frise-se, o *punk* no Brasil não se configura como uma cópia do americano ou do europeu, mas sim como uma maneira de usar e fazer adaptada ao contexto local. As práticas locais esmigalharam e reelaboraram o que foi oferecido pela indústria cultural internacional, como aponta Clemente (integrante das bandas *Restos de Nada* e *Inocentes*, de São Paulo): “As primeiras bandas surgiram da necessidade de você falar, de você ouvir um som... *Sex Pistols* falando “Anarchy in U.K.” ou “estava na rua em Londres”, e faltava quem falasse da quebrada da [Vila] Carolina [em São Paulo], do que estava acontecendo com você... falasse de você, da sua realidade.”²³

Mais do que um rompimento com modelos rígidos, prontos e preestabelecidos, a adaptação contextual da cultura *punk* no Brasil é permeada pelo cotidiano das classes populares, refletindo inclusive o nível das relações de força entre os diferentes grupos sociais.

²¹ HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004. p. 130.

²² Nos documentários *Botinada: a origem do punk no Brasil* e *Punk na cidade*, percebe-se como a indústria cultural atuou como facilitadora na recepção e assimilação (criativa) do *punk* no Brasil. Muitos dos entrevistados dizem que conheceram o *punk* por discos e por revistas que continham matérias sobre o assunto. É o caso de Zorro (que tocava na banda paulista M-19), que diz: “Nesse momento (1977) que eu começo a tomar contato com o movimento *punk*. Através de revistas como a *Revista Pop*”, e de Ariel (que participou das bandas *Restos de Nada* e *Invasores de Cérebro*, de São Paulo), que relata: “Porque nas importações, nas caixas fechadas, começaram a vir algumas coisas... né... *punks*”. A única exceção diz respeito a um depoente: Kevan Gillies, membro do grupo *Carne Podre*, de Curitiba, que morou na periferia de Londres em meados de 1970 e quando retornou ao Brasil já tinha conhecimento de toda aquela cena musical.

²³ Clemente. *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Direção: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006. 1 DVD (100 min.), son., color. Documentário.

No final dos anos 1970 e início da década de 1980, muitas bandas assinaram contrato com gravadoras *majors* e saíram do circuito *underground*²⁴, à medida que se verificou uma tentativa de cooptação e apropriação do *punk* como mercadoria cultural associada às práticas do consumo cultural capitalista (o que implicaria o conseqüente abandono do *do it yourself*²⁵ – faça você mesmo –, postura que assegurava aos jovens um certo domínio de sua própria cultura). Com isso, essa produção musical sofreu nova intervenção por parte dos sujeitos organicamente envolvidos com ela. A partir de então, o *punk* passou a trilhar outro caminho, como informa Gary Bushell, editor da revista *Punk is not dead*, lançada em 1981:

O movimento tomou outro rumo, mais conscientizado e verdadeiramente ligado a uma faixa da juventude que continuou e continua rebelando-se contra a hipocrisia, a complacência, o conformismo, o tédio e contra o mundo baseado na pompa e no privilégio, no qual o jovem tem poucas chances de manifestar-se e o jovem das classes mais baixas menos chance ainda.²⁶

Isso aconteceu primeiramente nos EUA e assinalou o surgimento do *hardcore*, 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 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.

O desafio de uma música simples e acessível – proposto pelos adeptos do *punk* – foi levado ao extremo com o *hardcore*. Esse caráter motivou muitos jovens a se identificar com esse tipo de música, como se percebe na análise do CD da banda *Point of no return*:

Quando nos envolvemos com o *hardcore*, não fomos atraídos por letras e músicas exaustivamente talhadas. O que realmente nos interessou foi a crueza, a ira e a ironia do *punk*. Letras secas e músicas diretas tornavam a comunidade extremamente “democrática”, permitindo a participação de qualquer um. Não era necessário um estudo avançado para se pegar uma guitarra e compor músicas curtas e rápidas de quatro acordes, muito menos para se pegar uma caneta e escrever versos de revolta.²⁷

No Brasil, as primeiras bandas tidas como *punk* ou que emergiram sob essa atmosfera cultural e musical estavam mais próximas do *hardcore* que do *punk rock*, sobretudo se comparadas

²⁴ Trata-se de uma expressão usada para designar práticas culturais que se fazem e acontecem à margem dos padrões e exigências comerciais.

²⁵ A expressão “*do it yourself*” traduz um espírito “empreendedor” característico do universo *punk underground*, um posicionamento crítico ante a sociedade da mercadoria, pois pressupõe que se realizem ao máximo possível as atividades produtivas a partir do trabalho próprio, sem depender de financiamentos ou apoios institucionais.

²⁶ BUSHELL, Gary *apud* BIVAR, Antônio. *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 84-85.

²⁷ POINT OF NO RETURN. *Centelha*. São Paulo: Liberation, 2000. 1 CD ou LP. Extraído do texto presente no encarte.

às tidas por pioneiras do gênero, como *The Ramones* e *Sex Pistols*. É o que se nota a partir da audição dos primeiros e raros registros da época, como os das bandas *Restos de Nada* e *Passetas*.²⁸ Considera-se o *hardcore*, no entanto, como uma segunda geração do *punk*, que se opunha à anterior porque uma parcela dos grupos que faziam parte desta estava adotando uma postura diferente e se vinculando a corporações capitalistas e a certas expressões da cultura jovem hegemônica da época que podia absorver essa prática cultural sob a forma de *new wave*.²⁹

Assim, enquanto muitas bandas do *punk rock* ingressavam no circuito comercial, outras continuavam afinadas com uma cultura marginal e pouco prestigiada, alinhando sua produção com aquilo que seria mais duro, mais radical, o *hardcore-punk*. Segundo Yuriallis Bastos, pensando-se em termos musicais e sociais, tratava-se de um “ritmo bem mais acelerado e distorcido, cantado com o vocal gritado, como modo de expressar a radicalização de sua postura anticomercial e o seu repúdio à industrial cultural, ao movimento da *new wave* e a toda a sociedade de consumo.”³⁰

Longe dos aparatos hegemônicos do mercado cultural, em 1994/1995³¹, os integrantes da banda *Personal Choice* lançaram seu primeiro trabalho gravado pelo selo independente *Riot Records* e distribuíram, sem auxílio de uma grande gravadora, o seu vinil, que trazia composições de um tipo de música que supostamente não seria rentável comercialmente. Dessa maneira, o registro das canções da *Personal Choice* ocorreu por uma necessidade que não está posta pelo mercado, mas, ao contrário, pela dinâmica da cultura *hardcore*, como se lê na capa do vinil:

Gostaríamos de agradecer a todas as pessoas, bandas, *fanzines*, gravadoras, distribuidoras que se importam em manter acesa a chama da cena alternativa. Em

²⁸ A música “Direito de protestar”, do grupo *Passetas* (formado em São Paulo, na região do ABC, no final da década de 1970), tem andamento mais próximo, por exemplo, da canção “Insurgence”, da banda *Middle Class*, e, portanto, uma sonoridade mais *hardcore* que qualquer das composições dos discos dos *Ramones*, *Sex Pistols* ou *The Clash*. Apesar das linhas de bateria, baixo e guitarra não apresentarem uma execução suficientemente veloz, a ponto de se igualar à velocidade da estadunidense *Middle Class*, o vocal é tão áspero, gritado e furioso como o da *Middle Class* ou o da *Minor Threat*, também dos EUA.

²⁹ Algumas bandas que começaram como *punks* assumiram o rótulo de *new wave*, que “é uma espécie de reciclagem dos valores da década de 50, produzindo música que envolve a sugestão de mais criatividade que talento (...) o *punk* puxa para o mau gosto, a hostilidade. O *new wave* é mais comportado e menos pobre.” SANTILLI, Marcos, *apud* DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 93.

³⁰ BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural *anarco-punk*. *Caos: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 9, p. 384, set. 2005.

³¹ No disco lançado pela *Riot*, não há informação sobre o ano de lançamento. No entanto, ao final da década de 1990, o selo, também independente, *Teenager in a Box* lançou um CD que reúne todas as músicas da *Personal Choice* e informa o ano de lançamento do primeiro disco.

especial gostaríamos de agradecer à cena *Straight-Edge*³² (jovem mas ativa) local por estar sempre ao nosso lado nos apoiando e nos incentivando.³³

A *Personal Choice*, como outras bandas do mesmo segmento, mostra que indústria massiva de bens culturais não homogeneiza os gostos, não controla tudo o que afeta a demanda simbólica das classes populares. Daí a necessidade de se ver o social de maneira dinâmica, comportando renovações, incorporações, modificações, resistências e pressões. Exemplo destas últimas é o papel desempenhado por muitos músicos, os quais, de resto, não aceitaram o *punk* ou o *hardcore* da maneira como a eles foram oferecidos; apenas os tomaram como referência.

Há, portanto, muitas vezes, uma relação conflituosa entre a cultura que é oferecida e aquela que é reconfigurada socialmente. São evidentes as marcas de apropriação, recombinação e síntese cultural no texto que se estende por quatro páginas do encarte do CD lançado pela *Point of no return*. Nele há uma reflexão sobre o que seus componentes chamam de relação entre “*hardcore* e imperialismo”:

Já temos nossa própria identidade. Está na hora de revisarmos tudo o que temos feito em busca do que pode ser melhorado. (...) Decidimos, então, que era crucial a mudança do uso do inglês para o português, postura que muitas bandas nacionais já haviam tomado. (...) Não foi a primeira vez que uma nação terceiro-mundista tomou emprestado um movimento político-cultural-artístico das nações desenvolvidas nem será a última. (...) no Brasil e no restante do terceiro mundo deve [-se] buscar uma postura de dupla resistência (...) temos o compromisso de fazer o possível para tornar [o *hardcore*] no Brasil mais um grupo de contracultura e não uma cópia vazia de tendências americanas e européias.³⁴

Ao se analisar a música gravada, tomando-a como elemento constitutivo de relações sociais, percebe-se o quanto é dinâmica a relação entre o produto/produtor e o consumidor, seja o produto correspondente ao aparelho cultural hegemônico ou a outro que lhe seja alternativo. A demanda simbólica das camadas populares nem sempre pode ser reduzida a mero resultado das planilhas das grandes empresas; é, algumas vezes, fruto de uma organização social constituída nas tensões do cultural e do social, na qual os sujeitos elaboram, cotidianamente, formas de manifestação artística que dêem conta de materializar os seus anseios, a exemplo de obras culturais diversas, dentre elas a música. O *hardcore*, se entendido também como uma radicalização do *punk*, está sintonizado com essa perspectiva.

³² *Straight-edge*, no contexto do *hardcore*, designa pessoas e bandas que, por vários motivos, não fazem uso de drogas (álcool e cigarros inclusive) e são vegetarianos ou veganos. O *straight-edge* surgiu dentro do *hardcore-punk* no início da década 1980.

³³ PERSONAL CHOICE. *Raise your head*. Guarulhos: Riot, s/d.

³⁴ POINT OF NO RETURN. *Centelha*. (encarte).

No caso do *hardcore*, os registros, a grande maioria dos CDs gravados, das fitas k-7 e dos discos em vinil chega ao público pelas mãos de gravadoras independentes.³⁵ Em 1992, por exemplo, surgiu a *Liberation Records*, que iniciou suas atividades como gravadora de fitas³⁶ e em 1996 se tornou um selo independente, cuja finalidade era “apoiar as bandas [de] que gostávamos”³⁷ e documentar parte da produção da emergente cena *hardcore* do país. Posteriormente, ela se profissionalizou, porém sem aderir aos moldes da indústria cultural hegemônica.

Confronto, Colligere, Descarga, Nueva Ética, Catharsis, I Shot Cyrus, Caliban, Point of no Return, Carabter, Heaven Shall Burn, Children of Gaia, Highscore, Constrito, etc. A Liberation hoje reúne bandas com música, posições e abordagens que se assemelham ou que são totalmente distintas. Selos comerciais, que lançam qualquer coisa vendável, certamente não se interessariam por tantas bandas com motivações políticas.³⁸

Uma identidade cultural semelhante, marcada pela noção de pertencimento a uma mesma cena cultural e musical, leva os sujeitos sociais a criar estratégias para reafirmar sua existência e construir elementos de cultura, sem depender diretamente da indústria que atua neste campo. Daí a complexidade das relações, carregadas de tensões e dilemas, entre música gravada e mercado cultural no Brasil. Retomar minimamente a trajetória do gênero e suas maneiras de distribuição se justifica pelo fato de a música gravada circular também como uma referência estética que vai influenciar a feitura de novos trabalhos por outros compositores, entre os quais aqueles de uma geração posterior.

Nessa direção, durante a década de 1980, o *hardcore* foi sofrendo mudanças, passando por processos de incorporações e apropriações, ao mesmo tempo em que se consolidou como gênero musical de variadas ramificações, a ponto de se desprender, em muitos casos, do *punk* (nos seus aspectos mais amplos) e/ou do *hardcore* “original”/inicial, inclusive perdendo sua característica de

³⁵ Acerca dos meios de produção, divulgação e circulação desses produtos culturais, ver *Vivendo de rock no Espírito Santo*. Direção: Mila Néri. Brasil: 2007, 1 DVD (22 min.), son., color. Documentário. Nesse trabalho de conclusão de curso, na Faculdade Novo Milênio – Vila Velha/ES, aparecem depoimentos de várias pessoas envolvidas organicamente (ou seja, pessoas que têm suas bandas, freqüentam os shows, organizam shows e elaboram estratégias de produção cultural à margem do poder dominante) com o *hardcore*, inclusive os de Fábio Mazine e Rodrigo, idealizadores dos selos independentes Läjä e Terceiro Mundo.

³⁶ Nessa época, eram correntes dois tipos de procedimentos: 1. Gravar fitas dos poucos discos das bandas internacionais que chegavam ao país para distribuí-las, trocá-las com amigos e vender nos shows; 2. Gravar fitas das bandas nacionais, utilizando aparelhos de som caseiros que tivessem entrada para microfone. Essas fitas eram reproduzidas e ganhavam um encarte feito a partir de fotocópia comum.

³⁷ “TRÊS abordagens aplicadas à política de lançamentos da Liberation”. São Paulo: Liberation Records, 2003. Disponível em: <<http://www.xliberationx.com/news/biblioteca/abordagens.html>>. Acesso em: 12 jun. 2007.

³⁸ “TRÊS abordagens aplicadas à política de lançamentos da Liberation”.

veículo de expressão das classes trabalhadoras³⁹, à medida que começou também a transmitir valores, opiniões e experiências de outros setores sociais.

No Brasil, o *punk* e, conseqüentemente, o *hardcore*, surgiram como experiências primeiramente juvenis⁴⁰ e, tal qual no resto do mundo, conheceram transformações significativas. As mudanças ocorridas na área do *hardcore* resultaram em subgêneros que classificam a sua polifonia, como o *crossover*, o *trashcore*, o *moshcore*, o *metalcore*, o *old school*, o *hardcore-punk*, o *hardcore melódico* e o *grindcore*. Constata-se, então, que a designação do que é *hardcore* percorre todo um contexto cultural, não estritamente musical, como exemplifica o seguinte fragmento de entrevista realizada com a banda *I Shot Cyrus*:

Acho que o *hardcore* é uma família de vários estilos musicais. No começo, o *hardcore* era um *punk* rápido, hoje em dia vários estilos fazem parte desse modo de fazer as coisas. Tem umas bandas que tocam metal, mas têm um espírito *hardcore*, tem umas bandas que fazem *punk rock*, mas também fazem isso de uma maneira *hardcore*. E também tem o *hardcore* tradicional.

Agressividade, não conformidade e velocidade extrema é *hardcore*, apesar de eu achar que tem banda que é lenta e é *hardcore* também, não precisa ter velocidade extrema.

Música para ser feliz não é nem fodendo, muito pelo contrário, é música pra você ficar com raiva do mundo, mas ao mesmo tempo ver tudo que tem de ruim e ter uma perspectiva positiva em relação a isso, de mudança. Mas não é música pra você esquecer a realidade e ficar relaxado. Nem fodendo, é o contrário disso.

A melhor forma para se expressar? Não é a melhor forma, é apenas uma forma.

Amor não é nem fodendo, sei lá, tem amor pelo *hardcore*. Mas é mais ódio do que amor, e ódio pode ser positivo também. E amor pode ser uma bosta.⁴¹

Percebe-se aí, entre outras coisas, que, sob o rótulo *hardcore*, se tem uma multiplicidade de obras que se distinguem pela prática, pelo fazer musical e cultural, variando do *rock* à moda *punk*, mais simples e mais lento, ao *metal*, mais rápido e mais sofisticado musicalmente. Ademais, o *hardcore* deve ser analisado a partir de uma visão que ultrapasse os parâmetros musicais, como sugere Robson (componente da banda *Lumpen*, de Salvador) em entrevista concedida a Ian Kelmer:

Não sei, pra cada pessoa é uma coisa diferente. Pode ser um estilo de música, uma comunidade que abrange pessoas das mais diferentes possíveis, um modo de vida também. Eu particularmente acredito mais nessa coisa da comunidade. Eu não acredito que seja só um estilo de música, só você tocar bateria rápido "tu pá tu pá". Eu acho que é a coisa que faz pessoas (com vários pensamentos diferentes, mas alguns

³⁹ No início, essa manifestação cultural era tida como “uma forma de expressão da juventude da classe trabalhadora”. ORTELLADO, Pablo. *Quatro reflexões sobre a história e o significado do punk*.

⁴⁰ Para algumas questões sobre a juventude e como esta categoria ajuda a pensar aspectos da vida social ver o trabalho de: CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo, Ed. Senac, 2003.

⁴¹ Entrevista realizada com membros da banda *I Shot Cyrus*, em 2004, pelo site Grito Alternativo. No trecho a resposta é de Pedro. Disponível em: <http://www.gritoalternativo.com/ENTREVISTAS/entrevista_i_shot_cyrus.htm>. Acesso em: 12 jun. 2007.

outros parecidos) que de repente nem se conhecem tanto assim, dentro dessa comunidade você viajar de uma cidade pra outra, faz você conseguir abrigo de pessoas que de repente você nunca viu, quando muito trocou um *e-mail*, uma carta. Gente que te dá comida, que te põe pra dormir em suas casas e que fazem várias coisas juntas, não só o lance de tocar, mas de fazer *fanzine*, selos, vários grupos de ações dentro da sociedade que surgiram dentro da própria cena *hardcore* como o *Food not Bombs* e outros diversos grupos. Eu acho que é uma coisa um pouco maior do que simplesmente a questão da música.⁴²

Nessa perspectiva, a cultura integra uma rede de significados resultantes das relações sociais que abrangem disputa, tensão, conflitos, apropriações e negociações no campo da construção das práticas culturais e de suas representações. Acatar essas premissas implica definir a música *hardcore* não somente a partir de características estritamente musicais, mas também dos aspectos relacionados à sua transformação histórica, tais como as mudanças operadas, os usos do termo, o surgimento de ramificações. Isto significa admitir que a conformação estética de um gênero musical se constrói na articulação de elementos musicais e discursivos e de hábitos culturais dos produtores e dos receptores.

Exemplo interessante é o da banda *Confronto*. Numa análise limitada aos parâmetros estético-musicais de suas composições, ela certamente seria classificada como um grupo de *metal* ou *heavy metal*. Entretanto, observando outros elementos de sua produção, verifica-se que ela está sintonizada mais especificamente (embora não apenas) com o *hardcore*. Sem se prender às categorizações rígidas que vinculam uma banda a uma determinada atmosfera cultural em função do aspecto puramente musical, os integrantes da *Confronto* declaram: “utilizamos o *hardcore* como um veículo de informação e uma plataforma de expressão”.⁴³ Em outro momento, ao falarem “tentamos mostrar através do *hardcore* que (...)”⁴⁴, vinculam-se logo ao *hardcore*, porém insinuam outras práticas mediadas pela música.

Apesar dos diferentes resultados estéticos de suas obras, muitos reivindicam o termo *hardcore* para garantir uma inserção cultural ou por um laço de identidade ou de pertencimento à cena⁴⁵. No meio *hardcore*, percebem-se identidades (*punk*, *straight-edge*⁴⁶, *queers*⁴⁷, *riot girls*⁴⁸ e outras),

⁴² Entrevista realizada por Ian Kelmer com os membros da *Lumpen*. Sem data. Disponível em: <<http://www.lumpen.com.br/lumpen/textos.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2007

⁴³ CONFRONTO. *Insurreição*. São Paulo: Liberation, 2001. 1 CD.

⁴⁴ CONFRONTO. *Insurreição*. São Paulo: Liberation, 2001. 1 CD.

⁴⁵ A noção de cena remete à totalidade da cultura, no caso incluindo *fanzines*, textos, *sites*, shows, camisetas, bandas, público. A cena cultural, como a cena na dramaturgia, é algo que está em movimento e, assim, deve ser observada e analisada. Pensá-la dessa maneira implica eliminar a alusão a identidades fixas e cristalizadas e olhar o processo pelo qual circulam, em meios e espaços específicos. Em seu livro *História e música*, Marcos Napolitano faz uma pequena discussão, a partir de *Stran*, do conceito de cena musical: “Nos anos 1990, o conceito de cena musical tentou criar uma alternativa à idéia de pensar o consumo musical a partir das teorias das ‘subculturas’. A cena musical seria um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências. A cena

ideologias (anarquismos, feminismos, marxismos) e formas distintas de se relacionar poeticamente com a sociedade. As canções *hardcore* estão intimamente relacionadas com a vida social brasileira contemporânea, seu tema prioritário, e a partir dessas representações e práticas socioculturais, podem-se apreender discursos engajados que problematizem e que manifestem um discurso alternativo ante a ordem e os valores estabelecidos, instituindo aí, mais que uma prática cultural, uma manifestação política – algo que, no entanto, não cabe nos limites deste artigo.⁴⁹

musical não indicaria uma cultura de oposição ‘ao sistema’, e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas”. Ver: NAPOLITANO, Marcos. *História e música: a história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 30-31.

⁴⁶ Ver nota 30.

⁴⁷ O termo *queers* remete a bandas de *hardcore* que são formadas por *gays* ou lésbicas e estão engajadas nas problemáticas e discussões acerca da homossexualidade (seja na composição das letras, na promoção de palestras nos shows ou no envolvimento dos membros em outras instâncias do social que estejam realizando ações no mesmo sentido). Esse tipo de inserção no *hardcore* começou nos anos 1980.

⁴⁸ O *riot girl* está relacionado com a questão de gênero dentro do *hardcore*. A intenção é incentivar o protagonismo feminino na sociedade e, especificamente, no *hardcore*, colaborando para a positivação da identidade das mulheres, que devem lutar contra posições machistas e comportamentos e valores sociais que as coloquem como inferiores. Tem forte influência do feminismo, mas não se reduz a ele. Trata-se de uma expressão no meio *hardcore* que data do início da década de 1990. Ver *Bela Donas: meninas na cena punk*. Direção: Anelise Paiva Csapo. Brasil: 2004, 1 DVD (9 min.), son., color. Documentário (trabalho de Conclusão de Curso, PUC – SP), e RODRIGUES, Fernanda Gomes. *O grito das garotas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

⁴⁹ Para essas questões, o leitor interessado pode recorrer a OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Cultura e vida social: discurso e crítica social nas músicas hardcore*. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.