



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL

HEITOR MATOS DA SILVA

**É QUE NOSSOS CORAÇÕES PREFEREM A AUTO-CORROSÃO:
UMA HISTÓRIA DE VIVÊNCIAS *ANARCOPUNKS* EM TERESINA
(1980-2000)**

TERESINA – PI
2016

HEITOR MATOS DA SILVA

**É QUE NOSSOS CORAÇÕES PREFEREM A AUTO-CORROSÃO:
UMA HISTÓRIA DE VIVÊNCIAS *ANARCOPUNKS* EM TERESINA
(1980-2000)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco para a obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

TERESINA – PI
2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello
Branco Serviço de Processamento Técnico

S586q Silva, Heitor Matos da.
É que nossos corações preferem a auto-corrosão: uma história de vivências *anarcopunks* em Teresina (1980-2000) / Heitor Matos da Silva. – 2016.
128 f.: il.

Dissertação (Mestrado em História do Brasil) –
Universidade Federal do Piauí, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

1. Anarcopunk. 2. História. 3. Subjetividade. 4. Fanzines. 5. Teresina. I. Título.

CDD 303.484

HEITOR MATOS DA SILVA

É QUE NOSSOS CORAÇÕES PREFEREM A AUTO-CORROSÃO:
UMA HISTÓRIA DE VIVÊNCIAS *ANARCOPUNKS* EM TERESINA
(1980-2000)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Professor Doutor Edwar de Alencar Castelo Branco para a obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

Aprovada em: ___/___/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco – UFPI
(Presidente)

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento – UFPI
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UFPI
(Examinador Externo)

Profª. Dra. Shara Jane Holanda Costa Adad -UFPI
(Suplente)

À minha família e à meus amigos, pelo apoio incondicional, pela paciência e zelo que me faz mais forte nos bons e maus momentos.

AGRADECIMENTOS

Acredito que trabalhos científicos, (ou que pelo menos visam ter esse rigor) não são constituídos apenas de amontoados de teorias e fontes. Não faria sentido tratar da experiência humana no curso do tempo se eu ficasse enclausurado no quarto sem interagir com outras pessoas, sem conhecer outros pontos de vistas, sem a possibilidade de enxergar o mundo de outra forma. Agradecer é muito pouco perto de tudo o que essas pessoas proporcionaram a minha singela existência.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer meus pais, Francisco Gregório da Silva e Maria Rodrigues de Matos da Silva, e meu irmão Gubbio Matos da Silva, por todo suporte ao longo da minha vida. As cobranças, a paciência, a dedicação e o respeito para com as minhas escolhas me mantêm vivo e pulsante. Obrigado por tudo! Amo vocês!

Ao professor Edwar de Alencar Castelo Branco, o sujeito de mil rostos que nomeou minha turma, a Marginália 09. Sua empolgação que nos faz querer melhorar e nos superarmos a cada dia! Obrigado pelo suporte, companheirismo, pela sensibilidade em perceber as dificuldades dos estudantes de História, pela liberdade para nos deixar atuar, por me acolher em sua seara de orientandos. Obrigado por tudo, *brother!*

Ao professor Fábio Brito, que dispensa comentários. Amigo, que dividiu os medos, me deu conselhos para a vida, passou materiais fundamentais, sempre com aquele toque de informalidade e humildade que só ele tem. Obrigado. Também deixo registrado meu abraço a todos os ciborgues de Picos, em especial a Nadiele Veloso, Hildembergue e Adriano.

À Renata Leal, a economista mais gente boa e gata que conheço, pelo amor incondicional.

Ao Programa de Pós-graduação em História do Brasil como um todo, que aceitou a minha proposta e bancou a minha pesquisa junto à CAPES. Minha dívida de gratidão com todos os professores do quadro é eterna, mas deixo o agradecimento especial a Professora Cláudia Cristina da Silva Fontineles e a Jonhy Santana de Araújo.

À professora Shara Jane Holanda Costa Adad, por me ajudar a enxergar as múltiplas potencialidades de meu trabalho na qualificação.

A todos os colegas da turma 11 do PPGH da UFPI, em especial para Isaac Guitarra, Rafaela Martins e Simone pela paciência, companheirismo e momentos de descontração inesquecíveis.

Coloquei Gabriela Monteiro em um agradecimento separado dos colegas da turma, por tudo o que passamos nesses mais de 6 anos de amizade. Começamos na graduação juntos e

assim foi no mestrado. Espero que essa parceria se estenda para o doutorado e para o resto da vida. Obrigado por tudo!

Ao Chakal Pedreira, à banda Obtus e Leo Punk, que me levaram a conhecer o *punk* em sua experiência mais subterrânea. Espero que estejam vivos e felizes. Obrigado!

À banda Cianeto, a banda mais *underground* do mundo! Por me ajudarem em momentos de angústia e aflição. Agradeço a todos os colegas traficados por essa banda: Marcos Contonete, Elvis, José Henrik, André, Lucas HXCX, Helton Neném Ramone, Robervan e Cristiano.

À minha amada família/quadrilha Marginália 09! Apesar de cooptada pelo sistema, tenho orgulho de ter feito parte! Agradecimentos especiais a Sthênio, Aurora Gabrielle, Vinigirl, Gabi, Gigi, Davi, Priscila, Thiêgo, Aluísio, Marta, Agostinho, Leandro e a todos os colegas zeronoves, que de algum modo interagiram e deixaram suas marcas em minha vida.

Deixo o agradecimento especial à minha irmã Elenir. Essa literalmente me tirou do fundo do poço várias vezes. Pela dedicação, pelas experiências divididas nesses mais de 8 anos de parceria, eu te admiro e adoro, com todas as forças do meu ser. Beijos!

Agradeço a Natália Gomes, pela gentileza de me conceder momentos de rara felicidade desde 2009. Obrigado!

A Nayra Carvalho, Bruna Carvalho e Hilda Macena, meus achados de 2015. Vocês são incríveis!

Agradeço a DEUS, que me propiciou tanta gente boa em meu caminho em tão pouco tempo de vida.

Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer.

Clemente, Líder da banda inocentes.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar como se constituiu, historicamente, uma subjetividade *anarcopunk* em Teresina, tomando como ponto de partida o surgimento do primeiro bando *punk* na cidade. O trabalho propõe que as práticas *punk* visam à constituição de uma estética da vida, estética que o bando *punk* em estudo constitui a partir de questionamentos existenciais sobre si mesmos e sobre os outros. No trabalho são mapeadas práticas discursivas que desvelam gestos, ressentimentos, sofrimentos, dando forma a uma linha de fuga na sociedade teresinense da década de 1980. A principal intenção foi mostrar como esse grupo se engajou na constituição de uma escrita crítica de si, o que significou, por um lado, a necessidade de redefinir constantemente o modo de ser *punk*, enquanto, por outro lado, implicou na lapidação de uma revolução, ainda que ao nível molecular. Desse modo, a subjetividade *punk* em estudo dá a ver uma prática política, ainda que micrológica e sem vinculação com a política de partidos e de eleições. O principal recurso empírico do estudo foram fanzines *anarcopunks* bem como dados orais obtidos através de entrevistas semi-estruturadas. Do ponto de vista teórico, através de conceitos oferecidos por Deleuze, Foucault e Daniel Lins, dentre outros, o estudo amparou-se na ideia de que a linguagem é, em si mesma, uma prática política, o que implicou, entre outras coisas, operar com conceitos oferecidos pela filosofia da diferença.

PALAVRAS CHAVE: História. *Anarcopunk*. Subjetividade. Fanzines. Teresina.

ABSTRACT

This work aims to analyze how was constituted the anarcho-punk subjectivity in Teresina, taking as a starting point an investigation into the formation of the first punk urban tribe in the city. The work point of view, the punk practices aims the constitution of an aesthetics of life that punk tribe makes from questions about themselves and others. At work discursive practices are mapped unveiling gestures, resentment, sorrow, forming a line of flight in Teresina society of the 1980s. The intention is to show more specifically how this group engages in a written critique of itself, which constantly reframes how to be punk and how to turn their tactics in order to polish a revolution, even at the molecular level, consolidating a process of political action, without necessarily being linked to party politics. The main feature of the empirical study are anarcho-punks fanzines and semi-structured interviews with some of those who were first forming a punk urban tribe in Teresina. From a theoretical point of view, through concepts offered by Deleuze , Foucault and Daniel Lins , among others , the study steadied the idea that language is, a political practice, among other things, operate concepts offered by the philosophy of difference.

KEY-WORDS: History. Anarcho-punk. Subjectivity. Fanzines. Teresina.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Editorial da produção Delírio Amorfo e o manifesto por uma antropofagia de sentidos.....	38
Imagem 2 – A aflição agenciada para funções que vazam do abstrato e falam de ações concretas.....	39
Imagem 3 – O poema “Eu” e a experiência autógena na poesia anarcopunk.....	45
Imagem 4 – O corpo sem órgãos na poesia amorfa de Marleide Lins.....	46
Imagem 5 – Zine Ponto de Ebulição e a campanha para um empreendedorismo de si.....	57
Imagem 6 – A arte sabotagem e a manifestação pelo fim dos Direitos autorais.....	59
Imagem 7 – A crítica debochada a atitudes clichês com o uso de imagens icônicas da indústria musical.....	63
Imagem 8 – Pirataria de imagens. Criação de novos significados sobre símbolos tradicionais.....	65
Imagem 9 – Capa do fanzine Catarse e o flerte com diferentes formas de experimentar o tempo.....	66
Imagem 10 – Pequenos símbolos no plano de fundo do fanzine e a conjuração de pistas sobre seu lugar de origem.....	69
Imagem 11 – O autor do fanzine, falsificando sua imagem para mostrar que o punk não está morto.....	73
Imagem 12 – A reversão de sentidos. Questionamento sobre a linha de desejo padrão.....	75
Imagem 13 – Capa do fanzine Consciência Anarquista e um exemplo de ideologia saqueada.....	77
Imagem 14 – O Elegante olhar de Monalisa e a transformação de luxo em lixo.....	79
Imagem 15 – Capa da demo da banda Demolidor intitulada “No Polution”.....	93
Imagem 16 – Zine Monasterium e a fala clara da publicação headbanger.....	94
Imagem 17 – Chakal e headbangers da Chapada do Corisco.....	95
Imagem 18 – Vermenoise e o desfile da fúria punk nos espaços da cidade.....	98
Imagem 19 – Chakal Pedreira comanda show da banda Obtus em 2014. A roda de pogo e o fim das fronteiras entre músicos e público.....	99
Imagem 20 – A potência do porvir no caligrama do fanzine Delírio Amorfo.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: VISLUMBRANDO A INFÂMIA <i>PUNK</i> : PRIMEIROS PASSOS NUM CAMPO MINADO.....	12
1 TERESINÁLIA: A CONSTITUIÇÃO DA CENA <i>ANARCOPUNK</i> EM TERESINA.....	22
2 PANFLETAGEM SUBLIMINAR: OS FANZINES COMO REPOSITÓRIOS DAS VOZES DA SUBVERSÃO.....	49
3 COMO SE CHEGA A SER O QUE SE É? CHAKAL PEDREIRA E A CONTEMPORANEIDADE DE UMA VIVÊNCIA <i>ANARCOPUNK</i> NO PIAUÍ.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O <i>ANARCOPUNK</i> RESISTE.....	117
REFERÊNCIAS.....	120
ANEXOS.....	129

INTRODUÇÃO: VISLUMBRANDO A INFÂMIA *PUNK*: PRIMEIROS PASSOS NUM CAMPO MINADO

Fluxos e defluxos, constantes, oscilantes... Que entram e saem pelas narinas e correm pelas veias, transmitindo e dispersando impulsos abstratos da imaginação corrente. Descargas orgásticas de ideias, ausentes de preconceitos e despidas do manto mecanicista, são ejaculadas em papéis brancos e não puros.

Demétrios Galvão

Este trabalho tem como objetivo desvelar as subterrâneas práticas cotidianas da subjetividade *anarcopunk*, evidenciadas nas estéticas sobre a vida desse específico segmento da juventude teresinense. A escolha do tema surgiu a partir de uma profunda afinidade com o movimento, anterior aos estudos para o trabalho em âmbito universitário. Os primeiros contatos feitos com a temática *punk*, de uma maneira geral, foram feitos ainda na adolescência, quando muitos aspectos políticos, sociais e culturais inerentes a essa forma de manifestação e de vivência contracultural estavam sendo assimilados. Por consequência, ter o *punk* como objeto de estudo é, em linhas gerais, uma maneira de explorar experiências de vida, revisitar os melhores anos de uma juventude que não se cala diante da indiferença e da apatia urbana, e perceber que o fôlego e a voz de esperança ainda ecoam sem trégua. A partir dessa sede de remontar e aprimorar os conhecimentos sobre essa cultura marcante foi traçado o ponto de partida, partindo da noção de corpo-pesquisador como um instrumento de conhecimento.¹ O contato com as diferentes formas de escrever história deixou claro as diversas possibilidades e os métodos interdisciplinares a serem explorados.

Quando se conhece um integrante do movimento *punk* em Teresina não se imagina a revolução que ele pode causar na sua vida. Com Leo *Punk*, um sujeito pertencente à cena² - após uma *gig*³, gentilmente abriu sua casa para mostrar a coleção de discos e fanzines que possuía - ficou evidente que o movimento, além de existir para além das fronteiras da casa, do bairro, da cidade e do país, se constitui de um intenso exame de consciência. Essas reflexões emulam uma resistência que impõe uma esgrima contra moldes midiáticos e ditames sociais,

¹ ADAD, Sarah Jane H. C. *Jovens e educadores de rua: itinerários poéticos que se cruzam pelas ruas de Teresina*. 2004. 242 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2004. p. 223.

² Uma das palavras mais pronunciadas pelos *punks* designa o ambiente em que estes circulam. Assim, a cena é composta pelas casas onde acontecem os shows, pelas lojas que vendem os discos *punks*, pelas distros que distribuem o matéria *punk* e obviamente, pelos próprios *punks*, como na expressão “Fulano(a) faz parte da cena”. Para mais informações ver O’HARA, Craig. *A filosofia do Punk: mais do que barulho*. Tradução de Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical, 2005. p. 185.

³ *Gig*, é uma apresentação em público de uma ou várias bandas de rock, jazz, blues.

que insistem em colocar barreiras e impor limites para incidir formatos sobre a vida. Ficou nítido a partir dali que era impossível fechar um conceito universal sobre a causa. Se trinta pessoas são questionadas a dar um conceito sobre o que vem a ser *punk*, todas as respostas dadas serão diferentes umas das outras.

Leo *Punk* tinha uma cabeça cosmopolita e falava sem papas na língua, por meio de uma memória privilegiada sobre lugares distantes, conceitos e modos de linguagem incomuns, além de mostrar materiais *punks* de várias partes do Brasil e dos mais diferentes lugares do mundo. Seus temas favoritos giravam para fora de existências conformadas e caminhos sem indicação de terceiros. Após esse encontro toda ordem seja no político, no social, no econômico ou no cultural, passou a sofrer questionamentos.

Por outro lado, a experiência obtida durante a graduação despertou a atenção para estudos voltados para a subjetividade de movimentos juvenis, como os trabalhos que valorizavam *hippies* e *headbangers* e suas formas de contestação. A nível de UFPI, o trabalho produzido por Demétrios Galvão⁴ merece destaque por ser o primeiro trabalho da universidade a utilizar fanzines⁵ de maneira geral. Entretanto, não havia muito a se dizer academicamente sobre um movimento *punk* em nível de Piauí, quadro que motivou algumas tentativas de viabilizar a escrita. A preocupação inicial foi a busca por fontes. Muito embora trabalhos anteriores⁶ pudessem ser inseridos no conjunto, pouco poderiam esclarecer sobre a cena *punk* na cidade. Dúvidas sobre que possíveis começos, como os grupos se engajavam em Teresina, quais os espaços de sociabilidade e formas de intervenção na cidade eram desafios que trouxeram questionamentos recorrentes sobre a possibilidade de historicizar as práticas *punks*. Sem muita delimitação, algumas respostas começaram a parecer positivas a partir de conversas esporádicas com alguns participantes do movimento *anarcopunk* dos anos 1990 em Teresina, chamados de GEAPI.⁷

Nessas enriquecedoras conversas informais, foi exposto que um pequeno grupo se reunia sob a égide do *anarcopunk* em Teresina na segunda metade dos anos 1980. Este grupo estava em sintonia com o que acontecia em nível de Brasil. Assim, as primeiras possibilidades

⁴ GALVÃO, Demétrios. *Fanzine: a cartografia sentimental de uma máquina de guerra*. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2005. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2005.

⁵ Fanzine é a fusão dos termos *fanatic* e *magazine*. Esta mídia feita por meio de bricolagem de imagens e textos constitui uma importante ferramenta de comunicação entre *punks* do mundo todo. Mais detalhes no capítulo 2.

⁶ SILVA, Heitor Matos. *Submundo em foco: uma economia simbólica dos fanzines anarcopunks de Teresina na contemporaneidade: 1993-2013*. 2013. 74 f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

⁷ Sigla para grupo de estudos anarquistas. Grupo de jovens que militava em Teresina, reunindo-se esporadicamente para estudar teorias anarquistas, além de procurar trazer para a realidade elementos que aprendiam na teoria. Visavam o ataque aos mecanismos reguladores a partir da tomada de atitudes que valorizavam a solidariedade e o ativismo, exemplificados na autogestão e na ação direta.

de investigação e obtenção de fontes surgiram.

Do ponto de vista da pesquisa, ao entrar em contato com diferentes tipos de fontes e com as dúvidas sobre quais deveriam ser utilizadas, um primeiro aspecto que saltou a vista foi caracterizado pelo ideal de pensar, por si mesmo, o espírito de contestação e de não aceitação para com o que a sociedade oferece, onde convive ao mesmo tempo o espírito político coletivo e individual, a formulação de regras próprias, comuns à velha escola *punk* oriunda após o fracasso do mito *hippie* de paz e amor dos anos 1960, perante a gama de problemas sociais crônicos na sociedade.

Em linhas gerais, essa juventude que surge e da qual uma parcela é tratada neste estudo é inspirada nas críticas sobre a sociedade industrial que se intensificam nos anos 1960, quando nomes como Marcuse⁸ procuraram entender como se organizava a produção do sistema de dominação. Existe o esforço em demonstrar os espectros de dominação que nos cercam desde “a produção material da existência a manipulação psicológica de desejos e das necessidades”.⁹ Ivone Gallo, uma das historiadoras que se engajaram na construção de uma historiografia da expressão *punk* no Brasil, demonstra que o legado de Marcuse sobrevive aos dias atuais não só na afirmação de haver uma espécie de cultura que protege os abusos das autoridades, mas, sobretudo no despertar dos sujeitos para o seu real papel de sujeitos, quando reconhecem “o próprio ‘eu’ como diferença e atividade, paixão e desejo, face ao desafio da indiferença e da apatia reinantes no mundo uniformizado do consumo”¹⁰. O’Hara, *punk* ativista e escritor, esmiúça em sua obra aspectos estéticos e comportamentais dos *punks* ao redor do mundo, uma filosofia que diverge dessa perda de referenciais únicos de personalidade:

Num mundo mecânico e despersonalizado, o homem tem uma sensação indefinível de perda; uma sensação de que a vida [...] se tornou empobrecida, de que os homens estão de certa forma ‘desenraizada e deserdada’, de que a sociedade e a natureza humana foram igualmente atomizadas, e assim mutiladas, e sobretudo de que os homens foram separados do que quer que possa dar sentido a seus trabalhos e suas vidas.¹¹

Mesmo em grupos, o *anarcopunk* valoriza a diferença que os caracteriza enquanto

⁸ Influente sociólogo alemão naturalizado norte-americano, pertencente à escola de Frankfurt. Em sua obra, Marcuse se preocupou sobretudo com o desenvolvimento desenfreado da tecnologia, com o racionalismo dominante nas sociedades modernas, os movimentos repressivos das liberdades individuais, bem como o aniquilamento da Razão. Para mais informações acessar: PHILLIPS, Robin. O ilusionista Hebert Marcuse. In: *Marxismo Cultural*, 12 dez. 2013. Disponível em: <<http://omarxismocultural.blogspot.com.br/2013/12/o-ilusionista-herbert-marcuse.html>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

⁹ GALLO, Ivone. Por uma historiografia do Punk. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, n. 41, p. 3, dez. 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542/4741>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

¹⁰ GALLO, 2010, p. 3.

¹¹ O’HARA, 2005, p. 14.

indivíduos pensantes, pois as disparidades são enxerte a descrença para com as práticas conservadoras, por estimular a força da inovação dos novos significados aferidos para si. Ao trazer o debate para a realidade, é cabível que as produções *punks* se mostrem conectadas a essas questões:

Ser feliz de maneira própria é difícil, a vista de que somos cercados por um pensamento conservador com palavras prontas e frases feitas. Fazer o que? Submeter-se a essa filosofia ‘herdada’ não me parece ser a saída. Um caminho de pedras e atropelos ou um caminho de flores e perfume poderá surgir. Pensar diferente não é pensar errado. O erro não é incorrigível; é apenas uma mostra de que há outras maneiras de direcionar a vida.¹²

Essa busca incessante por se diferenciar a qualquer custo, por mudar constantemente para não ser assimilado e cristalizado, traz à tona o problema das multifacetadas: não há um sentido, uma única forma de ser/estar *anarcopunk*. Do período que vai de sua gênese até a contemporaneidade, não existiu um consenso para uma teoria social ou política. A constante mutação, a ousadia pulsante e a energia da criatividade não podem ser mesuradas e rotuladas. Essa criatividade é mutante. Essa juventude que orbita em torno desses signos não é meramente “objetiva ou coletiva, mas transitiva”.¹³

Partindo para lidar com a parte mais empírica, para decodificar como foram trabalhadas as fontes elencadas para esse estudo, vale ressaltar o movimento *anarcopunk* em Teresina, sob o prisma de sujeitos como Chakal e Marleide Lins. Ambos desferem uma esgrima potente perante conceitos canonizados, tais como a noção de cultura. Para a elaboração do trabalho, interessa perceber a cultura para além de dimensões cristalizadas. Por isso, a fuga de conceitos que vislumbrem o enquadrar da cultura a partir de caixas de sentido lançadas por vários ramos das ciências humanas se faz necessária. A cultura será iluminada por meio do usufruto de leituras que valorizam o caráter diaspórico e nômade da mesma. Interessa pensar a cultura pelo revés, como sugere Homi Bhabha em *O local da cultura*,¹⁴ onde este conceito seria detectado num movimento de passagem, evidenciando as transformações de valores, crenças e identidades. O *anarcopunk*, à luz do que foi detectado nas fontes, subjetiva em sua construção cultural tendências que passam ao largo de certezas edificantes e verdades inquestionáveis, vazando em “um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência”.¹⁵

¹² AGNÓSTICO, Teresina, n. 4, s/d.

¹³ CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

¹⁴ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

¹⁵ BHABHA, 1998, p. 20.

Alvo de profanações, desvios, burlas e máculas, o poder é um conceito relevante para desvelar as atitudes e estéticas *punks* perante a captura de sentidos. Esse poder, encarado como uma série de estratégias de governo sobre a vida é nomeado por Foucault como biopoder,¹⁶ que age perscrutando nossas existências à maneira como sentimos e agimos. Essa expressão do poder estatal conservador foi instaurada em nossa contemporaneidade para regular e destituir de sentido o caráter dinâmico produzido pelas posturas subversivas, convertendo-as a meros estereótipos, padrões de subjetividades predeterminadas. A ampla esfera do poder evoluiu ao ponto de não lidar com a resistência dos adversários, a ordem pela repressão física, e se impor estratégias de produção de posturas dos sujeitos, do escrutínio e regulação sobre os aspectos subjetivos no ínfimo da vida cotidiana, onde os indivíduos são mantidos sob controle.

O poder evolui na sociedade contemporânea ao ponto de não mais buscar recriminar e inibir a vida, mas dar novas atribuições às formas que se dá a própria existência, ao ponto de fazer as pessoas terem seus desejos cooptados pelo sistema. Desses encaminhamentos, para combater um poder que se coloca presente na instância do ínfimo, a resistência não se faz na negação ou destruição total do sistema, trazendo uma mudança rápida e total, mas se faz na esfera do molecular, na revolução pensada no cotidiano. Essa resistência inventa formas de experimentar o próprio desejo, não permitindo espaço para captura e o controle. Entender como se dá essa resistência microbiana é tarefa urgente do trabalho, que tenta revelar práticas criativas e gestos no intuito de se produzir uma válvula de escape, com a finalidade de deserdar o poder que se coloca como insubstituível e imutável.

Entre outros aspectos a serem colocados em pauta, cabe demonstrar que o trabalho não se conforma por meio de uma demarcação linear, apesar de se estruturar em um recorte temporal. O estudo, de acordo com as necessidades elencadas pelos objetivos, pulula entre os possíveis começos na década de 1980 e desemboca na contemporaneidade conforme as respostas dadas pelo material coletado sobre acontecimentos e eventos inauguradores. Cabe salientar que tal atitude não significa que não exista uma preocupação operacional sobre o tempo. O problema se faz no caráter movediço desse tempo, que se constitui numa espiral, experimentada através da escrita, em que os sujeitos *anarcopunks* saltitam dentro de um redemoinho, revelando assim, as estratégias de evasão¹⁷ com as quais esse grupo subjetiva essa categoria. Aliado a essa perspectiva, o conceito de geração se dilui efervescendo silenciosamente no corpo do trabalho, possibilitando uma discussão que convoque um

¹⁶ RABINOW, Paul; ROSE, Nikolas. O conceito de biopoder hoje. *Revista Política & Trabalho: Revista de Ciências Sociais*, n. 24, p. 27-57, abril 2006. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6600/4156>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

¹⁷ REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e o tempo Histórico: a contribuição de Febvre, Bloc e Braudel*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. p. 164-165.

pensamento fluido sobre o tempo, cuja dimensão aproxima sujeitos que percebem o mundo e suas nuances de modo semelhante.

É possível desse modo, relacionar os sujeitos que fizeram o grupo eclodir nos possíveis começos e os *punks* mais contemporâneos.¹⁸ Cabe fazer uma consideração: este trabalho se faz na perspectiva cambiante de distanciamento do cartesianismo da origem para se pensar os começos do *anarcopunk em Teresina*, no âmbito errante de sua dispersão constitutiva,¹⁹ compondo um estudo baseado nos retalhos.

Outra referência teórica na qual o trabalho se ambienta se dá na proposta de Michel Foucault, na medida em que pensa-se a História não como o passado acontecido *ipsis literis*, mas como um discurso que diz muito do passado.²⁰ Por meio do uso da arqueologia do saber²¹ e das práticas discursivas como forma de produzir sentidos ao cotidiano,²² é almejado, por meio de uma minuciosa análise que escava camadas e procura nos textos, na profusão dos arquivos, as artimanhas, as táticas com as quais esses sujeitos estetizam suas vidas, a contradição, o caráter mutante em movimento em suas práticas no cotidiano. Mais do que um lugar determinado pelo que se intui de formações sociais, ideológicas e discursivas, a noção de sujeito implica um caráter experimental, em constante movimento. Não se pode tender nem para a noção de sujeito livre, sem interações com o que lhe é exógeno, tampouco deve-se fechar na noção de sujeito assujeitado: são sujeitos ativos, e que sua ação se dá no interior de semi-sistemas em processo.²³ Nada é estanque, nem totalmente fechado e estruturado.

A teoria que se destaca como a mais potente a atravessar esse trabalho se constitui de maneira que aparece operacionalizando enunciados tanto na esfera do visível, na constituição das linhas do texto, quanto na penumbra dos sentidos. Trata-se de uma filosofia nômade, cambiante, enunciada através da escrita caótica de Gilles Deleuze e Félix Guattari.²⁴ A escrita

¹⁸ SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coords.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1997. p. 11-45.

²⁰ JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2011.

²¹ O método que escava camadas discursivas e edifica a arqueologia do saber é desdobrado das análises de Michel Foucault para, ao fim do processo, tendo mais tessitura para investir em uma *genealogia do poder*. Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2014; FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²² SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos 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: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999. p. 41-61.

²³ POSSENTI, Sírio. Estereótipos e identidade: o caso nas piadas. In: POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. 2. ed. Curitiba: Criar, 2004. p. 20-80.

²⁴ Esse trabalho lidará com conceitos tais como os de *linha de fuga, agenciamento, micropolítica, literatura menor, imagem-movimento*, presentes na obra de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik. Ver: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997; GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1997; DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire.

eclética desses filósofos sugere uma busca ampla de referenciais também nos intérpretes de sua obra. Das possibilidades infinitas deixadas por esses saberes, é iluminada a intempestiva dança teórica que Daniel Lins chama de *escrita bailarina*. Trata-se de uma ruptura com a assepsia da razão, a rejeição do pensamento pragmático e a constituição de um pensamento que articula essa filosofia à vida. Essa força do devir bailarino, essa escrita como devir se manifesta do seguinte modo:

Em outras palavras, quando o pensamento passa a produzir conceitos ancorados numa invenção vitalista, a filosofia emerge, então, das constelações de saberes jamais dissociados de um saber viver, de um saber fazer, ou mais exatamente, de um saber sonhar. O sonho como uma máquina para gerar possíveis, entre outros.²⁵

À luz dessas referências, pretende-se estabelecer uma relação com a teoria semelhante aos zineiros *anarcopunks* em analogia às suas produções de sentido. Na pesquisa, são utilizados aspectos da *bricolagem*²⁶ na perspectiva de Certeau, para ver como esses homens ordinários usam a seu modo as regras sociais, conformando-as a seus interesses. A bricolagem, tal qual é evidenciada nos fanzines, se faz a nível de método na perspectiva que o pesquisador atua na produção de sentido sobre o que ele produz. Este conceito se faz nas práticas cotidianas, na medida em que participam das vivências de seu grupo social. No campo da pesquisa, o método da bricolagem proporciona um exercício ao pesquisador, na medida em que este, investido de um poder para elaborar, reelaborar, desconstruir e remontar a linguagem, as fontes e os signos com os quais lida, promove uma constante transformação – ou metamorfose – destes, no andamento do trabalho. Também foram empregadas as concepções de Certeau acerca do conceito de “táticas e estratégias”²⁷ para entender o processo de escolha de recursos para construção do fanzine, no intuito de detectar os conflitos entre os dispositivos disciplinadores e esses indivíduos, os usos que essas microrresistências fazem de sentimentos e gestos, que se voltam contra o controle dos espaços urbanos em todas as instâncias da vida, incluindo seus aspectos mais rotineiros. Para burlar o controle, o *anarcopunk* se coloca como algo híbrido, repleto de possibilidades de trapaça sobre a comunicação e consumo para com as mídias

Diálogos. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010; GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981; ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2006; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

²⁵ LINS, Daniel. *O último copo: álcool, literatura, filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 15.

²⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. v. 1. Tradução de Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

²⁷ CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano: artes de fazer*. v. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 46-47.

convencionais.

No decorrer do processo investigativo e sob um olhar prévio, alguns tipos de fontes se mostraram relevantes. Os fanzines, fontes específicas das produções desses grupos, têm um papel de destaque para mostrar da melhor forma possível o que compõe a catarse explosiva de ideias e sentimentos que constituem as práticas inerentes a essa subjetividade. Sobre a composição do fanzine e sua importância na afirmação e produção de subjetividades sobre o *punk/anarcopunk* pode-se perceber que:

O fanzine é uma produção que ocupa uma posição singular entre as formas pelas quais o punk se manifesta; não se trata mais apenas da embriaguez e a catarse das bebedeiras, das aparições públicas e dos shows, do choque que sua aparência provoca nas pessoas; se essas práticas rompiam com a rotina sufocante e, ao mesmo tempo, contestavam as formas de excitação passiva das sociedades contemporâneas, inventando outras maneiras de viver o tempo através dos excessos e das paixões vividas pelo próprio corpo, o fanzine é por outro lado, o ato de dar sentido a um sentimento, uma atitude sóbria, racional e reflexiva de criar significados a partir de uma explosão; uma explosão que agora aparece como aquilo que deve ser trabalhado em si e não mais como um objetivo da ação.²⁸

Essa noção de explosão, de necessidade de dizer algo é expressa na forma de uma escrita inquieta, nervosa e intimista e parece ser o catalisador da cultura *punk/anarcopunk*. O trecho do fanzine a seguir, exemplifica essa questão:

O que quero: o livro que leio/ o café que tomo/ as formigas que observo (penso...)/ Não quero luxo/ nem regalias/ criar é o que quero/ observar é essencial/ descobrir o desconhecido/ andar é preciso/ parar é o fim/ viver é consequência/ Liberdade é o que penso/ anarquia é minha utopia/ Poemas é o que faço/ poemas sem nexos/ tortos e inconsequentes/ atrevidos e subversivos/ Mochila nas costas/ pensamento a frente/ nenhum conforto/ caminhar, aprender, recriar/ é isso que quero.²⁹

Ainda pouco estudado nos centros universitários do Brasil, o caos cognitivo dos fanzines necessita de estudos mais pontuais, pois na medida em que articula uma grande multiplicidade temática e conceitual, as dificuldades para lidar com novas fontes e novos saberes denota grande empiria e cuidado por parte do historiador. Para este trabalho, no intuito de perceber como os fanzines são anti-mídias que tentam a todo custo dar sentido a sentimentos, é utilizado o plano de consistência pela imanência, onde se valoriza a singularidade de significados em detrimento de um conceito uno:

²⁸ MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punk. In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org.). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: UFC, 2010. p. 66-80.

²⁹ SINTEZINE, Teresina, n. 2, 1999.

Os conceitos e o plano são estritamente correlativos, mas nem por isso devem ser confundidos. O plano de imanência não é um conceito, nem o conceito de todos os conceitos. Se estes fossem confundíveis, nada impediria os conceitos de se unificarem, ou de tornarem-se universais e de perderem sua singularidade, mas também nada impediria o plano de perder sua abertura. A filosofia é um construtivismo, e o construtivismo tem dois aspectos complementares, que diferem em natureza: criar conceitos e traçar um plano. Os conceitos são como as vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e os desenrola. O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes.³⁰

Uma das fontes mais utilizadas e problematizadas pela historiografia que visa abarcar o tempo presente é a entrevista oral. Essa fonte terá sua importância por seu viés dinâmico e por sua incrível capacidade de captura de um tempo instável. A História Oral traduz de modo eficiente a visão particular de processos coletivos inscritos na contemporaneidade. Seu lugar de destaque será forjado no momento em que conflitos com os ditos e incertezas detectados nos fanzines se fazem necessários. A fonte é entendida como um portfólio para uma "memória dos acontecimentos"³¹ em que os sentidos, dentro de uma perspectiva estoica, se fazem na experiência, em detrimento da busca de uma essência. Não se trata de encontrar um rosto verdadeiro sobre camadas de discurso, mas desmanchá-lo, mostrar a memória como um espaço aberto, afetivo. As entrevistas são problematizadas na perspectiva da análise de histórias de vida e contribuem na investigação do que permuta e permanece nesses modos de ser e agir.

O corpo da dissertação será constituído em três capítulos. O primeiro, intitulado “*Teresinália*: A constituição da cena *anarcopunk* de Teresina”, destaca o cotidiano da juventude de Teresina a partir de um ponto de vista bem específico: aquele de um reduzido grupo de jovens desbundados que açoitavam a calma da cidade de Teresina com suas flanâncias anarquistas no início dos anos 1980. Essa primeira geração *anarcopunk* teresinense será chamada de *Teresinália*, porque isto permitirá, ao mesmo tempo, remeter à suposta matriz inicial do *anarcopunk* em Teresina – pela expressão de nomes tais como os do músico Chakal Pedreira e da poetisa Marleide Lins – e à visão que os primeiros *punks* tinham da cidade e que foi expressa no longo de produções como o *Delírio Amorfo*.³² Em termos do problema histórico a ser enfrentado neste capítulo ele dirá respeito à necessidade de responder quem eram e como pensavam e viviam os jovens que, numa Teresina considerada por esses sujeitos provinciana e conservadora, foram capazes de fustigar a tranquilidade da cidade demarcando lugares e

³⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 51.

³¹ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

³² *Delírio Amorfo* é uma produção marginal feita na década de 1980 pelos primeiros *punks* da cidade. Idealizado por Marleide Lins, esse material foge da noção tradicional de fanzine, pois é bem diagramado e prensado com fins lucrativos.

configurando sujeitos *punks*. Interessa ver poemas, performances (intervenção urbana), significações conferidas a lugares e, enfim, perceber a inauguração de um jeito *punk* de ser em Teresina. Algumas questões serão levantadas em torno deste capítulo: estes primeiros *punks* poderiam, à luz de Maffesoli, por exemplo, ser chamados de “tribo urbana”? Justamente tendo em vista a noção de tribo urbana, com quem este grupo convivia/rivalizava? Como poderíamos desenhar o mapa dos grupos juvenis na Teresina dos anos 1980? Quantos/quais desses primeiros *punks* ainda vivem e que memória eles têm da Teresina da década de 1980?

Para a segunda linha de ação, batizada com o nome de “Panfletagem subliminar: os fanzines como repositórios das vozes da subversão *anarcopunk*”, será dedicada atenção sobre aquilo que perpassará toda a dissertação: a análise histórica de fanzines a partir da ideia geral de que eles são o principal suporte das bandeiras em torno das quais se articula o movimento *anarcopunk*: conceitos distorcidos, ideologias saqueadas, arte-sabotagem, sabotagem cultural, pirataria de ideias, etc. Para este caso, serão escolhidos zines produzidos na cidade de Teresina e a partir daí, estabelecer variáveis para a sua análise. O foco nesse capítulo não fica recluso à primeira geração de *punks* teresinenses – a geração Teresinália – mas também pelas gerações que lhe sucederam. Interessa mostrar como esses sujeitos, por meio de uma guerra contra a literatura cânone e a arte engessada, estetizam suas vidas, ressignificando suas existências e mantendo suas identidades em constante diáspora.

Em “Como chegamos a ser isto que somos? Chakal Pedreira e a contemporaneidade de uma vivência *anarcopunk* no Piauí” vamos à *práxis* de uma estética de vida que tenta a todo custo escapar de capturas e cristalizações de sentido. Se nos dois capítulos anteriores terá sido possível mostrar a ericção de uma vivência *anarcopunk* em Teresina e a mídia através da qual os *anarcopunks* fazem/fizeram ecoar suas vozes, sendo subjetivadas para identidades móveis. Se nos dois capítulos anteriores foi possível mostrar a ericção de uma vivência *anarcopunk* em Teresina e a mídia através da qual os *anarcopunks* fazem/fizeram ecoar suas vozes, neste terceiro e último capítulo se procurará mostrar como é que um *punk* é distintivamente atravessado pela história. Para isso, se usará basicamente a história de vida de Chakal, um *punk* que se subjetivou na cena *underground* e permanece em sua resistência solitária e nômade em Teresina.

1 TERESINÁLIA: A CONSTITUIÇÃO DA CENA *ANARCOPUNK* EM TERESINA

Ser irresponsável acima de tudo/ Não poupar ninguém/
Nem os homens nem o mundo/ Demolir instituições,
atacar sem piedade/ Todo o esquema de poder da
sociedade.

“Horror Contra Todos”, Obtus

Essa é uma História que não é contada em jornais ou grandes revistas de circulação. Não veio para ditar moda ou deixar tendência, não respeita hierarquia ou idade, não deixa espaço para caretice e contempla a incerteza tal qual uma criança em formação experimenta o mundo, questionando e agindo com certa petulância quando não é atendida. Os sujeitos dessa história usam como armas contra as formas dominantes de pensamento a ironia, o deboche, a raiva e a formação política por vezes contraditória e embebida em senso comum. Ao mesmo tempo em que atuam no mundo inteiro, criando suas cenas, proclamando silenciosamente sua independência em relação ao sistema capitalista, são bem cientes de suas limitações e consideram sua esgrima bem-sucedida ainda que a vitória almejada tenha eco apenas na localidade, na duração milésima do segundo ou no constituir de um gesto.

É comum encontrá-los aglutinados em uma torcida disforme pela corrosão das grandes instituições e fronteiras territoriais, produzindo imagens no intuito de desrespeitar líderes políticos e condicionando seus comportamentos para bem distante do padrão, da quietude condicionada e aceita como um bom costume. Ao mesmo tempo em que atuam na esfera do macro, atravessados pelo desejo de ver o mundo a mudar por completo, não é incomum vê-los pautarem suas reivindicações sobre problemas próximos, questões da rua, do bairro, em suma, do universo pessoal e local de cada um.

Tal preâmbulo foi forjado para dar visibilidade ao cotidiano de uma juventude que marcou a contrapelo a história da cidade de Teresina nos últimos 30 anos. Conhecidos como *punks* ou *anarcopunks*, os sujeitos dessa história se erguem contra a ordem estabelecida por meio de uma miscelânea, uma “série de signos agrupados sob um nome”³³ e transformam a si e aos outros que com eles interagem, seja pelas manifestações, produções de folhetos com teoria, campanhas de voto nulo e principalmente, pela produção artística, seja pelo veículo da música ou da poesia. Para alguns estudiosos e integrantes do movimento, o termo *anarcopunk* por si só é redundante, tendo em vista que todo *punk* carrega em torno de si um pouco dos referenciais de liberdade das teorias anarquistas do

³³ MORAES, Everton de Oliveira. *Deslocados, desnecessários*: o ódio e a ética nos fanzines punks: Curitiba, 1990-2000. 2010. 203 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2010.

século XIX. Muitos *anarcopunks* apoiam questões que passam por direitos dos animais, antiglobalização, igualdade racial, feminismo, ecologia, anti-heteronormatividade, autonomia trabalhista e pacifismo. O *anarcopunks* se subjetivam por meio de uma política anarquista e suas formas de organização. Algumas das práticas desses sujeitos envolvem mutirões, manifestações, ação direta, produção musical, selos, distros e atividades culturais, sempre na perspectiva do “faça você mesmo”. Entre suas formas de expressão cultural encontramos a música, ou anti-música, a poesia e o visual agressivo, que procura refletir aquilo que é expurgado e amaldiçoado pela sociedade.

O *punk* não tem origens precisas acerca de seu surgimento. Estados Unidos e Inglaterra reivindicam o posto de pioneiros. O que se sabe é que a expressão *punk* era utilizada por William Shakespeare para denominar prostitutas e malfeitores e em nossa contemporaneidade começa a germinar no final dos anos 1960, a partir dos jovens entediados não só com a cultura psicodélica do período, que tinha o caráter de fuga da realidade, mas com o modo como estava disposta a sociedade, caracterizada pela perda de referenciais causados por problemas sociais que afetavam não só o econômico, mas também abalavam a liberdade individual de pensamento.

À margem do sistema capitalista, órfãos de ideais e perdendo “seu poder de ação”³⁴ para uma “sociedade cada vez mais tecnocrática”.³⁵ Era nessa situação que se viam os *punks*, opondo-se radicalmente à alienação imposta por comportamentos aceitáveis, partindo de signos de destruição e sentimentos exclusivos como o ódio, para ir contra a situação desfavorável e a presente apatia das massas em relação à falta de oportunidades. Esses sujeitos vão constituir novas formas de olhar e vivenciar a vida nas cidades. Por meio de uma análise da forma como está disposta a sociedade em uma crônica falta de perspectiva, eles passam a atacar o *establishment* e seus agentes controladores, estimulando a livre expressão de ideias e o pensar por si mesmo:

Para começar, vou dizer o que acho que o punk não é: ele não é uma moda, um certo estilo de se vestir; uma fase passageira de falsa rebeldia contra seus pais; a última moda irada ou mesmo uma forma específica de estilo ou música de fato. É uma ideia que conduz e motiva sua vida. A comunidade punk que existe o faz para apoiar e concretizar essa ideia através da música, da arte, de fanzines e de outras formas de expressão e criatividade pessoal. E o que é essa ideia? Pense por si mesmo, seja você mesmo, não aceite o que a sociedade lhe oferece, crie suas próprias regras, viva

³⁴ CANHÊTE, Daniela Lemos. *Ecos do subterrâneo: a questão da juventude e do movimento punk como subcultura*. 2004. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Goiânia, 2004. p. 15.

³⁵ ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 26.

a sua vida.³⁶

Quando os fanzines traçam uma história do *punk*, ataques sem receio colocam em evidência um começo caótico e niilista, de onde não deveria restar nada. Destruição, negatividade, adesão ao estranho e o ódio sem propósito eram a máxima sarcástica do movimento em seus primórdios. Seu objetivo principal era chocar. O fanzine a seguir traça esse parâmetro inicial confuso na evolução do *punk*:

Sabemos que, quando originalmente surgiu, o punk tinha uma visão completamente pessimista em relação ao futuro, ao qual diziam não se influenciar, muitos, niilistas assumidos, confusos e revoltados com a crise econômica da época na Inglaterra, pregavam o caos total e os mais radicais, a destruição geral de absolutamente tudo, foi uma fase bastante pessimista do punk. Todos concordam [...] um dos objetivos que o punk tinha na época era chocar a sociedade, sem dúvida eles alcançaram com bastante êxito.³⁷

Os sujeitos que começaram a coisa toda no Brasil vivenciaram esse momento em que o *punk* ainda estava em vias de gestação. Pelo pouco acesso às informações, o que se via nas grandes metrópoles como São Paulo era uma “guerra de todos contra todos”,³⁸ sob a forma de disputas territoriais de facções rivais. A crítica de si se mostra no discurso que coloca que mesmo com uma favorável mutação, uma preocupação em se criar propostas valorizando o político não causou uma conversão total para as mudanças:

É bom lembrar que nem todas as facções do punk evoluíram ideologicamente, por persistência à fase inicial muitos punks formaram gangues, outros se isolaram, alguns se uniram a carecas fascistas e os conflitos e as divergências tornavam-se inevitáveis provocando a divisão.³⁹

Com o amadurecimento das ideias e a maior adesão de planos partidários e teorias sobre a sociedade, esses indivíduos ficaram mais preocupados a respeito dos rumos políticos do país. O *punk* foi adotando novos ideais, expandindo suas formas de atuação:

Felizmente, com o decorrer de sua existência, o Punk foi adotando novos ideais, divulgando propostas mais emancipadoras, mais oferecedoras de mudança, aboliu o niilismo gratuito (nem todos os Punks) e assumiu uma nova postura, a postura anarquista/libertária, criando e expandindo um novo punk, o Punk libertário, o movimento, saindo daquela fase pré, passando por uma fase mais sólida, agora mais preocupados com a estruturação da imagem Punk, o Punk passou por uma favorável mutação. Estenderam-se as atividades, triplicaram-se o número de fanzines, uns

³⁶ O’HARA, 2005, p. 40-41.

³⁷ AGONIA REVOLTANTE, Barra Funda, n. 22, 1996.

³⁸ OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 30.

³⁹ AGONIA REVOLTANTE, Barra Funda, n. 22, 1996.

cuidando da divulgação de bandas alternativas/punks [...], bem como ideias libertárias destacando o cultural e o político.⁴⁰

Para trazer o debate para o âmbito local, cabe inicialmente mostrar a partir de que referências esta análise se constitui. Conforme sugere Foucault em seu método arqueológico, os discursos são expostos enquanto práticas que “obedecem a regras formadas dentro e fora da linguagem”.⁴¹ Essa arqueologia investiga o domínio de saber dentro de um sistema lógico, linguístico e psicológico que configura determinado regime de verdade.⁴² Esta busca desvela o *a priori* do saber de um determinado dado histórico, ponto onde após desvelar as inúmeras camadas de sentido, se clarifica a dispersão constitutiva do começo. Sobre a matéria bruta do termo *anarcopunk* em Teresina, cabe fazer uma analogia com o trabalho do arqueólogo, escavar suas camadas e entender o formigamento do começo, ou possíveis começos, fugindo do cartesianismo eventual do ponto de origem. Pouco se sabe sobre um começo preciso do movimento *punk* em Teresina. Não existem trabalhos acadêmicos sobre a temática em âmbito local e as referências midiáticas sobre o tema são insuficientes. A solução se faz na vantagem que os estudos de tempo presente dispõem acerca da vivacidade das fontes e desafios. Neste contexto de poucas informações, a possibilidade de conviver com quem protagonizou essa História possibilita o uso da fonte oral como ferramenta para conseguir as respostas pelas vozes que sentiram e vivenciaram na própria pele tais experiências. Os acontecimentos narrados pelo entrevistado não são reduzidos a proposições que constituem essências⁴³. O que está em jogo é perceber as diferenças intensivas dentro das camadas de discurso.

O sujeito entrevistado, Altaíde Pedreira do Nascimento, conhecido por familiares e amigos como Chakal, foi escolhido como depoente por sua história de dedicação não só em relação ao *punk*, mas ao *rock* teresinense de garagem, ao *underground*.⁴⁴ Chakal, um pacato senhor de meia idade, filho de família tradicional, transita por esse universo de tribos juvenis na cidade de Teresina há pelo menos 25 anos. Seu depoimento em conjunto com algumas produções da época vem não apenas para clarear as matrizes iniciais do *anarcopunk* em Teresina, mas responder algumas das lacunas deixadas pelas dificuldades em se obter fontes.

Partindo para os episódios marcantes da trajetória de vida de Chakal, fica claro, em primeiro lugar, as polifonias que constituíram modos de ser *punk* em Teresina. Como ocorreu

⁴⁰ AGONIA REVOLTANTE, Barra Funda, n. 22, 1996.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p. 76-77.

⁴² MACHADO, Roberto. Uma arqueologia do saber. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a ciência e o saber*. 4. ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2009. p. 111-142.

⁴³ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁴⁴ *Underground* designa o espaço não cooptado pela grande mídia – TV, jornais rádio e revistas – onde circula uma produção artística mais comprometida com a arte do que com o comércio. Ver em: O'HARA, 2005, p. 193.

no restante do Brasil, o *punk* chegou distorcido na Chapada do Corisco, basicamente através do que vinculava-se na TV, nos quadrinhos de Angeli,⁴⁵ na literatura suja de Charles Bucowski, nas revistas de *rock* e pelo festival do Rock in Rio de 1986. Sobre esse ano, Chakal fala com nostalgia da primeira vez que ouviu o termo e constantemente se reporta a essa época como um momento de efervescência cultural na cidade. O trecho abaixo demonstra o seu entusiasmo diante da novidade em relação ao *punk* e sua estética musical:

Foi na Escola Técnica. Eu tinha visto algumas passagens na televisão, de documentários, tinham documentários assim... É! A TV Manchete uma vez apresentou um documentário. A TV era um pouquinho mais inteligente do que é hoje. Tinha o 'matéria-prima' na TV Cultura. Nele havia a oportunidade de ver bandas punk tocando. Então assim, estava passando e eu tinha oportunidade de ver. E assim... quando eu entrei na Escola Técnica pela primeira vez eu tive contato com banda punk. Foram Os Ratos de Porão, através de uma fita mesmo. A fita tinha Ratos de Porão de um lado e Lobotomia do outro. Era de um amigo meu cujo irmão morava no Rio, era punk e mandou para ele. Só que eu já tinha uma bagagem de metal sabe? Assim, minhas origens são relacionadas a metal e a pop rock... Legião, esse povo todo.⁴⁶

Fica claro que o processo embrionário *anarcopunk*, nesse momento, bebe na matriz do *punk* enquanto movimento musical e artístico. E apesar de usar a referência musical do Ratos de Porão,⁴⁷ de batida veloz, antimúsica, uso de termos sujos e assuntos polêmicos, bem como passar uma mensagem no menor espaço de tempo possível, Chakal mostra que essa referência não aparece com força na eclosão do *punk* em Teresina. Muito diferente do que se taxa o movimento na contemporaneidade, as primeiras referências sobre a questão apontam para uma aproximação muito aberta em relação à cultura pop. A chamada *new wave*⁴⁸ e a estética experimental e artística desse gênero musical constituem algumas das primeiras impressões *punks* na Cidade Verde. Apesar do *punk* de São Paulo ter influenciado direta e indiretamente grande parte do Brasil, suas exasperações e modos de ser pareciam mais distantes dos primeiros *anarcopunks* em Teresina. O movimento em Brasília, feito por jovens que tiveram mais acesso a informação e estudo, ficou conhecido nacionalmente pelas mensagens repletas

⁴⁵ Famoso cartunista brasileiro, Angeli deu vida a personagens célebres embebidos em um humor anárquico e urbano. Seu personagem Bob Cuspe, o Punk que questionava o sistema por meio de cusparadas e humor ácido, foi lembrado pelo entrevistado.

⁴⁶ NASCIMENTO, Altaíde Pedreira do. *Entrevista I*. [jun. 2015]. Entrevistador: Heitor Matos da Silva. Teresina, 2015. p. 8.

⁴⁷ Ratos de Porão é uma banda brasileira de *hardcore/punk* formada em 1981 durante a explosão do movimento *punk* em São paulo. Com trinta anos de carreira, são conhecidos mundialmente, já tocando em lugares como Europa e América do Norte. Mais informações ver o site oficial da banda: BIO. *Ratos de porão*. Disponível em: <<http://www.ratosdeporao.org/bio/>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

⁴⁸ A *New Wave* de fato é conhecido por “nova onda”. É um gênero musical do rock surgido na década de 1970 concomitante ao Punk rock. Caracteriza-se por um estilo musical independente, que incorporava música eletrônica e *disco music*, assim como o pop dos anos 1960. No Brasil aparece com força em grupos de grande expressão como o Legião Urbana. Mais informações ver em O'HARA, 2005, p. 188.

de crítica social fundamentada, parecendo reverberar com mais força na cidade, nos primórdios: “Então aquele pessoal de Brasília, tinha influência boa; pode-se dizer quase uma chupada do *punk*”.⁴⁹ Contraditoriamente em relação ao modo como os *punks* ficaram conhecidos, no caso de Teresina, fica claro a profunda relação direta ou indireta do impacto do que incidia na grande mídia, na formação identitária desses sujeitos.

De todo modo, não foram apenas os círculos intelectuais ou a música pop que influenciaram a primeira leva de *punks* do Piauí. Quando se fala em algo extremo dentro do *anarcopunk* em Teresina, é impossível não mencionar a relevância de outras tribos como o metal, com seus *headbangers*.⁵⁰ Conforme aponta o entrevistado, antes mesmo de aparecerem os primeiros *punks*, o metal já havia se constituído com força na juventude da cidade e muitas pessoas que adentraram no universo do *anarcopunk* vivenciaram inicialmente a estética extrema do metal, bem como dividiram espaços de sociabilidade e mantiveram entre si um espírito de união e colaboração mútua. Chakal se utiliza da frase “todo mundo é grego”, para estabelecer esse vínculo forte, o sentimento de pertença e o contato com o outro:

Todo mundo era grego na época, mas assim, a galera que eu via, não era toda. Mas assim tinha o Bernardo, essas pessoas que ouviam punk. E andavam com a galera do metal. Só que o que fazíamos não impedia de termos contato com outras pessoas. Tinha o povo mais extremo do *black metal*, mas esse povo... Ficava na deles. Tinha muito essa questão de consanguinidade, da galera gostar e andar unido sabe?⁵¹

Essa relação de pertença apontada pelo entrevistado aglutina os metaleiros num mesmo sentimento de grupo, num sentimento por vezes paradoxal de irmandade e união contra um mal maior, as normas pré-estabelecidas. A questão é que ao se delimitar essas duas vertentes em um conceito tão complexo como o de tribos urbanas, dados os profundos debates no âmago das ciências sociais, é apodítico, por meio da fala do entrevistado, que o conceito de tribo urbana incide sobre o metal. O *punk*, apesar de se inscrever, compartilhar espaços, dividir inimigos em comum, se unia, mas mantinha suas especificidades, seja no visual ou na atitude. A mídia, a partir do momento que nomeia grupos sociais, acaba por potencializar e desenvolver de modo efetivo alguns deles nas sociedades contemporâneas.⁵² No caso do metal, nessas condições sociais existe uma tensão que aponta para uma noção de tribo que

⁴⁹ NASCIMENTO, 2015, p. 2.

⁵⁰ *Headbangers* são sujeitos que apreciam o metal pesado e adjacentes. O termo surgiu do fato de que nos shows esses sujeitos literalmente “batiam cabeça” para as músicas. Possuem um visual bem específico: costumam se vestir de preto, ter cabelos compridos e usarem coturnos.

⁵¹ NASCIMENTO, 2015, p. 2.

⁵² BLASS, Leila Maria Silva. Desfile de carnaval e tribos urbanas: a diversidade do efêmero. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 211-233.

sugere em linhas gerais:

O que a metáfora da tribo sugere é a emergência de novas formações sociais que decorrem de algum tipo de reagrupamento entre quem, não obstante as suas diferenças procura uma proximidade com os outros que, de alguma forma, lhe são semelhantes de acordo com o princípio ‘qui se ressemble’s assemble’. É, pois, em formas de sociabilidade que devemos pensar quando falamos de tribos urbanas sociabilidades que se orientam por normas auto referenciais de natureza estética e ética e que assentam a produção de vínculos identitários.⁵³

No caso dos *headbangers*, os vínculos identitários forjados em suas sociabilidades, a marca que os diferencia se faz na tentativa de entender o que impossibilita o hibridismo. Constituir um território, um espaço para fechar-se em uma proposta, desencadear por meio de códigos de conduta o desgaste do individual em prol de um engajamento para compreender e problematizar os valores e normas e conseqüentemente estetizar a vida em discordância de comportamentos pré-estabelecidos. Para este caso, vale a prerrogativa dos ritos de passagem, testes que desencadeiam essa coesão tribal. Essas manifestações incitam nesses jovens a descoberta de uma identidade, um elemento que os vincule sob a égide da pertença num grupo. O trecho da fala do entrevistado, além de descrever como ocorre esse rito de passagem, mostra como o *headbanger*, por mais fechado que procurasse ser, por mais pressão que pudesse exercer, interagiu e se confundia com outros grupos, mas evitavam se misturar:

Assim, o pessoal do metal defendia a área deles. A brincadeira do macho alfa sabe? Eles delimitam o território no sentido de evitar esse hibridismo, sabe? Assim, ou é metal ou não é, ou está comigo ou está com Deus. Então você levava pressão. Se você quisesse andar com a galera, você tinha que saber os nomes das bandas; você era testado. Tipo, o cara te dava uma fita pra tu ouvires, aí perguntavam o que tu achavas e tal; os testes eram assim.⁵⁴

Em relação ao *punk*, algumas nuances precisam ser colocadas em evidência para questionar e estabelecer o conceito de tribo a esse movimento juvenil em seus primórdios. Em primeiro lugar, diferentemente dos formatos dados ao *anarcopunk* na contemporaneidade, o *look*, o visual não era elemento que referenciava os da primeira geração que conferia para si estes signos. Ao contrário, apesar de se perceber alguns elementos no visual, era praticamente impossível detectar um *punk* dentro de uma cena pelas roupas que vestiam. O moicano, os *patches*, os arrebites são elementos que constituem o *punk* dos últimos 10 anos na cidade. Eles poderiam passar despercebidos entre os *headbangers*, ou ingressarem as fileiras da militância secundarista estudantil sem levantar alarde. O *anarcopunk* nessa constituição de possíveis

⁵³ PAIS, José Machado. Introdução. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 18.

⁵⁴ NASCIMENTO, 2015, p. 6.

começos falava mais por meio de atitudes e estéticas heterogêneas sobre a vida. Nas reuniões não se pensava em criar essências, criar grupos coesos e comportamentos fechados. Esses sujeitos se colocam entre todos, abertos a possibilidades e aprendizados. Para este caso, o conceito de tribo urbana é substituído pela gagueira dos bandos, das trupes que interagem na emergência, no hibridismo móvel de uma identidade que não se acaba:

Ser um 'bando': os bandos vivem os piores perigos, reformar os juízes, tribunais, escolas, famílias e conjugalidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está 'entre' todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam. Nas conversas na televisão '6 vezes 2', o que fizeram Godard e Mieville, senão o uso mais rico de sua solidão, servir-se dela como de um meio de encontro, fazer uma linha ou um bloco passar entre duas pessoas, produzir todos os fenômenos de dupla captura, mostrar o que é a conjunção. E, nem uma reunião, nem uma justaposição, mas o nascimento de uma gagueira, o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criadora? E... E... E...⁵⁵

Apesar de não se criar um visual fechado, vigorava na sociedade uma noção de delinquência, de desvio por meio de um aspecto que aparecia marcado à flor da pele nesses sujeitos: a tatuagem. Hoje a tatuagem é um símbolo cultuado na arte e na cultura pop no Brasil e no mundo, mas na década de 1980, poderia significar problemas, principalmente com a polícia e com os moradores locais. O entrevistado sublinha em sua fala o modo como as normas que ditavam a delinquência em Teresina se constituíam mais no medo que determinados estereótipos causavam nas pessoas, associados a atitudes criminosas e desviantes. Quando questionado sobre como as pessoas reagiam a quem tinha tatuagem, tida como uma marca de corpos transgressores, o entrevistado sugere que há uma espécie de aversão, de terror por parte das outras pessoas:

Era de marginal para baixo. Delinquente mesmo. Na hora que o cara chegava, todo mundo saía de perto. Se algo parava, estacionava, olhava pro cara parado aí perguntava o que tinha no bolso. Terror mesmo. Sabe, uma vez fomos expulsos do [...]. Eu estou aqui, assando termo grego.⁵⁶

Fica claro que o *anarcopunk* tatuado é atravessado e agenciado por sua participação num sistema de relações e interações edificados pela vida em sociedade. Em suma, não se pode partir da noção de desvio, por meio de um modelo sequencial puro, sem nuances e questionamentos, que terminam por colocar por um lado um comportamento adequado e por outro o desviante

⁵⁵ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8-9.

⁵⁶ NASCIMENTO, 2015, p. 6.

puro. O *anarcopunk* é o que os estudos da sociologia do desvio apontam como o *outsider*, “elemento que pratica o desvio dentro das regras de um grupo social”.⁵⁷ A própria conjuração de signos sobre o termo *rock* representava uma transgressão aos valores familiares e a vinculação com atitudes ilícitas como o uso de drogas, ainda que de fato não houvesse o consumo dos entorpecentes. O entrevistado minimiza o consumo de drogas a álcool e cigarros, mas sua palavra diante das representações feitas em torno de sua postura o conformam dentro de um mito em que o roqueiro era necessariamente um bandido:

Demais. Porque o rock era visto como coisa de maconheiro, de bandido. Assim, a polícia sempre parava. Os pais prometiam cortar o cabelo com faca, tinha toda aquela... Se fosse tatuado ia arrancar com faca... A polícia parava, tomava o coturno sabe?⁵⁸

Em suma, esse conceito não se constitui numa relação conformada em moldes fixos. Existem variáveis que se aplicam às regras sociais e variações específicas. São aspectos culturais que edificam o que é de bom ou mal gosto ou o que é considerado hábito de um cidadão respeitável. A definição de *outsider*, que cabe para esse caso, pode ser definida partindo-se da seguinte definição:

Venho usando o termo outsiders para designar aquelas pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso, fora do círculo dos membros normais do grupo. Mas o termo contém um segundo significado, cuja análise leva a outro conjunto importante de problemas sociais: ‘outsiders’, do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada.⁵⁹

Em síntese, quando um *anarcopunk* trabalha com a assertiva de querer burlar as regras sociais, apoderando-se assim do termo *outsider*, isso implica dizer que os outros dentro do espaço por onde circulam essas regras sociais vão reagir de modo a coibir ou afastar esses engajamentos. Fazendo um paralelo com a contemporaneidade, a tatuagem é um bom indicativo para demonstrar que a reação sobre o que é considerado infringir uma regra varia com o tempo. Em suma, uma pessoa que configura em torno de suas práticas um ato desviante, “pode em algum momento despertar reações muito mais lenientes do que em algum outro momento”.⁶⁰ Para os valores da década de 1980, a associação da tatuagem com a delinquência era evidente ao ponto de se chamar as autoridades para se retirarem, mesmo dos lugares em que eles se

⁵⁷ BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 17.

⁵⁸ NASCIMENTO, 2015, p. 8.

⁵⁹ BECKER, 2008, p. 27.

⁶⁰ BECKER, 2008, p. 24.

relacionavam. Para encerrar a questão, o trecho abaixo mostra como moradores das localidades se incomodavam com a presença, acionavam a polícia e os retiravam de seus espaços de sociabilidade, evidenciando o desvio dentro da ótica do que o outro considera como tal:

Assim, falo por mim sabe? [...] Aqui em Teresina houve vários espaços, mas os principais que eu posso citar foram a Praça Pedro II, que era mais central, a Escola Técnica e as escadarias da praça da igreja de São Benedito. Esses três pontos eram pontos de comunicação, porque às vezes éramos expulsos de um lugar para outro, sempre pela polícia. As pessoas se incomodavam com nossa presença e davam toque no policial. Mas nos encontrávamos mais nesse clima de conversar, divulgar e trocar material.⁶¹

Tocando no que diz respeito às posturas *punks*, é perceptível em muitos momentos da entrevista o uso do termo *hardcore*⁶² para exemplificar de modo coerente os modos de ser desses sujeitos. Sobre o *hardcore* não existem certezas institucionais. De uma evolução criativa da música *punk*, o termo é talhado em Teresina para fora de seu contexto original. Ocorre nesse caso uma apropriação do termo para uma concepção comportamental de estetizar a vida em prol de constituir novos significados, falando sobre si levando o outro a se avaliar também. O *hardcore* dentro do *anarcopunk* teresinense vai muito além de mera conotação antimusical, com suas batidas agressivas e diretas, mas corresponde a uma atitude, um estilo de vida que se confunde com o sujeito e transforma a sua existência em resistência, em forma de pensar pela qual se manifesta:

Estou falando que eu tocava na Verminoso e as pessoas gostavam de dizer que nos auto... Nós dizíamos que éramos punk crossover e fazíamos o crossover sabe? E dizia assim, hardcore, mas nas atitudes cara: A letra em português, falando da sociedade, participava das manifestações...⁶³

Essa perspectiva de se entalhar especificidades sobre o termo *Hardcore* reverberou para as gerações que constituíram o *anarcopunk* na década de 1990. Essa nova leva de sujeitos que constituíram grupos como o GEAPI (Grupo de Estudos Anarquistas) focavam-se em discussões teóricas de cientistas anarquistas notórios, como Bakunin. Ainda que o *anarcopunk*, desde seus primórdios, se utilize de termos exclusivos como deboche, escárnio e signos de destruição como o ódio para construir sua fala, há sempre um espírito de reflexão, um momento para pensar sobre as atitudes que se toma. O *hardcore*, por mais que se

⁶¹ NASCIMENTO, 2015, p. 11.

⁶² O *hardcore* é a evolução do punk rock que começou em terras norte-americanas. Criado no começo dos anos 1980, se caracterizava por uma aceleração do andamento *punk*, por maior agressividade na música e inicialmente, pelo caráter político das letras. Ver mais em: O'HARA, 2005, p. 187.

⁶³ NASCIMENTO, 2015, p. 8.

manifeste por meio de elementos que vazam da noção característica de seriedade, tem a preocupação clara com o pensar antes de tomar qualquer atitude. O trecho abaixo demonstra como o termo é tensionado ao limite no intuito de trazer o pensamento com coerência:

Existe uma grande diferença entre o indivíduo que ouve hardcore e o indivíduo que é hardcore: ser hardcore é... Não fechar os olhos e nunca desistir. Ser hardcore é... ter esperanças e agir por seus ideais. Ser Hardcore é... amizade, amor, respeito mútuo, cooperação, solidariedade e autogestão. [...] Ser hardcore é... Não violência, preconceito, conformismo Ser Hardcore é acima de tudo anarquismo e ação direta. Hardcore não é brincadeira: pense bem antes de assumir qualquer postura.⁶⁴

Cabe ressaltar que os *punks* da primeira geração podiam não estudar a teoria anarquista ou não constituírem falas embasadas em filões renomados da teoria política, mas isso não implica dizer que não existia ação política embebida nos gestos e nas produções desses sujeitos. Para compreender esses termos, a ação política precisa ser pensada para além das camadas macrológicas das relações superestruturais que colocam de um lado os interesses do Estado e do outro as classes sociais e precisam falar de questões que tocam e conformam pessoas no ínfimo de suas existências.

Ao inserir o *punk* dentro do prisma dos bandos, a título de estabelecer uma história coesa das práticas *punks* em Teresina em seus primórdios, alguns questionamentos ainda precisam ser arrastados para a luz: quais seriam as experiências que deram o formigamento do começo do *anarcopunk* em Teresina? Sobre o que exatamente se voltavam as críticas e o caráter subversivo desses sujeitos? Por meio de que linguagens artísticas esses sujeitos agenciam suas vozes de subversão?

Na Teresina da segunda metade dos anos 1980, o *punk* vive uma ebulição de sentidos e produções que visam a sua edificação e conjuração de referenciais, onde a música e a arte por meio principalmente da produção poética foram os principais canais propagadores dessas ideias. É comum o flerte com outros grupos juvenis, seja para constituir uma cena em conjunto – como se faz em muitas ocasiões com os *headbangers* – para pensar a noção de identidade, sobretudo pela “marcação de diferenças”,⁶⁵ ou simplesmente andar em bandos pelo espaço em busca de entretenimento, diversão e cumplicidade. Dessa interação próxima, o primeiro rompante *punk* do Piauí se expressa por meio da música. A banda Grito Absurdo forjou os primeiros *riffs punks* em Teresina e dividiam espaço com outras bandas conhecidas dentro da cena *underground* da cidade. Dividiu espaço com bandas como Wagark, que tinha uma proposta de fazer um rock pesado e veloz e se transformou em Megahertz, hoje uma conceituada banda no cenário

⁶⁴ CONSCIÊNCIA ANARQUISTA ZINE, Teresina, 2. ed., [s. d].

⁶⁵ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

nacional do Metal. Segundo o entrevistado, a cena até formava algumas bandas, mas muitas se desfaziam após o primeiro ensaio, dada a precariedade dos instrumentos e equipamentos, dos poucos espaços para tocar e da precariedade das gravações. A expressividade creditada a banda se deu por continuar firme apesar das dificuldades:

Tinha o som... Vou lhe ser muito sincero. Tinha o som, primeira banda de Punk e *hardcore* foi o Grito Absurdo, e a Marleide já estava junto com eles está entendendo? Só que assim, o Grito Absurdo foi um marco por que foi uma banda de expressividade, entende? No cenário, junto com o Wagark, que é o atual Megahertz e o Avalon... O Wagark separou, surgiu o Megahertz e a Avalon.⁶⁶

Os shows, feitos de modo precário e ocorrendo poucas vezes ao ano, constituem o espírito de coletividade e pertença que caracteriza uma tribo urbana. Embora escassos, os shows aglutinavam os jovens, dada as poucas opções de lazer na cidade. Esses *shows* eram uma forma que a juventude da época inventava para se movimentar e sair da mesmice de uma cidade sem muitos atrativos. Já se percebe nessa época, a partir de 1986, uma interação com cenas de outros estados. O entrevistado cita a participação de bandas maranhenses da região de Timon e de São Luís nesses eventos. Entre os poucos espaços destacados para sociabilidades e atividades lúdicas, temos a escadaria da Igreja de São Benedito, o Vôlei Bar na chamada prainha, que ficava na coroa do rio Parnaíba, a feirinha da Praça Saraiva e principalmente a Praça Pedro II. Esta última era ponto de troca de materiais. Circulavam nesses espaços revistas, fitas k-7, fanzines. Todo tipo de informações sobre o rock ou o que acontecia na cidade, com sons de bandas daqui e de fora, trocados pelos correios. O trecho abaixo sugere esse espírito de coletividade, mesmo sem grandes financiamentos ou incentivos:

Bom, em primeiro lugar, tinha a feirinha. No meu... assim, no caso do [...] o primeiro show foi no Teatro do Matadouro. Mas haviam outros espaços, como a feirinha, que era um lance público por que é mais antigo. Tinha o Vôlei Bar que era na prainha. Na coroa do rio. Bandas como Avalon e Megahertz chegaram a tocar, bandas de São Luís. Agora assim, esses lugares não eram tão perenes sabe? Atualmente temos uma estrutura que nem se compara... Por exemplo, teve anos em que praticamente ocorriam dois shows por ano. Mantendo banda e local para ensaiar por que ainda que eu tivesse, não tinha estúdio. Tinha que ser a casa de alguém, aguentando o barulho e entrava o vizinho... Bem precário mesmo, está entendendo? Aqui comprar instrumento era pior ainda... É, pra época... Assim, ainda hoje é difícil cara. Mas a caixa que era de Fulano que passou pra Cicrano que chegou para Beltrano...⁶⁷

Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que pulula no *underground* elementos dessa

⁶⁶ NASCIMENTO, 2015, p. 8.

⁶⁷ NASCIMENTO, 2015, p. 13.

cultura como o “faça você mesmo, ninguém fará por você”, essas práticas *punks* se constituíram no interior de microgrupos, dando a entender que a prática ainda estava em vias de constituição, misturada entre o espírito criativo da juventude da cidade. Os sujeitos que de fato se intitulavam, ou eram apontados por terceiros como *anarcopunks*, podiam ser contados nos dedos, formavam pequenos coletivos e passaram a produzir os primeiros materiais e os divulgaram não só por meio de mão em mão nas ruas da cidade, mas pelo correio, com outras partes do Brasil. Os dois coletivos que produziram no período foram o *Atestado de Óbito*, encabeçado pelo hoje professor da Universidade Federal do Piauí, Paulo Ângelo, e o *Legítima Defesa*, grupo em que Chakal partilhava suas concepções de mundo. Essas “duas tríades” foram importantes plataformas de expressão desses sujeitos no âmago do microgrupo:

Tinha, era o Legítima Defesa. E o do Paulo, Atestado de Óbito. Só que era uma tríade. De um lado era o Paulo, o Luizín e o Sérgio e do outro lado era eu, o Joaquim Monteiro e o Emanuel, que agora é militar. Cada um pegou seu rumo. Depois disso, assim, mas na época o formato era o ofício sabe? Xerox mesmo. Nós éramos um projeto mais audacioso, o Legítima Defesa era mais quadrinho e humor.⁶⁸

Desafortunadamente, a título de pesquisa historiográfica, as produções desses grupos terminaram por se perder pelo aspecto da proposta que incide sobre esse material. Os fanzines, mídias xerocadas e recortadas por meio de uma bricolagem que fazia uma antropofagia com os significados dados por uma sociedade cristalizadora de sentidos, tinham um aspecto descartável, objetivado por uma ideia de circularidade que visava não deixar a informação engavetada. Ela precisava tomar outros rumos, ser lida, interpretada e utilizada de maneira multifacetada, libertada de modos de leitura e apreensão de sentidos estabelecidos. Resguardar a produção da opinião do outro não é opção. Contra a cultura da traça e pelo livre acesso a informação, os fanzines eram produzidos para:

A questão também que tinha... mas como havia essa ideia de circularidade, geralmente você não ficava com um fanzine. Tinha até uma ideia que fanzine guardado - os caras colocavam até no fanzine - que fanzine guardado é cultura para traça, sabe? Por que era um gasto, o cara tirava a Xerox. Então a ideia era você ler e repassar, não era para você ficar. Então eu vejo, como um dos detalhes. Assim, também não tinha essa preocupação, digamos histórica, que a galera tem hoje, de guardar. Até hoje é complicado. Não tem como guardar tudo virtual, guardar carta. Hoje está tudo mais volátil, não tem como guardar cartaz de show. Antes era circularidade, hoje é essa volatilidade. Eu vejo nesse sentido.⁶⁹

Apesar da grande maioria das produções *anarcopunks* serem produzidas de modo

⁶⁸ NASCIMENTO, 2015, p. 3-4.

⁶⁹ NASCIMENTO, 2015, p. 13.

precário, difuso, de pouco trato com a diagramação e não possuir fins lucrativos, encontramos nesse período do fim dos anos 1980, um bom exemplo de produção da época que ganha o entalhe semelhante ao de produções de mercado editorial. A relevância desse dado se dá sobretudo no entendimento de como se constitui a produção literária piauiense, cujo *locus* se percebe “uma secular precariedade da editoração de livros”.⁷⁰ Basicamente os jornais foram os relicários de onde a literatura era consumida e publicada, onde se armazenaram as memórias e as tendências da produção local quase que em sua totalidade. Somente na década de 1990 é possível identificar uma maior produção de livros e a expansão em vias de fato. Ou seja, em uma época de pouca circularidade de livros e folhetos, a produção de *Delírio Amorfo* revela-se como um marco importante na produção *anarcopunk* em sua primeira geração. O entrevistado tem a preocupação de deixar bem claro que esta produção foge do caráter das publicações convencionais de sua tribo. Quando questionado sobre a produção, Chakal o qualifica como algo feito dentro das exasperações do mercado editorial:

Para a época fugia um pouco, porque era uma coisa com número, era algo feito em gráfica, papel couchê. Capinha colorida, o papel dentro de outra cor e mais elaborado, sabe? Com direito a revisão gráfica e etc... Fanzine não; ele é descartável, juntava material, datilografava e recortava.⁷¹

Esta produção foi encabeçada e editada pela poetisa e teatróloga Marleide Lins de Albuquerque, natural de São Paulo. Ela nasceu em 1961 e se mudou para Teresina no final dos anos 1970 trazendo na bagagem os atravessamentos apreendidos nas suas experiências com os movimentos culturais da Paulicéia, contribuindo para trazer algumas referências sobre o *punk* para a cidade de Teresina. Num primeiro olhar sobre a obra e sua forma de pensar, a poesia tem aspectos que se aproximam de outra tendência cultural que atravessou ao Brasil nas décadas de 1960 e 1970: a multifacetada Tropicália, de nomes como Hélio Oiticica e Torquato Neto. Esse acontecimento da cultura nacional atravessa as produções *anarcopunks* organizadas por Marleide. O legado deixado pelo Anjo Torto influencia muitas características dessa produção, sobretudo pelo uso de elementos do concretismo e antropofagia visando a descoberta de novos significados para as palavras pela ruptura com linguagens cânones, projetando assim novas formas de comunicação. Essas características se assemelham à transa *underground* formulada por Torquato Neto em sintonia com o experimentalismo:

⁷⁰ QUEIROZ, Teresinha. História e literatura. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; RANGEL, Maria do Socorro (Orgs.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza: UFC, 2008. p. 200-215.

⁷¹ NASCIMENTO, 2015, p. 4.

Esta identidade com a arte de oitocista permite afirmar que a ‘*transa underground*’, expressão que o próprio Torquato Neto adotou para referir-se a produção de seus companheiros mais próximos, inscreve-se, por um lado, no domínio do experimentalismo, quando o poeta propõe ‘destruir a linguagem’, isto é, romper com as linguagens prevaletentes e prospectar novas formas de comunicação, enquanto por outro lado, a arte Torquateana é programática, inscrita em uma perspectiva produtiva que coloca justamente a descoberta, a invenção de novas formas de comunicação como objetivo fim.⁷²

Cabe ressaltar que diferente do que ocorreu em outras capitais brasileiras, onde *punk* tem um caráter masculino muito forte, temos no epicentro da constituição do *punk* a figura de uma mulher como uma das principais referências para entender o movimento em sua fase embrionária. À Marleide, para o entrevistado, foi creditada a responsabilidade de dar uma conotação mais literária ao *punk*, estetizado por meio uma poesia antropofágica, uma ação espoliadora de sentidos. A cidadã honorária de Teresina,⁷³ no melhor estilo faça você mesmo, por meio de seu selo editorial, o “não ser”, aglutina *punks* para no intuito de produzir e estimular o espírito criativo da juventude da cidade. No melhor estilo de um coletivo, com laços de irmandade e o usufruto das diferenças de cada um para se chegar a um resultado comum, Marleide, assim como Chakal, conhecia e frequentava os mesmos espaços em que a cena do *rock* era constituída e convoca sujeitos *punks* para participarem de seu projeto. Além do entrevistado, outros roqueiros e *punks* da cena contribuem para a construção do material. Bernardo, Kayo Douglas, Nelson Ned, Radamés, Luciano e Vidal da Penha. Todos são sujeitos atuantes nas práticas culturais em torno de uma juventude que amava o *rock* e visavam sair do marasmo de uma cidade de poucas opções de lazer e acesso à cultura.

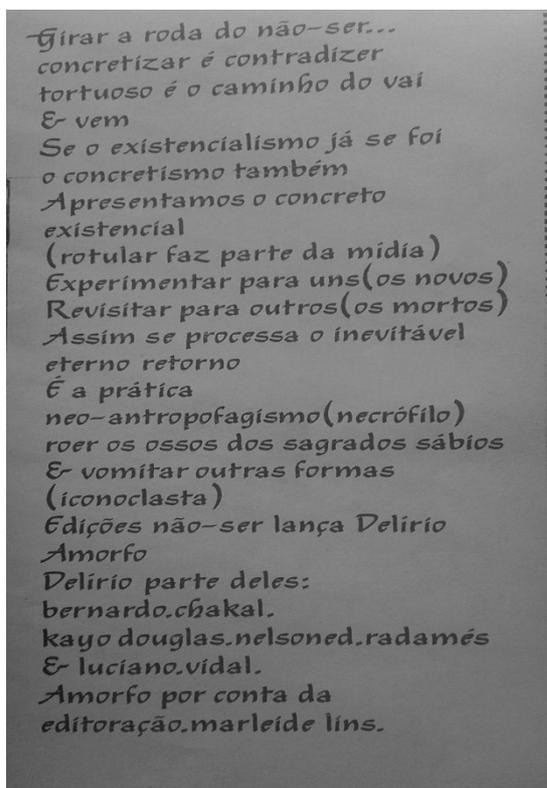
Partindo para a análise do material, fica evidente o caleidoscópio de tendências que são transpassadas tanto pelo experimentalismo da poesia Torquateana, quanto pelas singularidades evidentes na produção marginal espoliadora dos *punks*. Semelhante ao cenário nacional, o *anarcopunk* teresinense edifica sua poesia sob signos da destruição, que fazem transparecer um pessimismo por meio de um experimentalismo edificado na confusão entre conteúdo e forma do concretismo. Por meio de uma linguagem que lembram manifestos, a poesia *punk* de seus primórdios exala de seus poros uma poderosa negação. Ao invés de certezas edificantes, posturas comprimidas em moldes comportamentais, os sujeitos dentro dessa perspectiva são pensados no campo das suas ações, sentimentos e a vivências individuais. O exercício semântico de não ser, de não se permitir referenciar, de exercitar sobre si a contradição, são

⁷² CASTELO BRANCO, E. de A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 152.

⁷³ Título conferido a Marleide Lins em 2010 pelos serviços prestados à cultura literária piauiense a nível de Brasil.

pautas com as quais essa esgrima poética potente é apresentada contra os dispositivos⁷⁴ cristalizadores de sentidos. O trecho abaixo do poema de apresentação do folheto sugere essa guerrilha com as palavras:

Imagem 1 – Editorial da produção *Delírio Amorfo* e o manifesto por uma antropofagia de sentidos



Girar a roda do não-ser...
concretizar é contradizer
tortuoso é o caminho do vai
E vem
Se o existencialismo já se foi
o concretismo também
Apresentamos o concreto
existencial
(rotular faz parte da mídia)
Experimentar para uns (os novos)
Revisitar para outros (os mortos)
Assim se processa o inevitável
eterno retorno
É a prática
neo-antropofagismo (necrófilo)
roer os ossos dos sagrados sábios
E vomitar outras formas
(iconoclasta)
Edições não-ser lança Delírio
Amorfo
Delírio parte deles:
bernardo.chakal.
kayo douglas.nelsoned.radamés
E luciano.vidal.
Amorfo por conta da
editoração.marleide lins.

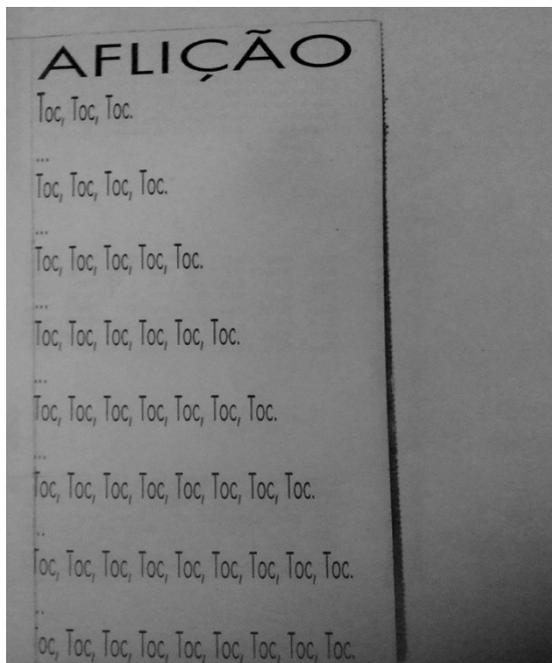
Fonte: LINS, Marleide et al. *Delírio amorfo*. Teresina: Edições Não-Ser, 1986.

O formato do folheto evidencia e cria espaço para que cada um dos que nele deixaram suas marcas poéticas possa expressar sua atitude. Nesse contexto, abstrações são levadas ao nível das experiências humanas concretas. Outra característica que exalta esse aspecto existencialista e experimental se dá na diagramação difusa, sem numerações ou níveis de sumário. Essa sensação de desorientação se alastra para cacofonia poética, que se constitui em face de um mundo aparentemente sem sentido e absurdo. A imagem de um dos poemas do *Delírio Amorfo* exemplifica bem a questão, quando transforma a aflição em interjeições que sugerem um bater repetitivo, que se intensifica por meio de um desassossego crescente,

⁷⁴ Dispositivos são uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta, mas seguem direções diferentes, formando processos sempre em desequilíbrio. São quebrados e submetidos a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os dispositivos de poder surgiram em toda parte em que se operam reterritorializações, mesmo abstratas. Para mais informações ver: DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault*, filósofo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.

caracterizando na *praxis* o que se sente no campo da abstração:

Imagem 2 – A aflição agenciada para funções que vazam do abstrato e falam de ações concretas



Fonte: LINS, 1986.

O pessimismo, a abundância de sentimentos como aflição, tédio, agonia e angústia constantemente se reportam a concepções niilistas sobre a vida. Essa redução ao nada, essa prevaricação com signos que denotam a ruptura e o queixume de que crenças e valores tradicionais são infundados e sem real utilidade na existência, a grosso modo, tem referenciais comuns na primeira fase do *punk* no Brasil.

Quando chegou ao Brasil em 1976, generalizaram o movimento como apolítico, marcado por brigas de gangue e ódio sem propósito. Coloca-se também que foi em meados dos anos 1980 que ele assumiu feições de movimento inclinado à esquerda, onde alguns *punks* passaram a dialogar com teorias anarquistas, dando um aspecto mais politizado e militante à causa. Entre as bandeiras de luta, eles opõem-se à mídia tradicional, ao Estado, às instituições religiosas e às grandes corporações capitalistas. No final dos anos 1980, os *anarcopunks* surgem dessa transformação de valores e crenças. Do ódio sem propósito nasce o militante consciente de seu papel enquanto agente que transita e experimenta as cidades. Em linhas gerais, isso se aplica em grande parte do Brasil, principalmente na região de São Paulo. Para o caso de Teresina, existem diferenças significativas que põem em cheque não apenas essa tendência em se fechar uma história linear sobre o tema, mas o traçar de um perfil

evolutivo, um padrão que edifica determinadas crenças sobre outras. Em Teresina, foi discutido que o *anarcopunk* enquanto prática juvenil ocorre na segunda metade da década de 1980. Por serem tardios, os signos e posturas pensados em cima desse termo tanto bebem da fonte do niilismo quanto se constituem em críticas em um âmbito de teoria política, presentes em clássicos anarquistas. A questão colocada pelo entrevistado é que esse pessimismo sob a ótica de Nietzsche tinha muito mais a ver com o movimento do que encontros para estudos de teoria, que se popularizam de fato nas produções e atitudes *anarcopunks* na década de 1990. Mas isso não significa dizer que esse pessimismo era sem propósito, ou motivado para se erigir o papel de vítima perante poderes e regras sociais que castram das grandes massas o direito de se viver a vida com dignidade e liberdade para se expressar.

O niilismo é pensado dentro de uma potência de ação política tão poderosa quanto uma preparação sob os conformes de uma agremiação partidária ou escolha teórica. A coragem de abandonar a teoria e desafiar credos e padrões pela ironia, pelo sarcasmo, pelo uso de violência no campo do semântico para conferir novas atribuições e significados sobre as coisas, tendo em vista um constante confronto silencioso com esse biopoder que tem como principal característica ser flexível. Em suma, se forja uma aparente sensação de liberdade, ao mesmo tempo em que dados são passados e comportamentos conformados e monitorados a todo o momento. Não há a necessidade de confinar indivíduos em instituições disciplinares para que esse poder possa ser exercido. No trecho abaixo, o entrevistado faz questão de remover o papel de vítima, evidenciando a ação política mesmo diante de pessimismo e descrença:

Políticos... eram mais políticos e sociais e críticos. Era voltado para crítica mesmo. O humor crítico, bem ácido mesmo, falando das coisas daqui. Falava de religião, falava de anarquismo... [...] Essas coisas a gente batia de frente, mas não botava ninguém na situação de coitadinho não, tacava pau em todo mundo, sabe? A gente era muito nessa linha niilista, sabe? Não de coitadinho, do tipo que diz que vai morrer. Não! Era de tirar onda mesmo. Por exemplo, no carnaval um bando de retardados no meio da rua se fantasiando... A coisa toda era assim sabe?⁷⁵

A força do capitalismo, segundo Deleuze e Guattari, reside no fato de que ele se constitui numa poderosa rede que captura os desejos e condiciona os indivíduos a desejarem conforme os encaminhamentos dados pelo sistema. Nós somos máquinas desejantes que criam fluxos, promovem cortes e criam novos processos. O desejo é responsável por fabricar novos arranjos, que visam criar um agenciamento. O desejo se forma na multiplicidade do real que nunca é pleno, constantemente se rearranja. Desejar um movimento em um campo

⁷⁵ NASCIMENTO, 2015, p. 5-6.

aberto, mas os mecanismos da sociedade de controle operam para que o desejo se feche num objeto estático. As ações são aparentemente protagonizadas de acordo com os desejos, abrindo margem para uma impressão de liberdade, quando na verdade o Estado opera estratégias silenciosas de controle e manipulação. Os autores afirmam que essa é a mesma dinâmica que constituiu o fascismo, abrindo margem que governos totalitários eclodissem. A questão é que, em vez de um “fascismo de Estado”, trata-se de um “microfascismo”, que é ainda mais eficaz, porque passa sorrateiro e se expande por toda a sociedade. Assim como a força do fascismo reside na potência catalisada pelo desejo, a possibilidade de fazer resistência se faz presente. Desse modo, Deleuze e Guattari falam de uma micropolítica que se constrói nas relações cotidianas e que pode resistir a esse fascismo inerente à sociedade de controle.⁷⁶

É necessário inventar novas armas, novas táticas de ação para resistir a esse controle que transita em todos os aspectos da vida. No ponto de vista de Deleuze e Guattari, para confrontar os dispositivos do Estado é preciso reconhecê-lo, conhecer sua força, para, a partir daí, criar artifícios para tentar mantê-lo afastado. E essa é uma luta constante, não é uma revolução que se faz e depois dela o mundo se transforma, convertendo-se em outra coisa completamente nova. Na citação abaixo, Chakal Pedreira mostra como o *anarcopunk* piauiense trava sua batalha visando revoluções moleculares, em nível de localidade. Temas e problemáticas que assolavam o mundo, como a paz mundial, a bomba atômica, perdiam relevância para temas mais pontuais do cotidiano, como a repressão policial e as relações de poder que se constituíam na microesfera, nas relações pessoais, nas políticas da amizade:

Tinha cara que fazia fanzine a mão, desenhado em tinta nanquim, e depois era xerocado e mandado. Era o Língua com Língua, HQ zine... Entende? E então tinha toda uma variedade, sabe? E nós tínhamos a oportunidade de pegar nesses zines. Mas quando eu falo da gente digo sobre o que era do nosso microcosmo daqui, sabe? Os caras de São Paulo é que falam da paz mundial, da bomba atômica... Nosso problema era ônibus, era repressão policial, era egruagem do pessoal. Nós batíamos contra o que mais nos incomodava.⁷⁷

Desses encaminhamentos, é retirada a lição denominada pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari como revolução molecular,⁷⁸ uma revolução que se faz todo dia, nas pequenas coisas, procurando agir de modo não fascista nas relações de cada um consigo mesmo e com aqueles que estão próximos. Essa resistência inventa formas de experimentar o próprio desejo, não permitindo a captura e o controle. Não se trata de uma grande revolução,

⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2010.

⁷⁷ NASCIMENTO, 2015, p. 13.

⁷⁸ GUATTARI, 1981, p. 173-191.

que porá fim aos problemas e criará uma nova realidade, mas pequenas revoluções permanentes, que vão produzindo novos fluxos de desejo e de ações, novas possibilidades de ser, de sentir, de pensar, de agir. Esse seria um caminho possível para construir laços sociais que não nos isolam, dificultando, assim, as ações de um novo totalitarismo. O exemplo abaixo coloca como essa revolução molecular se manifesta na noção de anarquismo pensada por Chakal para mostrar contra o que exatamente esses sujeitos subjetivavam sua resistência. Interessa não apenas falar, ou discutir nuances teóricas, mas agir contra o padrão, tido como o grande inimigo com o qual a revolução deve infringir danos:

Bom... Pelo fato de gostar de ler, nós liamos alguns clássicos, como Bakunin, Kropotkin, Errico Malatesta. E às vezes chegamos até a fazer alguns círculos de discussão. Mas foi coisa rápida. Para nós valia mais a prática mesmo. Era música e o fanzine, sabe? O anarquismo era a atitude mesmo, bater de frente contra o sistema e ir contras as normas sociais que nós achávamos... Era ir sempre contra o padrão. O que era o padrão? O padrão era colocar uma camisa de botão e colocar uma camisa por dentro. Era ir pra festa de forró... Pegar as gatas, está entendendo?⁷⁹

Um exemplo interessante de como eram feitas as revoluções moleculares na *práxis* se dava nas relações com outros *punks* do Brasil. Diferente dos dias de hoje em que a *internet* revolucionou a forma como as pessoas interagem, trocam informações e materiais entre si, tudo era resolvido por carta. Pela falta de recursos financeiros, os *anarcopunks* se valeram de táticas próprias para interagir com cenas de outros lugares do Brasil. Por meio de uma engenhosa astúcia, esses indivíduos literalmente viciavam o selo, conseguindo economizar dinheiro ao mesmo tempo em que não perdiam os contatos com outras partes do Brasil. Ao viciarem o selo, não significa dizer que a falência de algum grande órgão institucional ou empresa foi instaurada. A força dessa ação se dá na não aceitação em relação ao que institucionaliza uma norma, ainda que ínfima, configura uma resistência pela transgressão. O ato de burlar, sabotar um sistema que se coloca como intransponível, mesmo que por instantes, proporciona uma sensação de liberdade de grande potência. O entrevistado descreve com esmero como funcionava essa tática microbiana contra a estratégia do poder:

Viciar é reutilizar o selo. Porque assim, você mandava a carta, então colocava o selo. A carta de acordo com o peso. O selo... 50 centavos... Carta social é aquela que já vem, era só botar, escrever e já tinha um valor certo, que você não pagava, praticamente. Mas viciar era você passar cola no selo. Então quando era carimbado. Chegava a outro lugar o cara pegava, passava água, passava o selo na testa e... Tirava a cola com o vapor d'água e pronto, o selo estava novinho. O selo ia e voltava, ia e voltava uma porrada de vezes, entendeu?⁸⁰

⁷⁹ NASCIMENTO, 2015, p. 12.

⁸⁰ NASCIMENTO, 2015, p. 10.

Uma das maneiras encontradas para estabelecer a luta contra as padronizações se dá nas tentativas por meio da poesia concretista de esfacelar a noção do eu. O sujeito vaza por todos os lados e, por meio do experimentalismo, incorpora e nega elementos e os discursos sobre si mesmo são “um esforço para impedir que outros discursos o nomeiem algo que tem intencionalidade para além da simples comunicação estética”.⁸¹ O eu é fraturado e multifacetado, conferindo ao mesmo tempo uma incerteza de “confessar-se perdido no lugar em que deveria estar absolutamente seguro de seu dizer”,⁸² bem como excluir atitudes e posturas sobre o modo como se estetiza a vida. Não é à toa que uma pergunta simples como “o que é *punk*?” seja alvo de debates, críticas, questionamentos, reformulações e ressignificações quanto a conteúdo, forma e significado.

Desse contexto de se excluir posturas determinadas, emerge mais um aspecto que caracteriza um grupo social como bando. Perceber não apenas com quem esses indivíduos conviviam, mas tocar nas rivalidades, nas divergências de postura em relação a outros segmentos da sociedade. Para este caso, a expressão “o inimigo vive dentro nós” é muito válida. A cena teresinense é conhecida por ser unida, mas havia uma exceção marcante a essa regra. Atravessados por uma aversão ao que é considerado falso e hipócrita, a guerra era declarada contra os chamados *posers*,⁸³ que como o próprio termo elenca, seriam indivíduos que posam, tomam para si o visual, mas não incorporam nenhum aspecto da subjetividade do grupo, nas suas relações cotidianas. Era comum o menosprezo e a discriminação dos *posers* no grupo. O entrevistado relembra do modo como determinados símbolos eram apropriados pelos *playboys*.⁸⁴

Alguns desses indivíduos utilizavam determinados símbolos, como a suástica nazista, sem compreender o real significado dos mesmos. Nesse aspecto, os *anarcopunks* se valiam do próprio corpo para demonstrar que a suástica, dentro do movimento, não tem nenhum tipo de serventia ou adesão. Para este caso, os *anarcopunks* conferiam um significado esvaziado de significante e se utilizavam do símbolo, desprezando não apenas a postura do *poser* de se valer de referências sem compreender o significado por trás delas, mas desvalorizavam a suástica, suturando sobre a alegoria a iconoclastia, a negação do nazismo e seu conceito

⁸¹ CATELO BRANCO, 2005, p. 161.

⁸² SOUZA, Pedro de. O sujeito fora de si: movimentos híbridos de subjetivação na escrita foulcaltiana. In: RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 206.

⁸³ O *poser* é aquele que posa, basicamente um fingidor, que na cultura do *Punk* e do *rock* tenta a todo custo parecer um *punk* ou roqueiro, mas falha miseravelmente na sua tarefa. Para mais informações ver: O'HARA, 2005, p. 189.

⁸⁴ Segundo os encaminhamentos dados pelo entrevistado, seria uma outra denominação para o *poser*.

original. Chakal é categórico ao afirmar que o uso do símbolo não tinha referências apologéticas. A função seria recriminar o *poser*:

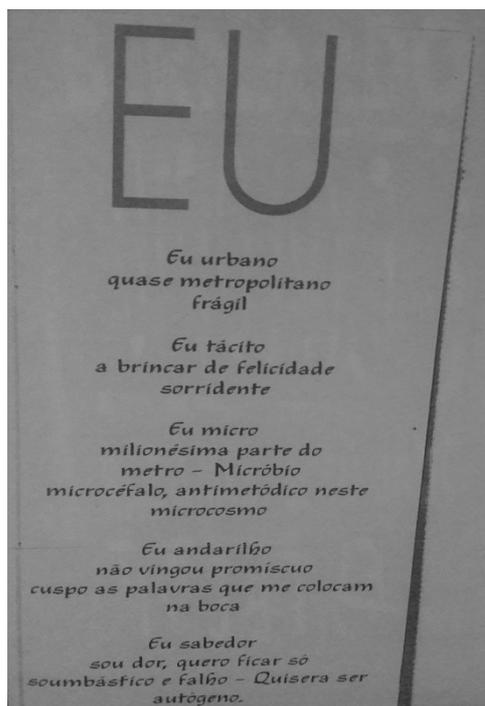
Porque tinha cara que usava para demonstração da sua porra louca mesmo. Tinham os tarados que iam só para ‘encoxar’ mesmo, pra ver se pegava. Era um evento. [...] Nem tiração de onda, não era nada, nada. [...] Porque assim, tinha cara que pintava o símbolo nazista, nem sabia direito o que era. Porque via na televisão, está entendendo? Por isso a gente tirava onda com a anarquia... Nós botávamos ela e o símbolo do nazismo do mesmo lado.⁸⁵

Essa resistência se constitui nas tentativas de encontrar saídas, forjar lacunas, esgueirar-se por meio de movimentos contínuos. É preciso inventar os possíveis pelas particularidades de cada um. Em suma, é pensar uma “experiência que se permite recriar, afirmando-a e querendo-a como fonte de uma nova individuação”.⁸⁶ Essa prática aparece na poesia de *Delírio Amorfo*, munida de um exercício que tenta a todo custo se expressar de forma autógena, ou seja, produzido sem influências externas ou determinações cognitivas. Nesse sentido, o *anarcopunk* piauiense subjetiva suas produções e modos de ser e agir para fora de entalhes que não falam de sua realidade, por meio de diferenças que garantem o inventivo, o criativo e o intempestivo. O poema “Eu”, presente em *Delírio Amorfo*, revela essa tentativa do *anarcopunk* em desfazer seu rosto por meio de uma experiência de vida autógena:

⁸⁵ NASCIMENTO, 2015, p. 6.

⁸⁶ LINS, 2013, p. 78.

Imagem 3 – O poema “Eu” e a experiência autôgena na poesia *anarcopunk*



Fonte: LINS, 1986.

Enfatizando esse caso, o eu é transformado em vários. As identidades se tornam nômades. Nesse contexto, o corpo também perde a conotação quantitativa de resultados. Nas definições objetivadas no dicionário, o corpo se organiza para funcionar como uma espécie de máquina que trabalha para a produção. Todos nascem, crescem, tomam para si as imposições de regras sociais e configuram o corpo em um organismo, onde se constitui uma utilidade. O corpo é inserido nas sociedades para realizar determinados fins, dar respostas e resultados esperados. O desejo é esmagado, tomado de assalto e organizado externamente à vontade do indivíduo. Os órgãos são capturados, amarrados dentro de uma lógica de capital e ordenados em objetivos delimitados. O órgão se torna instrumento de algo para além dele mesmo. Em suma, vai responder as exasperações do social.

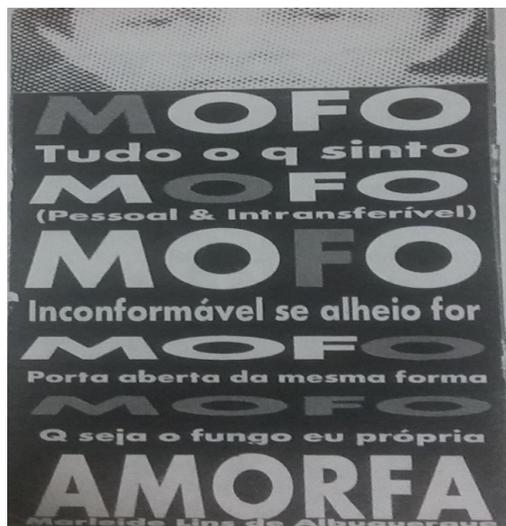
Assim, mesmo aparentemente livres, a prisão e a fraqueza diante da vida se manifestam com potência. A vida enfraquece e o desejo é canalizado e amarrado em sentidos dados pelo poder, trabalhando não pela produção, mas pela finalidade. Em consequência desses fatores, o corpo é afastado daquilo que realmente pode fazer, perde sua capacidade revolucionária e é arrebatado pela doença, perdendo sua capacidade de criar o real para se conformar diante de uma vida medíocre que lhe é proposta. Dessa sensação de impotência, o inimigo do escalonamento proposto pelo organismo se manifesta, sob a alcunha de corpo sem órgãos.

O CsO não é inimigo propriamente dito dos órgãos, mas do organismo. Em suma, não é inimigo dos instrumentos, mas inimigo do modo como os órgãos são instrumentalizados para se chegar a um produto final. Pura busca de intensidades na experiência, o CsO procura desfazer-se da organização produtiva em que foi inserido para tornar-se produção de realidades diferentes das que lhe foram funcionalmente concedidas. Ele reage contra o adestramento, contra a doença do corpo. A vida ganha intensidade e a novidade ganha força na rotina. Com a criação de um Corpo sem Órgãos, o corpo ganha uma carga renovada de intensidade. Segundo Deleuze:

O organismo não é corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil.⁸⁷

O exemplo abaixo sugere o que vem sendo discutido sobre o CsO. Marleide Lins, por meio da linguagem caótica e espoliadora do concretismo, pensa uma reação contra adestramentos, por meio do forjar de um corpo sem forma determinada, que sugere uma vida nômade, em que não se compreende, mas se sente tal mudança:

Imagem 4 – O corpo sem órgãos na poesia amorfa de Marleide Lins



Fonte: LINS, 1986.

As coisas passam novamente a fluir, a arrebatar. O corpo acorda de sua anestesia e percebe que está vivo, não por uma automação que lhe cobra espólios e o faz de instrumento.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012. p. 24.

Eclode desse movimento um conjunto de sensações. Os órgãos estão separando o corpo do que ele pode, porque estão capturados, e a potência se perde no organismo investido pelas regras sociais. Nesse formato, o desejo, através do corpo, investe em fins; o significado fica no lugar da sensação. É necessário não deixar a forma, não ditar o molde, para que não se assente o organismo. Modificar órgãos, fazer deles matérias para novas esculturas do desejo, rearranjos intensivos de subjetividade. Este é o resultado do CsO, a explosão efetiva da potência, a construção de um pensamento desamarrado. A potência é efetuada e irrompe uma explosão de intensidade que termina por afetar a casa do homem, que é o próprio corpo submetido aos arranjos do organismo. Sendo assim, o CsO, pensado no aspecto amorfo da poesia *anarcopunk* não se dá com horários, dinheiro, lógicas de mercado, rótulos e taxonomias ou prazos: sua busca visa outras formas de viver e se expressar. Em suma, outras formas de sentir a vida. Esse aspecto revolucionário do CSO, se faz no desejo de tomar para si a potência de existir.

Para sintetizar, o movimento *anarcopunk* da cidade sobrevive e pulula entre novas formas de ser e agir. A arte com a qual esses jovens agenciam suas plataformas de luta vai muito além de informar ou dizer algo. Como sugere o poeta da revolução Vladimir Maiakovski, “a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas o martelo para forja-lo”.⁸⁸ Ainda que na qualidade de uma revolução molecular, os *anarcopunks*, por meio de um tribalismo que visa potencializar a individualidade de cada um que dele partilha experiências e estetizam suas vidas, confabulam uma ação política que surge de um desejo que se faz na produção, não cooptado por regras sociais e intempestivo perante as adversidades da vida. Pode ser encarado como uma onda caótica de ideias, atitudes, roubos semânticos e ressignificações de sentido, devires que arrastam para a luz o aspecto interminável dessa resistência. O niilismo, o sentimento de pessimismo e descrença para com o mundo, não era um fim em si mesmo, não fala de uma desistência por um negar sem propósito. Trata-se de uma fuga que não se constitui na esfera da covardia, mas da esquiva. É uma ruptura com uma lógica identitária que enclausura o homem, seus desejos e ações:

Crer em uma natureza humana, que a tradição filosófica insiste em distinguir da animalidade mediada pela razão, linguagem, perfectibilidade, História, espécie ou pelo organismo, é tentar enclausurar o homem numa forma ou lógica identitária, em uma ‘dobra’ infernal que não pode mais se desfazer.⁸⁹

⁸⁸ PIZZINGA, Rodolfo Domenico. Vladimir Maiakovski: pensamentos. *Pax profundis*. Disponível em <<http://paxprofundis.org/livros/vladimir/mayakovsky.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

⁸⁹ LINS, 2013, p. 78.

Nesse sentido, essa ruptura com o tradicional compara aqueles que são ligados direta e indiretamente às mídias alternativas a uma “associação de malfeitores”,⁹⁰ onde é promovida a burla, a desconstrução da ordem, a demolição e reconstrução de sentidos, da sabotagem, da morte da editoração, do uso da linguagem como manifestos, e os espaços como lugares de ação, partindo da experiência microbiana para com as relações de poder para obter mudanças significativas.

⁹⁰ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8.

2 PANFLETAGEM SUBLIMINAR: OS FANZINES COMO REPOSITÓRIOS DAS VOZES DA SUBVERSÃO

Não sou como eles, mas posso fingir.
Kurt Cobain

Há um descontentamento sendo gritado a plenos pulmões na penumbra da cidade de Teresina. Vozes sem rosto pululam atordoadas e enfurecidas pela impunidade, pela indiferença, no ressoar dos ressentimentos, nas crises existenciais e nos muitos outros assuntos polêmicos presentes, porém silenciados nas sociedades contemporâneas. Essa eclosão de signos de destruição aparentemente passa ao largo da profusão dos meios de comunicação que num curto espaço de tempo e nas mais variadas mídias nos conectam e nos bombardeiam de imagens sem nos dar tempo suficiente de absorvê-las e questioná-las como se deve, incidindo assim, sobre o que desejamos e sentimos. Nesse cenário de indagações e profunda intolerância a respostas prontas, uma violenta guerra contra as silenciosas amarras de um poder laborioso se faz. Poder esse que não age apenas em uma perspectiva espetacular de estado *versus* classes sociais ou ressona apenas no ringue dos filões institucionais e das manobras governamentais. Esses códigos de postura são encarados como uma série de estratégias de governo sobre a vida e são nomeados por Foucault como “biopoder”.⁹¹ Este conceito fala de algo que age perscrutando as existências, redefinindo contornos do ser ao ínfimo, ao ponto de codificar a maneira como se sente ou age. Esse poder invadido evoluiu ao ponto de não lidar com os perigos à ordem pela repressão física ou pelo modelo do exemplo, mas pela vigília eficiente de olhos que tudo veem, “panópticos”⁹² que terminam por tangenciar a produção de posturas adequadas dos sujeitos, mantendo as deformidades de comportamento sob controle. O sucesso dessa missão de captura está no fato de que as regras sociais não são pensadas sob a égide uma tábua rasa, de significado uno. São levados em consideração as especificidades das diferentes linhas e grupos sociais:

Regras sociais são criação de grupos sociais específicos. As sociedades modernas não constituem organizações simples em que todos concordam quanto ao que são realmente como elas devem ser aplicadas em situações específicas. São, ao contrário, altamente diferenciadas ao longo de linhas de classe social, linhas étnicas, linhas ocupacionais e linhas culturais. [...] À medida em que as regras de vários grupos se entrecrocaram e contradizem, haverá desacordo quanto ao tipo de comportamento apropriado.⁹³

⁹¹ RABINOW; ROSE, 2006.

⁹² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. v. 10. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

⁹³ BECKER, 2008, p. 27.

Em suma, as regras sociais impostas por esse poder permitem a avaliação e consequente adaptação à permuta das práticas desviantes, fazendo com que o poder aja rapidamente e destitua de sentido o caráter dinâmico produzido pelas posturas subversivas, convertendo-as em estereótipos, padrões de subjetividades predeterminadas, cercas comportamentais que mapeiam desvios e incidem sobre os mesmos com perfeição cirúrgica.

Este impacto das imagens midiáticas, das maravilhas tecnológicas e do silêncio ensurdecedor em relação ao consumo e controle das massas é denúncia recorrente nas produções *punks*. É prontamente arremessada a marreta sobre a matéria cristalizada, estilhaçando-a numa torrente de novos sentidos, desvelando assim os dispositivos de controle embutidos e as camadas de controle desnudadas. Rótulos, *status* produzidos a partir “mensagens televisivas, representadas prioritariamente pela publicidade, oferecem imagens à identificação, e enunciados que representam, para o espectador, indicações sobre o desejo do outro”⁹⁴ são rebatidas *ad infinitum* por *punks*. Essa relação mediada pelas imagens “a qual o que aparece é bom; e o que é bom aparece”⁹⁵ é destacada na arma de esgrima em que os *anarcopunks* catalisam sua força de resistência, os fanzines:

Instigando imaginações, prazeres e desejos de realização em todos os sentidos, rótulos, fotos e diagramação, aliados a indicação de marcas, funcionam como uma estratégia das revistas para atrair mulheres ávidas por mudanças. [...] Conseguem, enfim, colocar quem consome os produtos delas anunciados em posição de status.⁹⁶

Cabe destacar que o termo fanzine, se “origina da junção dos termos *fanatic* (fã) e *magazine* (revista)”⁹⁷ e pode ser compreendido como um tipo de “publicação independente e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa em fotocópias ou pequenas impressoras”.⁹⁸ Foram forjados a partir da década de 1930, por leitores que gostavam de histórias de ficção para se conectar com outros lugares fora da ação midiática comercial e convencional dos Estados Unidos e teve grande produção e circulação no período de esplendor movimento *punk* ao redor do mundo nos anos 1970 e 1980. Esse recurso midiático e amador fez com que cenas *punks* do mundo inteiro pudessem interagir, trocar ideias, serem ouvidas e manifestarem seu descontentamento ao *status quo*, numa época em que a *internet* não era aberta de maneira comercial e doméstica.

Arrebatados por uma torrente de assuntos e temas, pensados por pessoas que não

⁹⁴ KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 12.

⁹⁵ KEHL, 2004, p. 12.

⁹⁶ AGNÓSTICO, Teresina, n. 3, s/d.

⁹⁷ MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 7.

⁹⁸ MAGALHÃES, Henrique. *A nova onda dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004. p. 8.

satisfeitas com as respostas dadas as querelas cotidianas, os fanzines, produzidos por meio de uma bricolagem caótica de imagens e textos, passam a abordar os mais variados temas e ter uma função muito maior que a de ser um informativo. Dentre as milhares de possibilidades, algumas categorias se sobressaem, como as produções sobre quadrinhos, questões existencialistas, rock e humor. Para o caso do mapeamento das vozes nos fanzines *anarcopunks* cabe uma atenção redobrada para uma categoria conhecida como “cultura do desbunde”,⁹⁹ onde são englobadas produções divulgadoras de conscientização política. Este grupo diz respeito a uma cultura de contestação que engloba a maior parte das publicações *punks* e tem como principal particularidade a preocupação de pôr em cheque em sua escrita, estéticas e conseqüentes engajamentos sobre a vida. O trecho a seguir remonta sobre a explosão de assuntos que podem surgir no zine:

Era tarde demais, eu já estava cercado. Fanzines de todo o tipo desfilavam na minha frente: quadrinhos, rock, skate, punks, picas, pulos, poesia, ecologia, anarquia, mutantes, colagens, tudo era assunto para zines que vinham de todos os cantos do Brasil e do exterior. [...] Então eu me rendi definitivamente ao mundo underground e aos fanzines. E não me arrependo.¹⁰⁰

Os *anarcopunks* constroem o fanzine colocando lâminas nas palavras. Pulula dessas práticas discursivas novos modos de repensar a linguagem. Em outras palavras, o papel do fanzineiro *punk/anarcopunk* é do fazer do papel uma arma. A tática contra a estratégia de captura de sentidos de um poder moderador de subjetividades. A força da burla aparece nesse tipo de produção onde “são revividos corpos e desejos mortificados numa língua terrorista”.¹⁰¹ O trecho a seguir demonstra, por meio de uma linguagem que remonta sussurros e pausas da oralidade, como guardar um tempo para produzir um fanzine é importante, mesmo diante de um tempo que se esgota rapidamente:

Tudo passa, passa a vida e passo eu... Ok. Mas não é assim... de uma vez, na doida, não. Dá tempo, por exemplo... de escrever um fanzine. Nesse número, algumas repetições e coisas que guardei a um tempo... outras, mais recentes, tentando mudar... de qualquer modo, o tempo não significa muito. Leia e espero que goste e faça algum proveito.¹⁰²

Na verdade, nos embates constituintes do fanzine, a própria noção de como se

⁹⁹ CASTELO BRANCO, E. de A. Artistas diaspóricos, literatos desviados: fanzines, cultura ordinária e literatura menor. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; RANGEL, Maria do Socorro (Orgs.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza: Edições UFC, 2008. p. 61-75.

¹⁰⁰ NOITE, UM FANZINE DA ALMA, Teresina, n. 1, 2004.

¹⁰¹ LINS, 2013, p. 12.

¹⁰² ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO, Teresina, n. 1, 2003.

constrói uma anti-mídia, de como a relação de emissão e recepção de sentidos deve acontecer é ressignificada. Tal processo não se faz dentro de métodos ou caixas de sentido prévio. Não se visa supor uma imagem pronta sobre os conceitos dados sobre as coisas. É uma experiência que visa borrar referências sobre o que significa pensar. Por meio de um plano de imanência, são agenciados conceitos para que este não perca seu caráter de continuidade. Não é um método, pois todo método concerne eventualmente aos conceitos e supõe uma tal imagem. Nesse plano, os conceitos incidem por meio de renovações de sentido, sempre variáveis, com conexões potentes e crescentes:

Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, antes uma coluna vertebral que um crânio, enquanto o plano é a respiração que banha essas tribos isoladas. Os conceitos são superfícies ou volumes absolutos, disformes e fragmentários, enquanto o plano é o absoluto ilimitado, informe, nem superfície nem volume, mas sempre fractal. Os conceitos são agenciamentos concretos como configurações de uma máquina, mas o plano é a máquina abstrata cujos agenciamentos são as peças. Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais: não o horizonte relativo que funciona como um limite, muda com um observador e engloba estados de coisas observáveis, mas o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará. Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade: eles ocupam sem contar (a cifra do conceito não é um número), ou se distribuem sem dividir.¹⁰³

Estilhaços dessa concepção reverberam sobre o tempo presente pós década de 1960. As produções de sujeitos e grupos que trazem na arte a possibilidade de desafiar e rebaterem as angústias de uma vida cotidiana cada vez mais pragmática, coloca em evidência uma nova maneira de se pensar a arte: por meio de um olhar recíproco, em que arte e espectador ocupam as mesmas cadeiras de importância. Por meio de uma arte que se mistura a equívocos e macula sacralizações, o fanzine produzido pelo *anarcopunk* vem para arrastar para a claridade o potencial reflexivo, afastando assim a alienação do olhar entre a arte o público, trazendo ao fim do processo uma comunicação recíproca. Há uma meditação sobre o que se vê, onde o produto final visa trazer uma conscientização política, por meio de indagações sobre o tempo e o modo como se leva a vida. Se trata de não espantar o devir, mas de ser realmente sincero com as palavras, que não devem cristalizar-se nunca. É fazer com que a criação mantenha aberto o espaço líquido da metamorfose:

A aventura que nos conduz à consciência de que o eu não é senão uma contínua criação, uma permanente metamorfose [...] tem sua força impulsora no processo

¹⁰³ DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 231.

narrativo e interpretativo da leitura e da escrita [...] já não existe um ser substancial a ser descoberto e ao qual ser fiel, mas apenas um conjunto de palavras para compor, e decompor e recompor. [...] A fidelidade às palavras é não deixar que as palavras se solidifiquem e nos solidifiquem, é manter aberto o espaço líquido da metamorfose [...] Só assim se pode escapar, ainda que seja por um momento, aos textos que nos modelam, ao perigo das palavras que, ainda que sejam verdadeiras, convertem-se em falsas uma vez que nos contentamos com elas.¹⁰⁴

No caso dos fanzines, quando se fala em articular as palavras não se trata apenas de uma prática discursiva que leve em consideração aspirações simbólicas. A vida de fato é estetizada, as ações com as quais as construímos são evidenciadas e colocadas em cheque. O corpo do fanzineiro se constitui a serviço da fundação de novas experiências sobre suas vivências. A linguagem é trabalhada com a substância necessária para que sejam válidas na vida real. No sentido de que a “humanidade tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem”,¹⁰⁵ fica claro que quando se enumeram os problemas políticos, estes também se tornam problemas estéticos. Tomar atitudes frente aos enunciados que demos em relação a vida trazem à tona o problema do cruzamento, das nuances entre a teoria e a prática, entre o que se diz e o que se faz, entre a verdade e a vida. Muito além de simplesmente dizer, denunciar, é preciso mudar a atitude.

Esse falar com franqueza, onde o falante põe a vida para manifestar sua relação face a face com a verdade sugere o que Foucault discute sobre a *parrésia* na cultura grega, algo mais do que uma nova invenção conceitual. Trata-se, segundo seus termos, de uma “adequação do sujeito que fala ou do sujeito da enunciação com o sujeito da conduta”.¹⁰⁶ A coragem de dizer a verdade reveste um ponto de articulação entre os discursos e as ações e o reconhecimento de critérios éticos, e não lógicos, para o julgamento da virtude e da força de uma opinião. O expressar dessa verdade, em última análise, encontra-se na absoluta correspondência entre o dizer e o fazer, daí a conexão entre coragem e verdade. Fica claro, na produção midiática dos *anarcopunks* que agir de acordo com o que se diz é muito difícil. O trecho a seguir, revela como a *parrésia* aparece a exaustão nas construções subjetivas desses sujeitos em Teresina:

Punk nunca foi moda ou rótulo, porém sempre foi deturpado por pessoas que ‘aderem’ ao ideal e ao modo de vida (se engajam por pura autoafirmação e falta de personalidade) [...] Mas não se liberta, pois não tem compromisso nenhum com a liberdade dos outros, um individualista, um machista, um sexista, autoritário; pensa

¹⁰⁴ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 39-40.

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores, 48). p. 28.

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004. p. 22.

que está certo? Livre? [...] Punk não é isso, é modo de vida que deve ser sentido e expressado. Punk é a coragem, coragem de se dizer ateu nessa sociedade cristã, de ser insubmisso frente ao autoritarismo, de ser gay nessa sociedade homofóbica, coragem de ter o caráter suficiente para saber amar seu inimigo e odiar a seu amigo, coragem de dizer não a repressão familiar [...]. Punk é a coragem de ir contra todos os padrões impostos por essa sociedade desumana, irreal; e tendo que sofrer as consequências, de enfrentar o poder (familiar, policial, estatal, religioso, social), seus boicotes, seus exércitos, seus complôs, etc, etc.¹⁰⁷

Assim, pensar o fanzine como arte em movimento tem como premissa estética uma ação política que permite a escapatória por todos os lados sendo trabalhada, forjando, em outras palavras, “microrresistências e microliberdades com as quais, sub-repticiamente, subvertem – ou procuram subverter – a racionalidade panóptica que regula a vida nas cidades”.¹⁰⁸ Essas linhas de fuga não catalogadas, não transformadas em produto na intensa rede de capturas de códigos de conduta, são desviantes “tanto do paradigma quanto daquele que desejariam sua destruição”.¹⁰⁹ Ela se permite enquanto mecanismo de burla, excêntrico por natureza, deixando assim opções criativas para se levar a vida, a coragem para mostrar aversão aos enunciados fechados do capitalismo.

Tal profanação de referenciais canônicos e cristalizados não se faz de modo simplista, de maneira a acentuar o dualismo de um comportamento apropriado contra um desvio puro. Os aparelhos do estado, como foi discutido, evoluíram ao ponto de pensarem atenuantes, variáveis que terminam por “criar categorias para a discriminação de diferentes conjuntos de desvio”.¹¹⁰ A eficiência contra os perigos que rondam a novidade são a marca registrada das estratégias do poder. Nessa panorâmica, cabe pelo menos dois questionamentos sobre como o desvio é idealizado e praticado por meio dos fanzines: o primeiro ponto visa entender por meio de que bandeiras o movimento *anarcopunk* se metamorfoseia em Teresina, para em seguida mostrar como essas bandeiras se articulam numa linguagem que se propõe combativa e interminável. Foram mapeados dentro do universo caótico dos fanzines teresinenses algumas categorias que aliam teoria e prática na construção de engajamentos políticos que miram a estetização da vida. Esses encaminhamentos, elementos edificadores das práticas de construção e consumo do fanzine, trazem algumas formas que levam o indivíduo a questionar a si mesmo, forjando sobre a relação saber/poder, assim, um cuidado de si, o que o coloca como sujeito portador de uma estética que reaja em relação às exigências das linhas de desejo padrão.

¹⁰⁷ JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

¹⁰⁸ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Artistas diaspóricos, literatos desviados: fanzines, cultura ordinária e literatura menor. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; RANGEL, Maria do Socorro (Orgs.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza: UFC, 2008. p. 67.

¹⁰⁹ MORAES, 2010, p. 66.

¹¹⁰ BECKER, 2008, p. 31.

Cabe, então, pensar através de que técnicas de “são as formas e as modalidades de relação consigo através das quais o indivíduo se constitui e se reconhece como sujeito”¹¹¹ no intuito de não se adaptar e forjar uma subjetividade de modo autônomo. Essa crítica de si denuncia as relações coletivas, pois no processo cognitivo de resistência, tanto naquele que produz quanto naquele que consome são perceptíveis todas as tentativas de trazer a reflexão e em consequência disso, a *parrésia* para ambos. Há uma partilha do sensível, uma estética dimensionada pelo que se dá a sentir, ocupando-se assim do que se vê e o que se pode dizer a partir do que é visto. Essa experiência do comum e dos agenciamentos que se faz na partilha de atividades pode ser discutida da seguinte forma:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Essa repartição das partes e dos lugares se finda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como os outros tomam parte nessa partilha.¹¹²

O pressuposto no qual a “construção do indivíduo passa por uma oposição permanente a qualquer forma de poder que se coloque na relação com o outro, criando uma resistência contínua e feroz”¹¹³ é comum nos fanzines, quando tomamos por exemplo as críticas sobre a mídia: “Ela molda psíquica e socialmente as mais diversas comunidades humanas de acordo com seus desígnios homogeneizantes e massificadores”.¹¹⁴ Essa noção de cuidado de si cria o que Foucault chama de “artes da existência”, ou seja, um conjunto de modos de ser/agir nos quais o indivíduo busca se governar, dar forma a sua vida:

Estas devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmas regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo.¹¹⁵

Sob o critério de perceber entre as contradições, posicionamentos, mal-entendidos e engajamentos de momentos distintos do movimento *anarcopunk* em Teresina, são elucidados elementos que indiquem o desvio exteriorizado na fronteira, no limiar de uma produção plural

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. v. 2. Rio de Janeiro: Graal, 2003. p. 8.

¹¹² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, 2005. p. 16.

¹¹³ CÉSSE NETO, João da Mata Rosa. Por um devir revolucionário dos indivíduos. *Somaterapia*. Disponível em: <<http://www.somaterapia.com.br/wp/wp-content/uploads/2012/03/POR-UM-DEVIR-REVOLUCION%C3%81RIO-DOS-INDIV%20C3%84DUOS.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

¹¹⁴ CÉREBRO ZINE, Teresina, n. 0, 2002.

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Ditos e escritos, 5). p. 198-199.

e deslocadora de certezas. Desse exercício de perceber múltiplos olhares sobre essa linguagem e suas formas de expressão, saltam aos olhos algumas categorias que elucidam a historicidade desse tipo de fonte peculiar. Ressalta-se por meio de variáveis dadas por conceitos distorcidos, ideologias saqueadas, arte-sabotagem, sabotagem cultural, do terrorismo poético e da pirataria de ideias, uma expressão de linguagem chamada de panfletagem subliminar, que vai muito além de informar ou criar manuais práticos de comportamento, mas o golpe acachapante sobre uma filosofia linear, o combate contra a arte estática, o constante estado de guerra. A panfletagem subliminar se constitui na observação de “esquemas que o indivíduo encontra na sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos e impostos pela sua cultura, sociedade e seu grupo social”.¹¹⁶ Essa astúcia inventiva dos *anarcopunks* de constituírem a burla para além da simples contraposição do que é considerado desvio puro e comportamento adequado, de tentar trazer ao olho nu o controle em noção molecular, pelo *viés* microbiano, elevam a noção política e a consequente resistência a um novo patamar.

Esses embates não se manifestam na antonímia, no maniqueísmo entre o homogêneo e o segmentado. O diferencial do fanzine é mostrar que mesmo na distinção que os contornam, captura e fuga coexistem, são inseparáveis e se atravessam, deslizam, alteram sentidos uma na outra, nessa guerra em prol de uma estética sobre a vida. A política resultante dessa relação tão próxima é ao mesmo tempo reflexo de relações forjadas tanto no macro quanto no micro:

Não basta opor o centralizado e o segmentário. Mas tampouco basta opor duas segmentaridades, uma flexível e primitiva, a outra moderna e endurecida, pois as duas efetivamente se distinguem mas são inseparáveis, embaralhadas uma com a outra, uma na outra. [...] Mas se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para outra, segundo diferentes figuras nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda a política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica.¹¹⁷

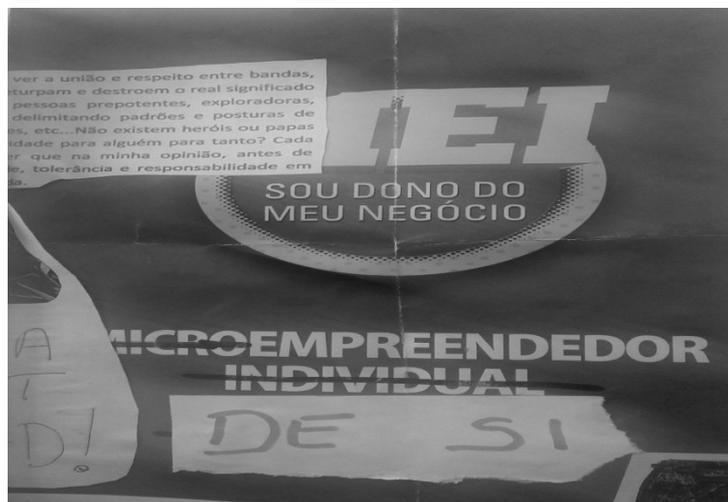
Para sintetizar, pensar as variáveis do desvio na fronteira, no limiar, para longe das certezas reconfortantes e dos dualismos petrificados é o exercício embutido na malha cognitiva embebida em caos dos fanzines. A busca desenfreada pela inovação a qualquer custo, não importando por estar aberto a novas possibilidades é o que caracteriza a escapatória sobre a estratégia que captura sentidos. Constituir por meio de uma guerrilha semântica novas possibilidades de repensar as subjetividades. Não há temores de destruir a própria noção de *punk* e sua série de signos se o resultado disso os mantém intragáveis e desviantes. Importa ocupar espaços, ainda que não se pense muito sobre como se deve fazer isso. A imagem a

¹¹⁶ FOUCAULT, Michel apud ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto*: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. p. 19.

¹¹⁷ DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 90.

seguir é extraída de um fanzine e sugere esse sentido de renovação a todo custo ao convocar o leitor a ser dono de si:

Imagem 5 – *Zine Ponto de Ebulição* e a campanha para um empreendedorismo de si



Fonte: ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

Essa subjetividade que carece de se perceber devir para se manter como novidade visa provocar o desvio com tanta eficiência e sutileza, ao ponto de passar despercebido. Conforme ressalta Howard Becker em seus estudos sobre *outsiders*, existe um tipo peculiar de desvio dentro de seu modelo sequencial que traduz a panfletagem subliminar e suas astúcias perante redes de sentido afixadas. Traduzida como desvio secreto, tal conceito sugere essa burla eficaz, que denota “quando um ato impróprio é cometido mas ninguém um percebe ou reage a ele como uma violação das regras”.¹¹⁸ A produção dos fanzines assemelha-se ao laborioso trabalho dos artesãos, pelo fato de haver essa preocupação em constituir a resistência por meio de um fazer tão específico. Até mesmo o desleixe para a diagramação e a falta de periodicidade nas produções têm o seu sentido de ser. Para além das dificuldades financeiras, em muitos casos, a demora na publicação do fanzine se dá na preocupação em dar liga a uma revolução das ideias. Comentários como “falo demais mas não digo o suficiente”¹¹⁹ evidenciam o interesse em produzir um trabalho de qualidade ao fim do processo. A panfletagem subliminar dos fanzines é posta em movimento ao ponto de pretender-se intangível, escapando, assim, dos impasses da representação e da oposição fechada entre o uno e o múltiplo. Essa busca incessante por se diferenciar a qualquer custo, de mudar para não ser assimilado e cristalizado não se prende a um sentido, uma única forma de ser/estar *punk*.

¹¹⁸ BECKER, 2008, p. 32.

¹¹⁹ CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, s/d.

Do período que vai de sua gênese até os dias atuais não existiu um consenso para uma teoria política. Seu combate se faz fluxo. A constante mutação, a “ousadia pulsante”¹²⁰ e a energia da criatividade não podem ser medidas e rotuladas. Essa criatividade é mutante.

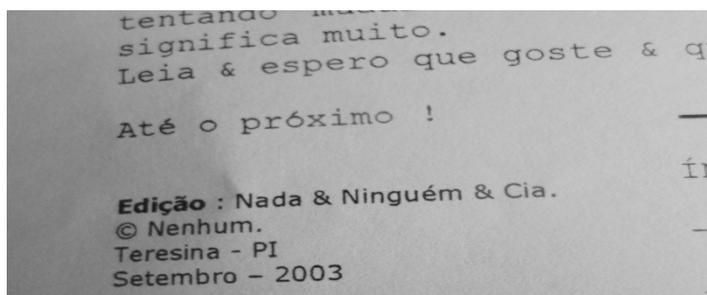
A panfletagem subliminar, linguagem que orbita em torno dos signos e os põe em movimento caótico, cria uma esQUIVA potente que não se faz de maneira “objetiva ou coletiva, mas transitiva”.¹²¹ Conseqüentemente, para dar carga de historicidade ao zine se faz necessário apontar dentro de um mapeamento feito de uma empiria com a fonte, elementos que dão suporte a essas exasperações dos *punks* na cidade de Teresina. A renúncia à objetividade, à verdade incontestável, nos trouxe um frutífero deslocamento de abordagens e uma explosão de análises e críticas, ao mesmo tempo em que trouxe grandes dificuldades para se lidar com esse alargamento de fontes e metodologias de pesquisa. Para responder com profundidade aos questionamentos dados a condições históricas que nos afetam, certamente o encontro com outras ciências e capitais simbólicos se faz necessário.

Dentre os elementos mapeados nessa linguagem subliminar, fica evidente em primeiro lugar o vazar de todo tipo de mensagem e concepção sobre o mundo. Transbordando dos moldes e referenciais brutos, nasce uma arte obscena, comprometida em pôr referências e conceitos em movimento, sem consensos ou certezas puras e intocadas. Essa arte-sabotagem vem para trazer a cilada para a palavra, fazer dos *anarcopunks* sujeitos que “são a faca e a ferida”, que não se comportam a rebanhos ou correntezas, mas valorizam o compromisso com a revolução das ideias pelo confronto delas. A sabotagem se dá nos fanzines desde sua apresentação nos editoriais. Nos fanzines, a forma como se lida com a autoria, intimamente ligada a essas reflexões inacabadas, ganha diferentes contornos e múltiplas figurações. É muito comum o uso de apelidos e imagens que fogem de um aspecto que denote o eu escrevente em sua autenticidade. Diferente dos livros tradicionais ou das matérias de jornal, que tem em suas apresentações prévias o rosto estampado do autor, o respeito extravasado em relação ao público leitor, o fanzine o oculta se utilizando de um tom embebido em ironia para criticar os mecanismos engessados de identificação. É comum o uso de uma imagem fora de contexto para questionar a si mesmo enquanto força detentora do poder da fala. A imagem abaixo mostra como é decretado o fim dos direitos autorais, do chamado *copyright*:

¹²⁰ PRAZER ATÔMICO, [s. l], n. 2, 1999.

¹²¹ CANEVACCI, 2005, p. 30.

Imagem 6 – A arte sabotagem e a manifestação pelo fim dos Direitos autorais



Fonte: ZINE ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO, Teresina, n. 1, 2003.

Sobre a autoria dessas práticas discursivas, algumas considerações ainda se fazem necessárias. A história tenta há algum tempo trazer à tona os dizeres dos homens comuns, com suas críticas e táticas, falas silenciadas e distantes de ter uma publicidade para com os meios de comunicação em massa. Esses sujeitos anônimos não se sentem necessariamente fracassados ou vindos de baixo. O escárnio, humor por vezes corrosivo, traz algumas das possibilidades das quais o homem ordinário e seu riso anônimo se manifestam, peça-chave a demonstrar como os fanzines podem ser avaliados historicamente, podendo ser descrito da seguinte forma:

De fato, pelo riso anônimo que produz, uma literatura diz o seu próprio estatuto: Sendo apenas um simulacro, ela é a verdade, um mundo de prestígios condenado à morte. O 'não o importa quem' ou 'todo mundo' é lugar comum, um topo filosófico. Esta personagem geral (todo mundo e ninguém) tem como papel dizer uma relação universal das ilusórias e loucas produções escritas com a morte, lei do outro. Ele joga em cena a própria definição da literatura como mundo e do mundo como literatura.¹²²

Muitos optam por viver na margem, dançando ordinariamente sobre as frestas de um poder moderador de sentidos, traduzindo para suas existências o luxo do lixo rejeitado pela sociedade capitalista. O fato é que os *anarcopunks* prosseguem confabulando suas utopias, resistindo e se libertando, ainda que partindo de embates na rinha do micro, ou cercados de ilusões. Com os pés no chão, sem fugir da luta e da realidade, esses sujeitos discutem como estetizar suas existências:

Mesmo cercados por ilusões é bom procurarmos de alguma forma também curtir a nossa vida (que é curta) sem precisar fugir da realidade. Pois a nossa luta é um dos motivos da nossa vida'. É bom saber que existem pessoas que nos apoiam (amigos e correspondentes) e saber que não estamos sozinhos nesse mundo.¹²³

¹²² CERTEAU, 2012, p. 60.

¹²³ CONSCIÊNCIA ANARQUISTA ZINE, Teresina, 2. ed., [s. d].

Essa guerra que se manifesta na linguagem, trata também de pessoas que optam por se tornarem anônimas, para não responderem por suas atitudes nem sofrer as punições e julgamentos de uma instância superior. A escolha em permanecer em segredo é pensada para melhor problematizar as condições em que a vivência é elaborada na sua construção narrativa. O anonimato é uma maneira de manter-se desconhecido por parte dos mecanismos de regulação. As críticas buscam revelar os poderes adestradores que tentam capturar as formas de consciência com a pretensão de serem contestadoras. Esquivar-se como anônimo é estilhaçar-se onde “não se é mais um autor, é-se um escritório de produção, nunca se esteve mais povoado”.¹²⁴ O autor escapa, vaza para todos os lados fugindo das delimitações as quais “se submete o pensamento a uma imagem e que se faz da escritura uma atividade diferente da vida, que teria seus fins em si mesma... para melhor servir a fins contra a vida”.¹²⁵ No trecho abaixo é demonstrada a complexidade das denúncias sobre o que se vive. Há uma tentativa de burlar o sistema, a todo modo, mesmo severamente preso a ele:

Temos que trabalhar, estudar, etc... Porque é uma obrigação do homem produzir. E isso não quer dizer que você tem que desenganar do resto, aliás, pelo contrário, trabalhando se percebe como há a necessidade de se mudar as coisas. Por isso, não desanime, mesmo que tenha que se engravatar, por uma questão de sobrevivência, não mude sua consciência, não vire marionete do Estado.¹²⁶

A arte mutante opera rompendo com mecanismos de comunicação confortáveis e que visam apenas o elogio, dinamitando a barreira que provoca o distanciamento entre os elementos constituintes do conselho editorial em relação ao público leitor/consumidor. O exercício cognitivo nessa arte sabotagem se faz não no intuito de massagear o ego do receptor, para conformá-lo aos padrões estéticos propostos pela revista, mas no uso exacerbado do deboche, de ofensas e de falas desafiadoras, a fim de que o leitor saia de suas zonas de conforto, seus ducados de certeza indestrutível e sejam arrebatados pelo inesperado. Em diálogo de tom, na maioria das vezes informal, é clarividente que os editores dão grande importância ao leitor nessa fase de constituição de seu trabalho. Há um cuidado de si que se referencia também na participação do outro no processo. Mesmo entre a zorra linguística e a zombaria recorrente, fica claro que críticas e sugestões, ainda que nem sempre aceitas dentro da profusão de vozes que vazam por todas as direções nos fanzines, são fundamentais para manter o espírito criativo e a inventividade para se refazer todos os dias:

¹²⁴ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 42.

¹²⁵ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 21.

¹²⁶ ZINE IGNIÇÃO, Teresina, n. 1, 1998.

Olá bastardos, como estão todos? Demorou um pouco mais que o esperado, mas ‘aqui jaz’ a terceira edição do nosso decadente ponto de ignição. [Não] espero que leiam, passem adiante e façam críticas e sugestões. Não esperem grandes evoluções no trato com a diagramação. Farei o pior que puder. [...] Invente, sabote corrompa! Se faça e se refaça todos os dias!¹²⁷

Por meio do cuidado de si, o *anarcopunk* da Chapada do Corisco preocupa-se em criar uma estética embasada em políticas da amizade profanadas na franqueza de dizer a verdade a todo custo, transformando as relações em processos de aprendizado mútuo. Não há uma comissão de boas-vindas, findam-se os elogios forçados, rompe-se com condutas postas à venda. Interessa crença na “experienciação pessoal”,¹²⁸ no debate, contrariado em relação a “nomenclaturas e filosofias premeditadas”¹²⁹ estimulando, assim, a não acomodação e a constante reinvenção de si e do outro. Para fechar a linha de raciocínio, o trecho complementa essa idéia de forjar subjetividades:

Na composição de um fanzine é o próprio modo de ser que é jogado nas folhas de papel. Ele permite ao compositor ver nessas folhas aquilo que ele está fazendo de si próprio, as imagens que escolhe para figurar seu ‘eu’ e expressar seus sentimentos; permite ao leitor entrar em contato com essa organização e, talvez, nela se desorganizar, borrar a imagem que tem de si mesmo, liberar-se dela e assim se abrir para a possibilidade de construir outras. Desde que não se caia na tentação da segurança e do fechamento para as forças do exterior, não se trata de buscar e reivindicar uma identidade, mas de criar territórios deslizantes onde seja possível forjar tantas subjetividades quanto for possível.¹³⁰

Nessa condição de linguagem, onde o indivíduo incita o outro a não desistir, ocorre uma interação cujo o indivíduo nega o seu lugar de sujeito, tornando-o capaz de dar um sentido definitivo ao que produz, fazendo do projeto que é ser *punk* uma torrente de valores colocados sempre em aberto. Deixando transparecer seus pensamentos através de uma escrita que não se fecha em conclusões, onde o sujeito renuncia para com a sua soberania no significado e passa a confessar incertezas em lugares em que deveria estar seguro do que diz. Essa forma de escrita que não cansa de ser crítica consigo mesma é comum nos zines:

Voltando ao início é ver que no fim das contas (rerere), Punk é só um clichê para quem questiona e que tem forte senso crítico em relação aos dogmas que costumam dizer o que é certo e errado na sociedade. Você não nasce punk, você não sai dizendo sou punk, você simplesmente vive, sem nomenclaturas, éticas e filosofias premeditadas. E viva a liberdade de expressão! Se não gostou do que leu, foda-se, vai fazer tuas reflexões.¹³¹

¹²⁷ ZINE IGNIÇÃO, Teresina, n. 1, 1998.

¹²⁸ JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

¹²⁹ JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

¹³⁰ MORAES, 2010, p. 95.

¹³¹ PRAZER ATÔMICO, [s. l], n. 2, 1999.

Dentro dessa esgrima que tem como lâmina afiada exercícios potentes de *brainstorm*, imagens e textos são tomados e recortados muitas vezes sem a preocupação de saber de onde vieram, em que contexto foram utilizados, para que grupo social foi direcionado. Sem o menor pudor, exercícios cognitivos são tomados à força, as linguagens inovadoras absorvidas, a arte inerte é profanada. Como um saque semelhante a ataques de gatunos e laráprios nas escuras ruas da cidade, conjura-se uma pirataria de ideias. As imagens são pensadas com a função de trazer à tona verdades que não estão óbvias. Para conseguir afetar as pessoas de algum modo com suas referências, os *anarcopunks* procuram trazer ao plano principal o que a mídia e os valores dominantes escondem. Os participantes desse conjunto não hesitam em se utilizar das mídias tradicionais quando elas se mostram significativas para o ato de protesto. Essa atitude se manifesta de dois modos no fanzine: o recorte e a colagem, fragmentando textos e imagens, conferindo a elas novos significados, ou através do transplante de textos e imagens inteiros extraídos de revistas e jornais. Há uma verdadeira “ação direta espoliadora”¹³² que em poucas palavras denota uma pilhagem “no sentido de arrancar um significado de sua posição serena, no mundo da linguagem, e obrigá-lo a vestir outra pele, ser outra coisa”.¹³³

O exemplo a seguir, confere um bom indicativo sobre essa extração de significados de uma mídia convencional. A imagem é destituída de força nas mídias convencionais e nos livros didáticos por trazer uma forma de humor que não constrange ou induz uma reflexão profunda de si. Quando transportada para o fanzine e para o cenário de guerra simbólica e de explosão de significados, a interpretação não fica restrita ao humor de entretenimento. São valores que os motivam a dizer a verdade sobre a acomodação de uma classe média na cidade, onde o fanzine, mesmo não sendo criado ou não fazendo menção a cidade de Teresina, deixa entender que existe uma inquietação com o cotidiano das cidades por onde circulam essas mídias de protesto:

¹³² CASTELO BRANCO, 2008, p. 61-75.

¹³³ CASTELO BRANCO, 2008, p. 64.

Imagem 7 – A crítica debochada a atitudes clichês com o uso de imagens icônicas da indústria musical



Fonte: CATARSE ZINE, Teresina, n. 2, [s. d].

No caso da imagem acima, temos um clássico exemplo de como determinados conceitos sobre as coisas ganham novas conotações e roupagens. As meninas de um conhecido grupo musical de vozes harmônicas e penteados semelhantes dão vida a um uma nova forma de falar dos clichês, por meio de um humor que leva em consideração o clichê como algo que conforma os indivíduos a determinados posicionamentos. Assim como as Ronnetes¹³⁴ perderam sua individualidade no visual e na forma de cantar, projetando as vozes no intuito de se ressoarem como uma só, o clichê homogeneiza pensamentos, edifica zonas de conforto, atitudes e posturas diante das querelas da vida cotidiana. O trocadilho com os clichetes permite uma reflexão de muita ação política neste caso. O autor dos fanzines age nesses casos de pirataria de ideias, por meio de uma espécie de “surf em diferentes expressões de arte e da literatura”,¹³⁵ na forma de “imagens, com fotos, colagens, sobreposição de textos, palimpsestos, etc.”¹³⁶ recorrendo a abordagens não restritas ao textual, retocando as imagens para que falem sobre algo que vá além de mera admiração, estimulando assim a ponderação. A mente deve reorientar a ação sobre o corpo. O pensamento minucioso e a erudição expressa se tornam ingredientes da reação de resistência por parte dessas criações.

Em muitos casos de pirataria de ideias não existem referências acerca de onde é praticado o roubo. A obra de arte deixa de ser exclusividade de quem a produz e é apropriada por quem a consome. Interessa passar uma mensagem sob uma nova jurisprudência, socializar sentidos pensados no viés de quem os recebe, para incitar novas interpretações em

¹³⁴ Grupo de cantoras *pop* da cidade de Nova York de muito sucesso na década de 1960.

¹³⁵ CASTELO BRANCO, 2008, p. 61-75.

¹³⁶ MORAES, 2010, p. 90.

imagens e escritos de conceitos solidificados, onde colocam-se engajamentos, autorias e aceitação na mira de críticas, sugestões e correções. O produto final visa o exercício de apreensão de saberes e de expansão do espírito crítico, ainda que este se faça na reprodução de algo que foi dito por outrem. Mesmo quando se pensa no sentido de dar um sentido a discussão, o termo “polêmica” brilha em letras de *neon* na babel que constitui o fanzine *punk* enquanto arma de um movimento que se propõe como alternativo e criativo. O trecho abaixo destacado do fanzine teresinense *Consciência Anarquista* resume muito bem o caso:

Caso queiram reproduzir ou colocar em algum fanzine alguns dos textos, não precisa da minha ‘autoridade’, pois ficarei até lisonjeado, fiz um texto bem polêmico como o ‘sexismo ou carência sexual?’ que espero que entendam minha mensagem, mas em todo caso movimento alternativo é isso mesmo, cada um fala o que pensa, cada um critica, mas é claro, sempre de forma ‘construtiva’.¹³⁷

No caso das imagens, a pirataria é pensada na retirada de alguma notícia jornalística tradicional, entendida como “um dos dispositivos midiáticos que tem por objetivo, precisamente, impedir que a linguagem se abra para a possibilidade de um novo uso, uma nova experiência”.¹³⁸ Foi discutido que a mídia tem procurado monopolizar a imagem para colocar o seu sentido nela e cristalizar o seu significado, para manter o seu poder silencioso e sua vigília infalível. Para aqueles a que se destina a mensagem vinculada, a imagem deve ser rapidamente consumida e recebida sem questionamentos, num processo passivo, com escassos ou mesmo inexistentes modos de análise, minando assim qualquer tentativa de construção de posicionamento. Ao se apropriar do mais profundo desejo, o poder regulador age perscrutando a existência da sociedade sem ser notado. Cabe fazer uma ressalva para esta análise: com a democratização de recursos tecnológicos e acesso sem limites a todo tipo de meios de comunicação, nota-se que ao mesmo tempo em que há uma ampliação dos campos de atuação dos dispositivos reguladores em todos os lugares, um evidente enfraquecimento do controle por parte desses órgãos do poder sobre o bombardeio de imagens ganha destaque. Na contemporaneidade, qualquer pessoa pode vincular e produzir imagens por si só. A pirataria de ideias existe dentro do *punk* e encontrou seu ápice com o disseminar da *web* e a conseqüente aproximação com conteúdos em outras línguas.

Nesse contexto, as imagens são postas em movimento e são deslocadas de sua origem. A pirataria profana o sentido canônico e informativo e substituído no intuito de dar luz a novos modos de se rebelar e inventar o político. Esses devires dão à imagem uma infinidade de usos,

¹³⁷ CONSCIÊNCIA ANARQUISTA ZINE, Teresina, 2. ed., [s. d].

¹³⁸ AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 76.

distantes de seu contexto original, denotando significados diferentes a ela, devolvendo-a para o uso comum, prontamente liberta de sua “esfera determinada”.¹³⁹ Quando a mídia tradicional capta uma imagem como mais uma de suas atrações, como parte integrante de uma sequência, essa figura acaba por perder força e disputar espaço com outras atrações destituídas de atenção para conjurar observações. Não há tempo para pensar, o que leva as pessoas a agirem por um “dever cego e inevitável dos fluxos psicoquímicos (hábitos, medos, ilusões e fanatismos)”¹⁴⁰ em detrimento de suas próprias convicções. Por um movimento invisível contra a apatia contemporânea, são criados novos significados sobre símbolos tradicionais para se extrair a sutileza e a individualidade. No exemplo abaixo, o exercício de resistência é associado ao mover dos quadris e a fricção dos corpos em atividade sexual:

Imagem 8 – Pirataria de imagens. Criação de novos significados sobre símbolos tradicionais



Fonte: ZINE IGNIÇÃO, Teresina, n. 1, 1998.

Outro ponto a se destacar na panfletagem subliminar se dá na ebulição de conceitos distorcidos. Por meio de uma dilatação discursiva repleta de contradições, afetos, desejos e relações de intercâmbio, os referenciais dados sobre determinados aspectos que constituem a estética da vida desses sujeitos sofrem mutações, que terminam por constituir sua resistência subcutânea. Para além de referenciais biológicos, atravessando as instâncias do físico e da dialética de classes, saltando sobre as cercas das fronteiras territoriais da cidade para ganhar o mundo, essas vozes microbianas reinventam conceitos outrora inatingíveis, aproximando-os à subjetividade e às referências de mundo de quem escreve, seja por seus desejos e experiências, o seu grupo social, as expressões culturais, o modo como lida com a arte vigente, as conjunturas e

¹³⁹ AGAMBEM, 2007, p. 74.

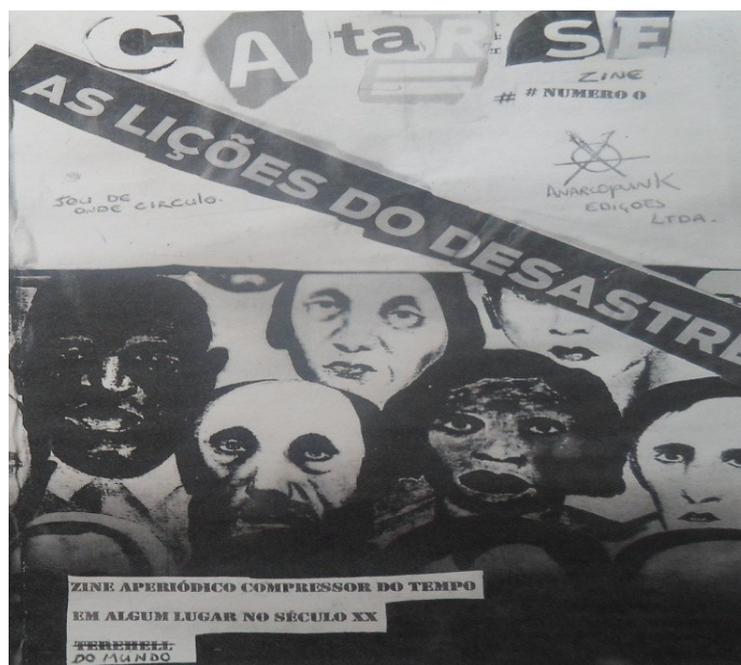
¹⁴⁰ PELBART, Peter Pál. Neurograma e multidão. *Rizoma*. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=secao=neuropolitica>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

posicionamentos políticos e etc. Desse modo, vaza dessa manifestação artística a estética que descortina a subjetividade que constitui o *anarcopunk* e sua obra.

Conceitos caros a historiadores ou mesmo a leitores que consomem literatura oriunda do *mainstream* sofrem alterações dentro de uma perspectiva que visa criar um curto-circuito nas relações distanciadas entre emissor e receptor. A mensagem muitas vezes não vem para discernir tendências, mas para confundir signos, macular significados e conjurar novos consumos ao modo como os indivíduos percebem o meio e a si mesmos. Tomando por base os pilares do ofício do historiador, é possível mapear alguns exemplos dessa tomada de referenciais e das maneira como textos e imagens são obrigados a se tornarem outra coisa. Tempo, lugar e sujeito são grifados e apresentados fora de princípios fundadores para que provoquem o saber e a contínua e permanente construção.

Nessa tríade, a relação dos fanzines com o tempo é destacada dentro de uma concepção que perpassa o tempo linear, de datas fixas, de calendários ou jornadas diárias de trabalho. Alguns fanzines fogem inclusive das publicações sequenciais e se apegam à produção aperiódica, seja pela dificuldade de conseguir material, seja pela necessidade de ter mais tempo para produzir textos melhores. A capa do fanzine *anarcopunk* catarse sugere um indicativo de como são criados mecanismos para suplantar moldes que cronometrem e conformem sujeitos sob uma era no tempo:

Imagem 9 – Capa do fanzine *Catarse* e o flerte com diferentes formas de experimentar o tempo



Fonte: CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

Fica claro que o fanzine foi produzido para tentar confundir quem vai receber a mensagem, forçando o pensamento sobre o modo como o leitor percebe e se projeta sobre o tempo. Na falta de referenciais sobre o ano de produção, as pistas da época que a obra foi feita aparecem nas imagens, figuras e pequenas mensagens de borda de página que aparecem confusas e coladas umas sobre as outras. Mesmo quando são deixados sorratamente na margem de página pistas claras sobre uma determinada época, como o caso de dizer “sou do tempo da manchete”,¹⁴¹ o tempo não é pensado dentro de certezas definitivas, ainda que signos e significados de uma época sejam arrastados para a luz. O conceito, que até então é pensado dentro de parâmetros e medidas que o marcam, encontra na subjetividade de quem o questiona e sente novas formas de ser experimentado, dentro de uma estética de vida que foge dos confortos, do mais do mesmo.

Contra um tempo calendário, cronológico de horas, minutos e segundos absorvidos em proposições binárias e embalado como um produto cultural, criado pelo ser humano e variável de acordo com a época fricciona com outras duas camadas: o tempo da natureza, que é irreversível e incontrolável e o tempo da consciência, inerente ao espírito subjetivo do sujeito. Essas camadas postas em movimento, agenciam multifacetadas e possibilitam o uso de suas faculdades. Em um desses possíveis entroncamentos, onde o zineiro cria uma espécie de diálogo interno enquanto é interpelado pelo tempo, o modo de se perceber essa passagem é subjetiva. O tempo é ressignificado pelo afeto, onde “existe uma emoção que está ligada a passagem de tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e vibrando interiormente”.¹⁴² A distorção do conceito aparece por meio da apreensão de pequenos movimentos, de ínfima duração, tão irrisórios quanto um gesto, um piscar de olhos e transforma o zineiro em vibrações, movimentos, efeitos de ressonância. O exemplo abaixo sugere essa metáfora:

Viver com tão pouco... Como preencher o nosso dia, nossos instantes, nossa vida com essa ausência? Posso me cercar agora de todos os movimentos que me bastam. Aqui. Ali. Já. Sai. Entra. Desliga. Abre. Fecha. Acende. Apaga. Deita. Levanta. No fogo brando do silêncio é bem difícil abarcar um pensamento maior do que o EU...¹⁴³

Em outra esfera, o tempo é pensado dentro de um exercício em que os *anarcopunks* se aventuram para fora de si mesmos, onde é elemento que causa uma reação visa a

¹⁴¹ CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

¹⁴² LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições; Aalto, FI: Aalto University, 2012. (Série Future and Base). p. 11.

¹⁴³ ZINE ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO, Teresina, n. 1, 2003.

problematização a todo custo do cotidiano, por meio de microbianas maneiras de refletir sobre sua passagem. No arquétipo abaixo, a passagem de tempo é pensada dentro do clima criado em torno da morte. Cabe ressaltar que nessa distorção, a morte, expressão macro de dor e perda, escorrega para uma impressão micro de um sujeito que usou de leve tom de humor mórbido para descrever a seu rigor como a idade e o tempo o arrebatou:

Aqui estamos de novo sozinhos. Tudo isso é tão lento, tão pesado, tão triste... Logo estarei velho. E então, chegará ao fim. Veio tanta gente ao meu quarto. Deixaram tanta coisa e não me disseram nada. Foram embora. Envelheceram, coitados, vagarosamente, cada um no seu canto. Ontem, às oito horas, morreu a zeladora. [...] Aqui do alto, de onde estamos, o prédio estremece. Estava bem velhinha, com um pé na cova. [...] Eu já desconfiava. Dito e feito... Pior para ela.¹⁴⁴

Na tentativa de marcar diferença em relação às publicações convencionais, outro conceito comum é distorcido com certa frequência nos fanzines *anarcopunks*: o lugar. Muitas vezes, por meio de críticas ao nacionalismo exacerbado, às grandes instituições governamentais, aos separatismos entre regiões, direta ou indiretamente, o modo como o lugar é pensado é desvinculado da cidade de onde se vive e se produz o fanzine. Inclusive se faz necessário pontuar que a maioria dos fanzines que circularam em Teresina, sobretudo na década de 1990 são de outras regiões, por meio de trocas de correspondência. Essa circularidade e a consequente explosão de fanzines oriundos de outras regiões nos revela uma rede que agencia e objetiva a ruptura com o lugar relativo ao espaço físico: o *anarcopunk* teresinense visa, por meio de uma produção subversiva, trazer na relação entre quem produz e quem consome o fanzine referências e relatos sobre a vida nas cidades em várias partes do Brasil e do mundo. Quando o zine afirma “sou de onde circulo”,¹⁴⁵ fica clara a tentativa de irromper as distâncias e fronteiras territoriais e culturais por meio da articulação de lugares de enunciação.¹⁴⁶ Cabe ressaltar que com a explosão da internet e dos *e-mails*, o fanzine perde sua materialidade e se torna uma anti-mídia errante virtual, falando de qualquer lugar onde ela é lida e consumida. Consequentemente, o lugar de enunciação e a distorção da noção de lugar incidem com mais potência nas produções *anarcopunks* na virtualidade das relações produzidas no *click*. Isso não implica dizer que em sua versão física o mesmo não ocorra.

Nesse exercício de se pensar uma panfletagem subliminar, são comuns nos fanzines o ocultar ou o restringir da informação sobre o lugar, pondo em cheque um modelo de delimitação clara e fixa, conjurando, assim, uma tentativa ainda que simbólica, de esquivar de situações

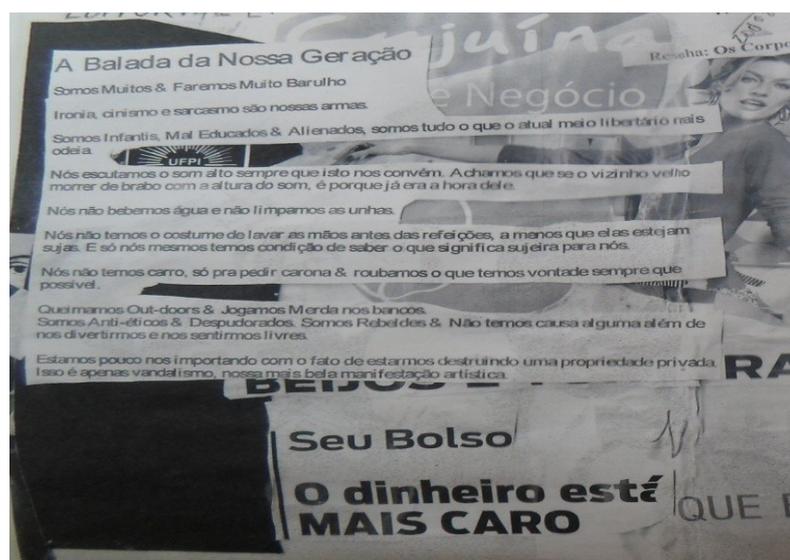
¹⁴⁴ NO ASILO DA EXISTÊNCIA, [S. l], [s. n], 1997.

¹⁴⁵ CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

¹⁴⁶ MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

conformadas por regras sociais e limites geográficos. Há casos em que mesmo quando o autor revela de onde o fanzine é produzido, ele não o faz na capa, legível e bem diagramado, como em revistas de grande circulação. Na ânsia de confundir a recepção da mensagem, refinando o olhar do leitor para o que não está claro, pistas são espalhadas em lugares onde há pouca atenção por parte dos leitores. De rodapés a planos de fundo, rastros saltitam e fogem ao campo de visão de leituras descuidadas. A cidade de Teresina, o estado do Piauí e o Brasil aparecem, mas travestidos de uma significância minúscula, onde de modo algum aparecem ocupando grandes espaços no corpo da fonte, mas por pequenos símbolos que nos ajudam a perceber de onde e como o zine foi produzido. O exemplo abaixo destaca como pequenos símbolos – como o emblema da Universidade Federal do Piauí e a referência à cajuína – dizem muito sobre como o lugar é enunciado nessas produções:

Imagem 10 – Pequenos símbolos no plano de fundo do fanzine e a conjuração de pistas sobre seu lugar de origem



Fonte: CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

O sujeito que faz parte do movimento *anarcopunk* em Teresina busca forjar seu lugar de enunciação pela “condição de acordo com modalidades determinadas pelas individualidades momentâneas”¹⁴⁷ das “contratações de seus vários, heterogêneos e múltiplos eus”.¹⁴⁸ Em suma, o *anarcopunk* de Teresina não se isola em si. São saqueadas outras experiências, de outras localidades, encontrando nas falas de outros multiplicidades que possam contribuir contra qualquer processo de captura do ideal *punk/anarcopunk*. Seguindo a máxima de que movimento é vida, o que é vivenciado é transportado para outras zonas. O mental e o geográfico se atravessam

¹⁴⁷ CANEVACCI, 2005, p. 30.

¹⁴⁸ CANEVACCI, 2005, p. 31.

e contribuem para que conceito de Interzona sirva para concluir este raciocínio:

Uma série de espaços que se movem in Between, isto é, entre os espaços mentais e espaços geográficos. A interzona é uma dimensão psicogeográfica – uma margem psicogeográfica – na qual é a percepção psíquica desta cartografia flutuante que transporta o vivenciado para zonas diferentes. É a interconexão do mental e do geográfico. Num certo sentido, não existe mais diferença entre esses dois espaços [...] as interzonas navegam ao longo das metrópoles líquidas compostas apenas de presente. Um presente esmigalhado e esmigalhável.¹⁴⁹

Ainda tomando como referência alguns dos conceitos que aparecem distorcidos nos fanzines *anarcopunks*, a noção de sujeito também é forçada a se tornar outra coisa. Como já foi dito, essas produções costumam brincar com a noção tradicional de autoria para constituir uma marca de diferença frente às publicações de larga publicação. Contra editoriais que iluminam facilmente aquele que o escreveu, bem como a conduta moral que deve ser apreciada por quem consome esse tipo de material, o que se observa é uma guerra semântica travada entre aqueles que especulam os melhores modos para experimentar o *anarcopunk*, formando uma espécie de vanguarda, que “rejeita toda forma de massificação cultural”,¹⁵⁰ contra posturas não autoritárias, protagonizadas por aqueles que não desejam se isolar do mundo. Desse conflito, é perceptível a preocupação com quem se considera o dono da verdade, onde a figura do herói, ou do sábio papa que estabelece critérios de conduta em dualismos, é maculada e prontamente rejeitada. Em síntese, cai por terra o modelo padrão de militante *punk*. As reflexões contribuem para suscitar novos modos de encarar a vida distantes de utopias e concepções ideológicas unas, contribuindo para uma constante crítica de si mesmo. O relato destacado de como funciona a cena *anarcopunk*, trata desta questão:

Então... venho para desabafar. Tem hora que eu gosto de ver a união e respeito entre bandas, zines e estilos diferentes, mas às vezes, certas atitudes destroem e deturpam o real significado do anarcopunk e do underground. É deprimente ver pessoas prepotentes, exploradoras, radicais ou relaxadas que acham-se donos da verdade, delimitando padrões e posturas de comportamento, não respeitando ideias e gostos diferentes etc... Não existem heróis, ou papas que devem dizer o que é ou não Punk. Quem deu autoridade para tanto? Cada um experimenta a cena do seu modo. Gostaria de dizer que na minha opinião, antes de qualquer coisa, deve haver respeito, honestidade, sinceridade, amizade, tolerância e responsabilidade em uma cena, para que ela se torne cada vez mais forte e unida.¹⁵¹

O autor do texto acima parece chamar a atenção para a rejeição de posturas autoritárias de convívio com o outro e constituição de si. Essa atitude segrega por meio de uma assepsia

¹⁴⁹ CANEVACCI, 2005, p. 30.

¹⁵⁰ ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

¹⁵¹ ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

aqueles que não compartilham de suas concepções. No caso, trata-se da formação de grupos fechados em torno de determinados tipos de formatos existenciais, tornando à ação política particular e acessível apenas ao grupo, criando uma espécie de condição segura e inquestionável as personalidades agregadas a condição *anarcopunk*. Essa aparente segurança aparece nos fanzines como uma condição que impede a autocrítica e a mudança. Unificar os pensamentos é trazer à tona um tipo de comportamento purificado de sua imprevisibilidade, minando assim os desafios e perigos que essas práticas poderiam trazer a ordem estabelecida. O chamado *poser*, indivíduo que é criticado a exaustão por usar o visual, mas em nada compactuar com o espírito crítico e o respeito para com o outro, seria reflexo dessas posturas que generalizam e impõem pontos de conduta. A uniformidade de pensamento é tida como grande absurdo na citação abaixo. Por um sujeito que estetize sua vida para fora de generalizações, a noção de igualdade é colocada em debate:

Devemos defender a igualdade entre raças, sexo, nível social, porém o que algumas pessoas esquecem às vezes é que as pessoas são diferentes e têm pensamentos diferentes. Muitas pessoas na cena querem uma uniformidade de pensamento, o que é absurdo! Cada um deve fazer suas escolhas, de modo que elas não prejudiquem aos outros. Os posers nada mais são que frutos dessa uniformidade de pensamento, pois quanto mais se generaliza, mais fácil fica de copiar.¹⁵²

O *anarcopunk* preocupa-se em se constituir enquanto sujeito por meio uma estética embasada em políticas de amizade que deem conta de manter uma distância necessária para a conscientização política, transformando as relações em processos de aprendizado mútuo. Dentro dessas relações, as tentativas de formação de um circuito fechado, um grupo com um fim em si mesmo sem tentar mudar o meio em que se vive, são prontamente criticadas, por constituir uma espécie de fascismo do cotidiano ou uma espécie de radicalismo excludente, apreendido com muito descontentamento:

Foda o radicalismo sem propósito! Pode chegar e conversar com a gente. Gay, travesti, headbanger, punk, ou 'homem de bem'. Não fazemos discriminação. Procuramos o máximo possível de amizades. Toda aliança tem o seu valor. Chega de treta. Passou da hora de assumir responsabilidades sobre os atos.¹⁵³

A problematização da escrita *punk* está pautada no entendimento do que se pensa sobre o que se pratica cotidianamente. Com a compreensão de que se fechar em si não é algo que vá trazer impacto significativo no meio social, é comum encontrar em fanzines uma

¹⁵² ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

¹⁵³ ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

interação informal e direta com o leitor. São questionadas no que práticas e modos de pensar implicam, para ter contato com vários arquétipos de como reagir às instâncias reguladoras para ao final do entendimento dessas competências, ter autonomia para decidir por si. O zineiro convoca o leitor a forjar a própria liberdade de pensamento:

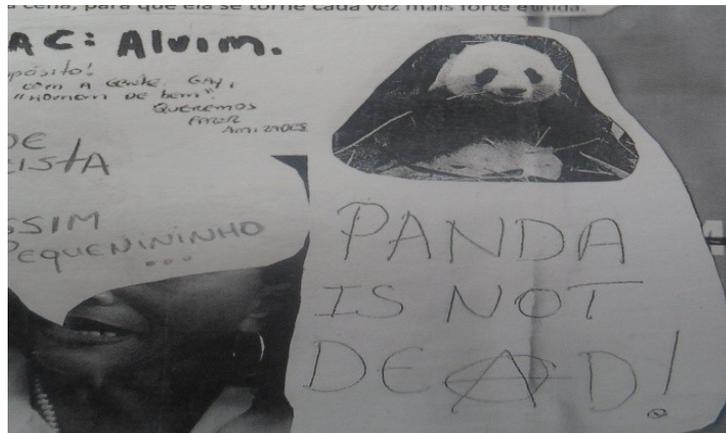
Não existem verdade absolutas, ducados indestrutíveis, impérios impenetráveis; o que existem são preconceitos, estereótipos forjados em vidas sem estilo e estilos sem vida. O que deveria ser percebido é a ideia de libertação. É não permitirem em hipótese nenhuma que o ideal seja cristalizado. Entender que são posturas, condutas que se entrelaçam com a sua própria forma de viver. Se não há um pouco de sua própria vida, do seu conceito acerca da civilidade, da compreensão global e da dinâmica individual das coisas que te cercam, penso eu (questiono o que eu estou dizendo se quiser porra!) não é possível fazer algo verdadeiramente sincero.¹⁵⁴

A constituição do sujeito *punk* não é transmitida e colocada para crivo apenas pela linguagem escrita. O uso de imagens e desenhos muitas vezes é opção quando se pretende transmitir uma mensagem de modo eficiente, ainda que a leitura seja feita de modo desprezioso. Arrancar a atenção, realocando zonas de conforto e abalando proposições inabaláveis sobre si, ainda que por instantes e contribuir com alguma mudança, ainda que ínfima na maneira de pensar de quem consome tal material, seria uma maneira de vencer uma batalha numa guerra em que não há vencedores e perdedores. Por meio de um tom embebido em ironia e sarcasmo, as imagens criam sujeitos falsificados, que terminam por assumir frases que nunca disseram e tomar formas que nunca tiveram. Desse modo, os sujeitos *anarcopunks* não só causam um curto-circuito na noção de autoria como “biografia onde se entrecruzam os fios da vida e os fios da obra”,¹⁵⁵ mas colaboram com a noção sujeito como alguém multifacetado, que absorve experiência do outro e a evoca na sua expressão. A falsificação, por meio do uso indiscriminado de imagens e na tomada de vozes e assinaturas de figuras icônicas, é uma maneira encontrada para confundir o receptor, forçando-o a encontrar respostas por meio do hibridismo no qual é exposto. Analisando os desenhos e imagens *anarcopunks*, é possível perceber em muitos casos que são meios de se atingir o leitor com sentimentos e concepções sobre si e sobre o outro, que em forma de texto, não seriam tão bem absorvidas. Seja a partir da crítica pelo uso do humor, seja pela evocação de gestos de emancipação, os próprios *punks* aparecem ali figurados. O exemplo abaixo dá um bom indicativo de como essa falsificação ocorre, onde o autor torna-se um panda para mostrar que o *punk* enquanto experiência criativa, referência musical, não está morto:

¹⁵⁴ JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

¹⁵⁵ MIRANDA, José Bragança de. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Ditos e escritos, 5). p. 23.

Imagem 11 – O autor do fanzine, falsificando sua imagem para mostrar que o *punk* não está morto



Fonte: ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

Tendo em vista a manutenção da resistência por meio de ensaios subjetivos que valorizem a criatividade, outro tópico que compõe a panfletagem subliminar dos fanzines atende por terrorismo poético. No terrorismo poético há uma invasão das sintaxes prescritas e a consequente subversão das mesmas. Por meio de signos que muitas vezes são descartados por seu caráter negativo e destrutivo, tabus e temas nunca discutidos, são extraídos termos não apenas para chocar o leitor, mas para forçar a reflexão sobre seus sentidos. Nessa escrita, é comum perceber que há um tom agressivo e sarcástico, o uso exacerbado de termos chulos, uma desorganização na diagramação para forçar uma leitura sem o início, meio e fim inerentes à linearidade da escrita de romance. Há uma postura iconoclasta diante das imagens e arte oriundas do *mainstream* no intuito de aproximá-las da reflexão de quem delas se utilizam. De natureza persuasiva, em que não se oculta princípios, agremiações políticas e intenções, o terrorismo poético é transmitido em muitos casos sob a forma de manifestos, correspondendo assim a uma necessidade dos *anarcopunks* de ocupar espaços, ainda que não se entenda bem como isso será feito. Contra as sintaxes que conformam signos e sentidos, uma reversão de sentidos ocorre. Para exemplificar a questão, a citação abaixo sugere como se constitui essa escrita de manifesto:

A balada da Nossa Geração. Somos muitos e faremos barulho. Ironia, cinismo e sarcasmo serão nossas armas. Somos infantis, mal educados & alienados, somos tudo o que o atual meio libertário mais odeia. Nós escutamos o som alto sempre que isto nos convém. Achamos que se o vizinho velho morrer de brabo com a altura do som, é porque já é a hora dele. Nós não bebemos água e não limpamos as unhas. Nós não temos o costume de lavar as mãos antes das refeições, a menos que elas estejam sujas. E só nós mesmos temos condição de saber o que significa sujeira para nós. Nós não temos carro, só pra pedir carona e roubamos o que temos vontade

sempre que possível. Queimamos Out doors e jogamos merda nos bancos. Somos antiéticos e despudorados. Somos rebeldes e não temos causa alguma além de nos divertimos e nos sentirmos livres. Estamos pouco nos importando com o fato de estarmos destruindo uma propriedade privada. Isso é apenas vandalismo, nossa mais bela manifestação artística.¹⁵⁶

A escrita não faz concessões, não negocia ou alivia termos para ser aceita. O exemplo mostra que mesmo sem o aval dos grandes eventos e nomes famosos, ainda que a ação política se manifeste em pequenas ações ou incômodos miúdos ou mesmo que essa resistência se constitua por meio de signos que denotam o aspecto degradado das relações humanas, a arte é pensada numa perspectiva de reação potente, onde a prática do questionar emerge de símbolos, comportamentos caóticos e contradições. Não se trata aqui de inverter sentidos, ou de tornar palatável ou audível determinado termo de baixo calão, tampouco manter o sentido destrutivo para chocar sem propósito. Interessa criar por meio de um processo reversão de sentidos um dizer que tenha por produto final tomar uma atitude, reagir de algum modo contra a apatia e a indiferença com a qual muitos aceitam seus destinos, segundo as muitas produções *anarcopunks*.

O terrorismo poético dos fanzines tem por objetivo a compreensão profunda da natureza dos problemas que assolam a vida, agindo sobre uma espécie de dobra ontológica que conecta ser e problema. Essas produções se assemelham à noção de reversão platônica de sentidos, erigida por Deleuze, convoca uma redefinição das questões não por mera inversão de sinais que manteria a significação dos elementos envolvidos, mas pela problematização do que significa pensar, isto é, uma mudança não apenas dos termos do problema, mas sobretudo da própria concepção do que seja um problema.

Munido de um corpo metonímico, a escrita manifesto visa dar ênfase a uma mensagem direta de libertação, dando à prática discursiva destacada um excesso retórico, para fazer os receptores interagirem diretamente com a diversidade emocional que levou a composição do fanzine. Esse excesso retórico a flor da pele, também aparece no uso imagem e pode sofrer metamorfoses com o auxílio de uma frase curta, recortada de outro lugar e colada. Na prática, “a linguagem visual pode significar uma realidade da vida que gira em torno dos contrários: A realidade da confusão e da harmonia em meio aos pólos antagônicos da existência”,¹⁵⁷ onde o foco do ser humano estabelece formas diversas de se perceber a vida.

A página transparece o caos de sensações e desejos e convocam o leitor da

¹⁵⁶ CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

¹⁵⁷ VIEIRA, Flaviano Maciel. *Poesia digital e tradução intersemiótica*: um olhar sobre produções digitais de Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2012. p.83.

mensagem a pensar, por meio das experiências do outro, em torno do próprio eixo. Para exemplificar este caso, interessa trazer à tona a noção creditada a Gilles Deleuze e Felix Guatarri de “corpos cartográficos”.¹⁵⁸ Nessa concepção, o sujeito, tal qual ocorre com um mapa geográfico, também é registrado e atravessado por linhas. Dentre essas linhas existem aquelas que evidenciam um desejo padrão, que nos convoca a levar uma vida luxuosa, com bons empregos, família hierarquizada, filhos e boa educação. Em suma, é a preparação prévia para a construção do homem de bem e sua subsequente conformação a critérios de conduta aceitáveis pelo *establishment*. Esse desejo edificado por referências externas ganha uma conotação quase “patológica” nos escritos *punks*, por suscitar e orientar pelos objetos que nos afetam. Não há um *a priori*, uma forma de desejar pura. Predetermina-se como sentir e agir para chegar ao resultado. O terrorismo poético se faz no questionamento e na derrubada dessa seguridade, dessa perspectiva cartesiana de se estetizar a vida. O processo de reversão edifica a construção do problema, não no fato de se optar pela linha de desejo padrão, mas no modo como se é compelido a escolhê-la e não haver nenhum tipo de resistência ou vontade própria sobre isso. Essa reversão se faz na vontade de mostrar, por meio de simples questionamentos sobre o que caracteriza-se como desejo, a existência de uma capacidade do desejo puro que não necessita de uma referência e nem se finda, quando se conquista algo de muita estima. Por meio de uma tomada de referências sobre o que se sente, o terrorismo poético se constitui nas palavras de Lacan, visando mostrar que “o desejo último é, pois, aquele da não satisfação do desejo, o desejo de permanecer aberto”.¹⁵⁹ Para finalizar o tópico, o exemplo abaixo sugere o questionamento da chamada linha de desejo padrão por meio de um recorte simples:

¹⁵⁸ DELEUZE; GUATARRI, 2012.

¹⁵⁹ LACAN *apud* ZIZEK, Slavoj. *O desejo, ou a traição da felicidade*: entrevista com Slavoj Zizek. Disponível em: <<http://zizek.weebly.com/texto-011.html>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

Imagem 12 – A reversão de sentidos. Questionamento sobre a linha de desejo padrão



Fonte: CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

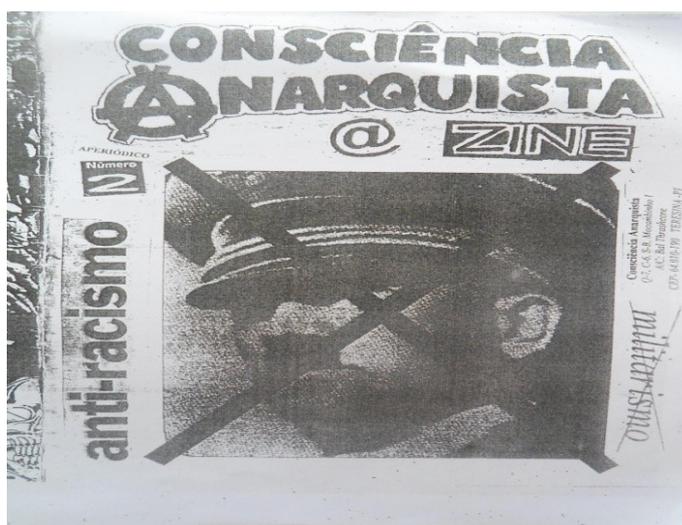
Dando continuidade a elementos que sugerem a constituição de uma panfletagem subliminar nos fanzines *anarcopunks*, salta aos olhos os mais diferentes estandartes ideológicos brigando por espaço no papel. De maneira geral, esse ramo da panfletagem se faz nas produções mais recentes sobre do *punk* teresinense, popularizado na década de 1990, com o exercício de politização em ampla esfera e a consequente inserção de elementos que falam de teorias políticas, como o marxismo ou o anarquismo. O *anarcopunk* nesse ponto não se assemelha a um militante de partido político quando se reúne para discutir a teoria e se informa melhor sobre os conceitos que são basilares em suas práticas discursivas. Nos fanzines esses debates surgem das noções mais básicas como liberdade e respeito, as correntes mais específicas sobre anarquismo, transportando para as produções melhores modos de criar uma retórica potente sobre os problemas do sistema por meio de um exercício de crítica sobre si e sobre o outro. O anarquizar se faz na revirada de pensamento, da razão dita verdadeira e soberana, subjetivada como estética da existência, na invenção de fluxos para o conceito. Dentro de um amplo universo no qual se liquefazem os fanzines, esse tipo de panfletagem toma forma nos chamados fanzines de doutrina:

Anarquizar quem sabe seja pensar sem pensamento (da razão verdadeira, soberana, ou das religiões), como uma criança, este ser que se encontra no mundo da arte, da luta pelo objeto querido como um guerreiro que não visa a destruição, como sublinhou Max Stirner, como desejava Nietzsche, pensadores que pensaram a si próprios, livres de uma consciência, como heterotopias, diferentes. Stirner não se

iludia com a autonomia do sujeito soberano defendida por Proudhon. Jamais passara pelo seu pensamento que pudesse aparecer algo como consciência superior externa como Lenin ao aperfeiçoar Marx. Se Proudhon e Marx estavam certos que a democracia seria a religião do rebanho no século XX, Nietzsche estava correto ao afirmar que o socialismo não alçaria vôo. E Stirner que somente a associação entre iguais diferentes, associações inacabadas, em fluxos, acabariam com a providência divina e da razão. As associações articuladas como miríades, exigem pessoas únicas, livres de direitos, subversivas em busca do objeto. Não são pessoas autônomas mas componentes de uma subjetividade que afirma não mais todos ou muitos, mas justamente seus reversos, uns. Uma prática de liberdade que não exige fidelidade mas lealdade, não ser fiel (religioso, confessional e trapaceiro) a si, ao povo, ou a estes pensadores que inventam povos, como Stirner, Nietzsche, Foucault ou Deleuze: amizade não como transcendência, mas imanência, coisa própria de amigos, os melhores inimigos.¹⁶⁰

Não interessa para estes casos articular um ponto final no debate, deliberar sobre uma teoria una ou se perder em cartilhas partidárias. Essa produção zineira articula-se por uma espécie de “cultura do desbunde”,¹⁶¹ que mistura o fazer e o dizer em variadas propostas e bandeiras que acumulam tanto o que é senso comum quanto o que se discute em termos acadêmicos. Essa reflexão sobre as doutrinas aponta para uma preocupação frequente em organizar o espaço para essas manifestações no fanzine. Em pequenos pedaços de papel, elucidados por parcas diagramações, escapam por todos os lados os chamados “mosquitinhos” doutrinários, onde os zineiros encontram palanque para as suas mais diversas manifestações. Nos fanzines, é dedicado o espaço da capa para a manifestação contra o fascismo e o militarismo:

Imagem 13 – Capa do fanzine *Consciência Anarquista* e um exemplo de ideologia saqueada



Fonte: CONSCIÊNCIA ANARQUISTA ZINE, Teresina, 2. ed., [s. d].

¹⁶⁰ PASSETI, Edson. Anarquismos e sociedade de controle. *Colóquio Foucault/Deleuze*, São Paulo, Unicamp, 2000, p. 12. Disponível em: <http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Edson_Passetti.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2016.

¹⁶¹ CASTELO BRANCO, 2008, p. 61-75.

Na escrita dos fanzines *anarcopunks* também fica clara a expressão dessas ideologias saqueadas em textos que tentam explicar o que é o *punk*. Longe de generalizações ou balanços finais sobre a causa, fica evidente no texto a tentativa de se constituir por meio de valores e ideias que não são conformadas a uma ideologia, uma única maneira de pensar, tendência vascularizada nas sociedades capitalistas. O sentido ideológico do movimento é pensado na seguinte perspectiva:

Os punks são um movimento cultural e ideológico que visa a transformação da sociedade, que busca justiça através de sua contra-cultura que nega todo o lixo cultural que imposto pela burguesia. [...] Não, nada no Punk é uma moda, e sim um modo de vida. Esse grupo apresenta um conjunto de valores e ideias que normalmente se contrapõem a ideologia vigente. Um jovem ao raspar parte do cabelo (moicano) ou ao pintá-lo de verde ou qualquer outra cor que seja diferente deseja de alguma forma chocar e agredir os valores sociais que julga conservadores, ou melhor 'primitivos'. É uma forma particular e ao mesmo tempo grupal de protestos.¹⁶²

Cabe a ressalva de que essas ideologias saqueadas falam também nas instâncias do micro, nos olhares reorientados às primícias do cotidiano, nas posturas autoritárias na convivência com o outro. A crítica pensada nesse caso se centra em grupos com propostas fechadas em relação a modos de se comportar e formas de pensar, segregando, assim, aquele que não se adequar a essas condições uniformes. Esse exercício é pensado no intuito de se manter inovador por estar aberto a novas possibilidades. Novos sentidos são criados quando o leitor é convocado a escapar do clichê *punk* e das ideologias que rotulam posturas:

Cara, vivo pensando sobre isso. No fim das contas talvez não passe de um rótulo idiota de xiitas que parecem ser jurados de algum show business, por dizerem oh, aquilo é punk, aquilo não é... Segregações, rótulos, são merdas que as tradições impõem para mais na frente assimilar até subprodutos intragáveis como o ódio.¹⁶³

Esses grupos insatisfeitos com a perda de referenciais esclarecidos sobre a causa terminam vivenciando o *punk* como algo semelhante a seguridade proposta pela ordem familiar e, em consequência, encerram o teor ativista e inadaptável dessa identidade que se propõe em aberto no seu campo de sociabilidades em uma ideologia que conforma os corpos. Os grupos *punks* que desejam se constituir de modo uno, a assumir a frente segregando aqueles que não pensavam e agiam de forma semelhante a seus códigos de postura eram alvos de críticas incansáveis. Por mais *undergrounds* que esses grupos quisessem ser, ao ponto de se assemelharem a clubes, era importante dizer aos outros que estavam fora do *punk* que é

¹⁶² CONSCIÊNCIA ANARQUISTA ZINE, Teresina, 2. ed., [s. d].

¹⁶³ JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

possível pensar a vida para além da aceitação sem hesitação de dogmas reguladores.

Em suma, o modo como se pensa a ideologia não se trata de impor um perfil de consciência para se revolucionar atitudes, mas mostrar outras vias de acesso ao que é dado como invulneráveis a críticas dentro das sociedades contemporâneas. Essas críticas sobre si constituídas nessas práticas de escrita, não demonstra um desejo manipulador de “renunciar ao mundo e aos outros, mas de modular de diferentes formas esta relação com os outros pelo cuidado de si”.¹⁶⁴

O último ponto que caracteriza essa panfletagem subliminar se faz na sabotagem cultural. Neste caso se trata de remontar, por meio do espaço poético dado pelos fanzines, uma ressignificação de sentidos sobre o que apreendemos no capital simbólico que vamos adquirindo silenciosamente no decorrer da vida, em nossas estruturas mentais. Em outras palavras, a sabotagem cultural seria a produção de uma tática, a brecha que constitui uma linha de fuga contra um mundo que por meio de uma estratégia reguladora de sentidos, poda existências e torna genéricas as formas particulares de se expressar. No caso das imagens, a sabotagem se expressa na formação de uma semântica cognitiva, em que a imagem ganha uma nova atribuição diferente do original, criada por uma mudança de contexto. O exemplo abaixo sugere essa transformação na tão aclamada obra de arte Monalisa:

Imagem 14 – O Elegante olhar de Monalisa e a transformação de luxo em lixo



Fonte: JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

O imponente olhar da obra de arte e sua estética de traços conformados e estáticos ganha novas cores e movimento por meio da infusão de elementos do visual *punk*. De uma obra de arte

¹⁶⁴ GROS, Frédéric. O cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 132.

intocável, ela se torna um desenho *anarcopunk*. A postura e aparente sobriedade de Monalisa contradizem a carga sentimental e imagética que marca os desenhos nos fanzines, arte que circunscreve os *punks* munidos de ódio e rancor incorrigíveis. Muitas vezes são retratados pelo moicano, endiabrados de cólera, com expressão séria e carrancuda, cabisbaixos, além de estarem acompanhados de mensagens curtas que dão mais evidência ao sentimento de raiva e descontentamento. Essas imagens, por mais singelas que pareçam, retratam por meio da subversão pela semântica, os gestos de quem procura a libertação. Essa semântica corrompida da sabotagem cultural também se manifesta na escrita por meio de uma polissemia, isto é, da possibilidade de gerar vários significados sobre uma palavra. Em suma, a palavra é obrigada a fazer um deslizamento semântico. Nesse sentido, um determinado tema de conotação fechada, como o ódio – matéria prima para praticamente toda produção *punk* – sofre mudanças significativas no seu trato cognitivo, como a própria imagem da Monalisa sugere. Um signo implica um resultado no objeto de enunciação e o fanzine vem para complicar os sentidos. Em primeiro lugar, a escrita se torna não apenas uma representação, mas o próprio ódio e a angústia desses sujeitos. Em segundo lugar, a noção de ódio sofre alterações, que afetam os formatos com os quais esses sujeitos estetizam esse sentimento em suas vidas e condutas.

Tal sentimento excluído é fluxo de uma revolta motivada pela experiência narcótica, onde a aceitação da domesticação dos corpos por uma sociedade disciplinar mantém os indivíduos anestesiados e sob controle, por mais livres que pareçam estar. É plausível afirmar que “o espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos por ele ou nos afastamos dele”.¹⁶⁵ Ao mesmo tempo em que parece existir plena liberdade para se movimentar, o poder se faz presente controlando as posturas de múltiplas formas. De um corpo confinado a determinados espaços e alvo de constantes castigos para servir de exemplo, como no caso da era moderna, a coação passa a ser percebida em sociedades pós-estruturalistas, como uma retórica corporal da honra, onde se entorpece e se controla o sujeito à distância, por meio de espaços abertos, de fluxo intenso, no momento em que a mais profunda condição de liberdade parece ser apreciada.

Os meios de comunicação, como a televisão, endossam por meio do consumo e da manipulação de desejos, uma cultura de individualismo e indiferença. O *punk* como elemento de contestação, em síntese, se ressentido a essa condição pelo esforço em demonstrar os espectros de dominação que cercam a sociedade nessa “produção material da existência a manipulação psicológica de desejos e das necessidades”.¹⁶⁶ Esse ressentimento de intensidade

¹⁶⁵ SENNETT apud MORAES, 2008, p. 1

¹⁶⁶ GALLO, 2010, p. 285.

gradual e variável revela uma experiência de hostilidade à sensação de impotência, perante a assepsia de pensamento em relação aos problemas do cotidiano. Esse ódio recalçado, permite a constituição de um elo, uma plataforma para rejeitar os símbolos de um sistema manipulador:

Esse ódio recalçado e depois manifestado cria uma solidariedade afetiva que extrapolando as rivalidades internas, permite a reconstituição de uma coesão, de uma forte identificação de cada um com seu grupo. Daí hoje em dia a facilidade com a qual indivíduos se reagrupam para gritar sua agressividade e inventar signos festivos que expressem seu desejo de vingança. Apedrejar os símbolos do inimigo, queimar personagens representados em efígies, etc.¹⁶⁷

O sentimento de mudança frequentemente orbita em torno de signos ligados a destruição, entendido como o balanço final do sistema capitalista. O ódio perde a conotação niilista, a ausência de finalidade. Mesmo nos seus possíveis começos, na década de 1980, os *punks* da geração Teresinália cuspiam esse pessimismo em suas produções, num momento em que o movimento no mundo inteiro ainda estava em processo de invenção. Na verdade, o *anarcopunk* se destaca na contemporaneidade como uma das releituras mais presentes das ideias dos pensadores clássicos anarquistas do século XIX. Suas ideias passaram e passam por constantes processos de revisão, evidente nas gerações de *punks* de todo o Brasil, onde o niilismo e a destruição sem fundamento oriunda da falta de informações na “fase caverna”¹⁶⁸ do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 se transformam e passam a acompanhar de perto as oscilações do ambiente político dos dias atuais. Mesmo se valendo dessa negatividade extrema é perceptível nas produções da época a tentativa de não se prender a crenças e padrões. O ódio mesmo para esses casos de profundo pessimismo em relação ao mundo que se vive ganha um outro significado, que lhe confere uma potência, um propósito. O poema abaixo sugere a crença uma como algo que limita o pensar:

Na falta de um Deus o desejo de uma crença não tarda muito por definhar a mente. Um Deus sem alma e fé veio-me e disse: ‘Agora eu sou teu rei e você será o trono onde eu repousarei. Será meu escravo e jamais uma pessoa qualquer sem nada para contar’. E eu lavei minha honra no sangue dos pulsos daquele pobre diabo. O homem fere a si mesmo e seus companheiros de cela.¹⁶⁹

A postura violenta, o ódio inerente ao movimento *punk* é uma metáfora que pretende

¹⁶⁷ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001. p. 22.

¹⁶⁸ OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006. p. 29.

¹⁶⁹ NO ASILO DA EXISTÊNCIA, [S. l], [s. n], 1997.

atingir o receptor com um golpe. Não se trata de mera agressão física. O ódio é concebido como um sentimento que dá forma aos processos de produção subjetiva do fanzine. Essa agressão simbólica fará o receptor da mensagem acordar de sua condição de sonolência. A repulsa e a destruição são basicamente o que se constitui no campo da fala, como uma forma de retórica metaforizada para haver um certo controle de seus resultados finais. Esse ressentimento e sua carga sentimental, de onde são extraídas sensações exclusivas como o rancor e o ódio, é contido dentro de perspectivas que o colocam em transformação para algo construtivo, “uma subjetividade autônoma e equilibrada, liberada de diversas sujeições que a coagem do exterior e de dentro”.¹⁷⁰ O ódio, em linhas gerais, deve ser construtivo:

O ‘ser punk’ (cabe o clichê) é a voz da mudança, dos fracassados e incompreendidos, o caminho parar o recomeço. [...] O que há de errado em usar o ódio de maneira construtiva? Na música, no teatro, no fanzine? Não é crime ser pessimista. Não é crime não ter religião.¹⁷¹

Esse ressentimento é o resultado da diferença entre o que se espera e a interpretação sobre aquilo que se perde. Desse processo, fica evidente o ataque aos referenciais de um inimigo, o sistema e seu poder normatizador. Com a frase “Nós viemos para pintar de preto a asa branca, para atrasar o trem das onze, para pisar nas flores do Geraldo Vandré e para transformar Amélia em uma mulher qualquer”¹⁷² o ataque aos símbolos ressona potente.

A sabotagem cultural remonta o sentido dados aos testemunhos, erigindo-os sobre elementos, signos que causam incomodo e confusão. Esse dano torna o audível intragável e vice e versa, de acordo com a necessidade. Devemos entender que em tal exercício de expressão temos “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança”.¹⁷³ Essa escrita não visa valorizar apenas uma descrição do real no texto, nem da citação de uma mera experiência. Se faz na demonstração incômoda dos formatos dados à vida no cotidiano. Levar o caos à comodidade, tornar obsoletas referências

¹⁷⁰ MORAES, Everton de Oliveira. A escrita punk como forma de subjetivação. In: Encontro Internacional da ANPHLAC, 8.. 2008, Vitória. MR10: Literatura, escrita e história na América contemporânea. *Anais...* Vitória: 2008. p. 7. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/everton_oliveira_moraes.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2015.

¹⁷¹ JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

¹⁷² MOREIRA, Gastão. *Botinada: a origem do Punk no Brasil* [Filme-vídeo] Produção e direção de Gastão Moreira. São Paulo, 2006. 110 min, cor. son.

¹⁷³ SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 45.

fechadas sobre as coisas é preciso. Para encerrar a questão, o ativismo nos zines mostra como determinados termos intragáveis e expurgados da sociedade são aproveitados em prol de uma ação política, que não tem receio em se afirmar como delinquente, sugerindo novas formas de ativismo e conseqüentemente, de estética sobre a vida:

Faça seu ativismo secreto e suas loucas conspirações e no mundo real: Seja um delinquente, Inconsequente e demente. Delinquente (por causa do estupro do espaço) Inconsequente (por causa do estupro do tempo) demente (por causa do estupro da linguagem). Panfletagem subliminar já.¹⁷⁴

Após esse balanço sobre alguns dos pontos basilares dessa panfletagem subliminar, o resultado final dessa forma de expressão é iluminado. Por meio de um caos de teorias e sensações, o fanzine *anarcopunk* visa criar possibilidades de estabelecer um “grau zero” na formação do sujeito. Quando o homem se torna adulto, uma série de afazeres o acomete. Os indivíduos devem prestar contas a um *corpus* social e buscar uma definição que se assemelhe ao molde da linha de desejo padrão. Ser bem casado, constituir família e filhos, ter um bom emprego, trabalhar e poupar para ter um alto padrão de vida, cursar faculdade que gera *status* perante um grupo social são algumas das características que compõem esse desejo moldado. Toma-se para si explicações prontas e conceitos pré-elaborados, edificando, assim, uma série de responsabilidades que minam o senso crítico e o espírito criativo. Esse significado despótico, que confere uma “unidade de significação, significante original de todas as significações”¹⁷⁵ sobre as ações é prontamente combatido. Os fanzines revelam com recorrência a dificuldade de se libertar das ideias pré-concebidas:

Demora um tempo se libertar de ideias preconcebidas, de mitos, traumas, marcas, frustrações, valores, normas,... de objetos, coisas, pessoas... e mesmo assim ainda nos leva algo de nós, um pedaço de nós... depois de tudo, descobrimos que não era tudo, que há a nossa vida... uma vida longa.¹⁷⁶

Os zines procuram passar a idéia de que por mais que pareça difícil, por mais que leve toda a vida e que deixe marcas, é possível traçar uma linha de fuga e expressar a individualidade perante códigos de postura e aceitação. A tática da panfletagem subliminar, faz o pensamento escorregar para bem longe explicações prontas e congeladas, ainda que numa duração mínima, por meio de um formato microbiano como o de um gesto. Os sentidos prévios dados as coisas são subvertidos para que possam começar a ser repensados do zero. Tal qual convoca Deleuze

¹⁷⁴ ZINE IGNIÇÃO, Teresina, n. 1, 1998.

¹⁷⁵ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Os nomes do pai. In: RAGO, Margareth et al. (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 115.

¹⁷⁶ ZINE ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO, Teresina, n. 1, 2003.

em seu pensamento, tem-se um exercício de esgotamento do possível, onde “combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação”.¹⁷⁷ Intui-se um pensamento sem imagem, que se configura na tentativa de se intuir um pensamento sem imagens fixas. O pensamento sem imagem é, em síntese:

O pensamento sem imagem não seria o pensamento do desastre, que passa sempre por uma escrita poema, ou uma escrita dançarina, possuída ou tomada por um alfabeto que é puro ritmo, um alfabeto que ama rabear a imagem? Um ritmo é uma onda que leva as figuras, expressões, narrativas, descritivas, a velocidade que ao mesmo tempo, as faz e as desfaz. E esse movimento, que gagueja ficção e defecção, é o que constitui o pensamento sem imagem, o pensamento-poema. O poema porvir. O pensamento nômade como uma maneira de conceber o mundo, de experimentá-lo em sua potência, ligado a recusa de uma filosofia linear, de uma só passagem que convocaria um imaginário sedentário.¹⁷⁸

Dessa maneira, os fanzines oportunizam um processo cognitivo elucidativo e questionador por meio de uma escrita potente, “através da qual os zineiros se apropriam de uma língua maior”¹⁷⁹ e a utilizam de modo menor, fazendo a linguagem se tornar estrangeira em seu lugar comum de enunciação. Em síntese, essa literatura menor fundada no coração de uma literatura estabelecida, de uma literatura de mestres, promove uma forma de fazer literário que não se prende aos limites de um território seja ele cultural, linguístico, estético ou literário. Essa linguagem recorre a abordagens não restritas ao textual, retocando as imagens para que falem sobre algo que vá além do ato de contemplar, estimulando assim a ponderação, o espaço para a crítica. Essa literatura menor não se faz na falta, na impotência ou na rendição, mas num fluxo de vida invencível:

É por isso que é tão inconveniente, tão grotesco, opor a vida e a escrita de Kafka, supor que ele se refugia na literatura por falta, fraqueza, impotência diante da vida. [...] viver e escrever, arte e vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior. Kafka, mesmo morrendo, é atravessado por um fluxo de vida invencível, que lhe vem tanto de suas cartas, de suas novelas, de seus romances, quanto de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, e comunicantes, intercambiáveis. Condições de uma literatura menor. [...] Tudo é riso, a começar pelo Processo. Tudo é político, a começar pelas cartas a Felice.¹⁸⁰

Os fanzines *punks* são um instrumento de expressão de onde os *anarcopunks*

¹⁷⁷ DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos*. Tradução de Roberto Machado e Ovídio de Abreu Filho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. Disponível em <<http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t1303.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

¹⁷⁸ LINS, 2013, p. 13.

¹⁷⁹ CASTELO BRANCO, 2008, p. 65.

¹⁸⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 76-78.

construíram, no decorrer da contemporaneidade, concepções culturais que visavam a análise cuidadosa e a crítica de si e dos modos com os quais esses sujeitos *punks* tencionam, visando interferir de maneira ampla na vida política da sociedade. Assim como é para Sartre, o ato de falar e escrever no fanzine é uma ação, são modos de ser no mundo e formas como estes sujeitos se colocam diante dele. Essa prosa é engajada e se dá nas vivências tanto daquele que produz, quanto aquele que consome o material. Para simplificar, “um ato antes de ser (dito) escrito, é apenas um ato, mas após ser mostrado é preciso fazer algo com esse ato, é preciso assumi-lo, reconhece-lo, muda-lo¹⁸¹”. Ao se posicionar, os *punks* buscam a mudança e novas maneiras de existir. Escolher ter uma interlocução com os zines é tomar consciência da liberdade auferida para si ao mesmo tempo em que se desvela a liberdade do outro.

No decorrer de cada testemunho, várias existências emergem do papel, pela forma de éticas e sentimentos. As práticas *punks* são colocadas em cheque, questionadas no intuito de extrair o melhor, o mais criativo, o aspecto mais próximo da autenticidade na relação que se tem consigo mesmo e com o outro. Mostrando sobre suas visões políticas, apoiando ou reprovando as posturas dos mais diferentes grupos, recortando e colando imagens para conferir-lhes um significado distante do projetado pelas mídias convencionais, essas pessoas deram novos significados a suas vidas, se ressignificaram, intervindo sobre o bombardeio de imagens cristalizadas no cotidiano.

Analisando esse longo mote de conflitos existenciais nos fanzines, fica clara a noção de que os *anarcopunks* trabalham para “detectar as potências diabólicas do futuro”,¹⁸² os inimigos invisíveis que nos transpassam a todo momento na rotina de tempo cronometrado. Mais do que representar o modo de vida *anarcopunk* na guerra contra os abusos de autoridade na sociedade contemporânea, o fanzine ruga como arma e fonte de palpites e testemunhos, traz para a superfície um debate entre gestos, um conflito no campo da subjetividade, em que homens ordinários constroem e destroem as constantes levantadas sobre si e sobre seus modos de vida. Cabe ressaltar que o golpe aplicado nessa guerra “detecta (para ação imediata) e salva (mesmo sem a intenção de se fazer memória) do esquecimento uma infinidade de práticas de liberdade”.¹⁸³ Por meio de uma bricolagem desrespeitosa com origens, contextos e recortes temporais, são forjados novos significados sobre a escrita e as imagens, para marcar distância do que é projetado pelas mídias convencionais. Esses sujeitos deram novos significados a suas

¹⁸¹ MOREIRA, Mayara Franca. *Em torno da literatura engajada: Sartre e o debate estético*. 2012. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em Filosofia). Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília. Brasília-DF, 2012.

¹⁸² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 45.

¹⁸³ MORAES, 2008, p. 79.

vidas, intervindo por meio de suas produções como uma alternativa ao bombardeio unilateral de sentidos oferecido pelos meios de comunicação do *mainstream*, contrariando a seu modo, ainda que na potência e duração de um gesto o poder que convence como insubstituível e onipresente. Ressentidos sobre esses condicionamentos dados pelo *status quo*, os *punks* elevam o fanzine a extrema “expressão de uma negação”,¹⁸⁴ fazendo de suas existências o reduto do excêntrico, um campo da batalha constante.

¹⁸⁴ CASTELO BRANCO, 2008, p. 61-75.

3 COMO SE CHEGA A SER O QUE SE É? CHAKAL PEDREIRA E A CONTEMPORANEIDADE DE UMA VIVÊNCIA *ANARCOPUNK* NO PIAUÍ

Chakal
Sou um cara magro
Tenho aversão a balança
e tudo que é manipulado para avaliar padrões e valores
Mesmo assim vamos lá
acho que peso cerca de 50 kg
Assim como qualquer sombra que se diz ‘viver’
Nesta província
Encho o meu ócio cotidiano através da universidade
Uma banda
E álcool etílico no ‘final de semana’
Algumas leituras aqui e ali
Talvez eu seja um medíocre como qualquer um
Ou quem sabe talvez, mais do que os outros

Chakal Pedreira¹⁸⁵

Magro, de baixa estatura, cabelos grisalhos e potente voz rouca, tem fala atravessada por contradições e pedidos de desculpas mesmo sem soar rude, como se tivesse a necessidade de dizer algo a todo custo. Fã do cinismo grego, dos breviários de Cioran e dos movimentos sociais de esquerda. Poeta que esgrima suas palavras numa musicalidade agressiva e ininteligível para alguns, flanando, assim, entre o pessimismo e os problemas sociais que arrebatam o meio em que vive. Mestre dos conceitos dúbios, filho da anarquia contra a ordem estabelecida e a padronização de valores e metas. Inimigo natural dos playboys e das camisas de botão. *Punk* e *headbanger* ao mesmo tempo em que é professor. Por vezes lamuriante e saudosista, por vezes energético e raivoso. Leitor de Bucowski, Augusto dos Anjos, Nietzsche e Henry Miller. Fã confesso de *rock'n'roll*, vocalista de bandas *punks* como Vermenoise e Obtus. Essas são apenas algumas das multifaces sobre uma das mais conhecidas figuras da história do *underground* da Chapada do Corisco. Altaíde Pedreira do Nascimento, conhecido como Chakal, eleva à máxima potência o espaço para a metamorfose, flertando com uma total inadaptação ao que é provinciano e cristalizado, ao mesmo tempo em que evoca como um mantra uma vida inerente aos padrões da sociedade de consumo.

Por meio de uma entrevista que evocou a trajetória de vida de Chakal, desde a dispersão constitutiva do começo na cena na segunda metade dos anos 1980, aos anos de Obtus que se sucedem na contemporaneidade, interessa para este capítulo ir à *práxis* de uma estética de vida que tenta a todo custo escapar de capturas e cristalizações de sentido, sendo subjetivada para identidades móveis. Se nos dois capítulos anteriores foi possível mostrar a

¹⁸⁵ Apud LINS, 1986.

erição de uma vivência *anarcopunk* em Teresina e a mídia através da qual os *anarcopunks* fazem/fizeram ecoar suas vozes, neste terceiro e último capítulo se procurará mostrar como um *punk* é distintivamente atravessado pela história. Para isso, será tomada basicamente a história de vida de Chakal – um *punk* que sentiu na própria pele o bônus e o fardo de participar do *underground* e permanece em sua resistência solitária e nômade em Teresina – por meio da cartografia, que se configura como um procedimento de registro e análise que consiste em separar as linhas que se perfazem no campo do molecular – as linhas que endossam a ordem estabelecida. Por meio das inquietações deixadas pela *Pedagogia profana* de Jorge Larrosa, procura-se compreender como o entrevistado chegou a ser o que é dentro da cena *underground* teresinense. Como ocorre na leitura de mapas, não se trata apenas de enfoques que tratam do cultural, do político e do geográfico, por exemplo, mas de traçados que produzem formas de ver o mundo historicamente construído. “Numa cartografia, pode-se apenas marcar os caminhos e os movimentos com coeficientes de chance e perigo. Tal aspecto é chamado de ‘esquizoanálise’, pensada na “análise das linhas, dos espaços, dos devires”.¹⁸⁶

Filho de uma típica família de classe média, Chakal nasceu em 1970 e cresceu cercado pelos irmãos. Desde cedo foi educado para cumprir deveres, horários e metas, como em qualquer família tida pelos grupos sociais como padrão. A rotina da casa para a Escola Técnica relatada em suas experiências nos primeiros anos de vida sofreria um abalo em 1985 com o festival *Rock in Rio*, evento televisionado que trouxe as maiores atrações do *rock* e do *Pop* mundial da época. Arrebatado pelo som extremo das guitarras, em pouco tempo, o entrevistado se viu às voltas com discos e amigos que gostavam da música. A música agressiva dos anos 1980, a poesia marginal e o pessimismo poético e filosófico foram catalizadores de um formigamento que fez proliferar a diferença nas estratégias de vida de Altaíde, fazendo-o sair da condição de indivíduo para se tornar sujeito, num processo de subjetivação que se mantém em aberto mesmo passados vinte anos, evidente nas hesitações, pausas dramáticas e convicções de sua fala. Como exercício para se criar uma marca que desse a ele um aspecto singular, frente aos amigos, a família e a sociedade, o entrevistado fez do apelido não apenas um elemento que o identifica ou se cristaliza em ducados de sentido, mas que se adapta as circunstâncias, a posicionamentos inerentes a suas relações sociais. Por meio de uma espécie de pacto com seus pares, parceiros de convivência na escola, o nome Chakal, que no início serviu para selar o seu pacto com *headbangers*, também o caracterizou enquanto *punk*, roqueiro, militante da convergência socialista do PT, pai de família e pseudônimo para suas divagações poéticas. O termo se esfacelou entre mil significados, como

¹⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a. p. 48.

“estratégias que constituem sítios potenciais de resistência, intervenção e tradução”,¹⁸⁷ resistindo assim ao fluxo homogeneizante que circunscreve o nome:

É o seguinte... eu falei que eu comecei a ouvir som em 86-87. [...] O nome Chakal veio surgir em 87 ou 88 quando eu comecei a estudar na Escola Técnica, e lá tinha uma galera que gostava de som. Na época era de praxe se adotar apelidos sabe? Uns adotaram e com o tempo deixaram de ter e eu tive que continuar... [...] A coisa pegou e foi ficando. Eu estava na Escola Técnica e com mais cinco amigos, cada um escolheu... decidi se autointitular, escolher um apelido... cada um escolheu lá ‘Frankyzando’, cada um escolheu um, e eu escolhi Chakal. Pronto. Foi uma espécie de pacto que fizemos, aquele dia com o ‘Headbang’. E a partir desse dia foi acontecendo, nos correspondíamos com muitas pessoas... Tinham as do movimento. Então eu levei esse pseudônimo pra outras coisas. Militância política, eu participava... No decorrer do tempo eu entrei em contato com o pessoal da Convergência Socialista que na época era do PT... [...] Entrei no Demolidor, com esse apelido, Chakal o anarco... mudava sempre o sobrenome, entre aspas. Vim finalizar com Chakal Pedreira com o Obtus. E sempre assinava poemas, essas coisas, se é que podem ser chamados de poemas, como Chakal Pedreira.¹⁸⁸

Eclode desse depoimento uma proliferação de diferenças que a todo custo, mostram uma tentativa de se livrar de imposições e rótulos. O sujeito Altaíde explora o apelido Chakal como uma espécie de linha de fuga que se cria “não porque se imagina ou se sonha, mas ao contrário, porque se traça algo real, compõe um plano de consistência”.¹⁸⁹ As linhas de fuga são escapes de tentativas totalizadoras de captura de sentido e fazem contato com outras raízes, seguem outras direções. Não se faz uma forma fechada, não há ligação definitiva. São linhas de intensidade, estratégias de evasão e derrocada de imagens prontas. Em outras palavras, Altaíde se quis Chakal para escapar da captura de sua subjetividade, para se individualizar. Escapando do nome, simbolicamente escapou das formas dominantes de pensamento sobre ele. Ao invés de seguir o padrão, a identidade una, o caminho do meio termo e o sonho ponderado, Chakal optou pela fuga, deixando a intensidade fazer o caminho e não o contrário.

A todo momento é evocado o caráter provinciano de Teresina e a consequente esquiva pela recusa ao aspecto binário e fixo dado à identidade, sobretudo da própria noção do que caracteriza ser jovem na época. E das poucas diversões que haviam na cidade, como os forrós, eram frequentados por um segmento da juventude local, dos quais eles não queriam ser associados. A cidade dentro dessa noção de falta de sofisticação é caracterizada como uma terra de exclusões e opressões, sem momentos para o lúdico ou espaços de para confabular e subjetivar o cotidiano. Embora o propósito de carregar a alcunha de ser excluído tenha

¹⁸⁷ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 61.

¹⁸⁸ NASCIMENTO, Altaíde Pedreira do. *Entrevista II*. [7 jan. 2016] Entrevistador: Heitor Matos da Silva. Teresina, 2016. p. 2.

¹⁸⁹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 158.

logrado êxito, Chakal não inaugura uma forma totalmente distinta de vida, sem intervenções ou traduções. Ao invés de uma superação dialética totalizante, há uma perturbação pela articulação com outras forças. Há uma capilaridade que coloca essa exclusão num mesmo prisma que fala tanto da não aceitação de determinadas posturas de grupos de jovens – como ir ao forró, dançar, balançar – assim como há um aspecto difuso de baixa autoestima, de se sentir excluído numa perspectiva de perda de algo e não apenas de resistência, de vitória contra um sistema fechado de sentidos:

Então víamos provinciano em que sentido... Nós nos sentíamos... Não sei se era problema de autoestima, mas a gente... era... se sentia excluído. [...] De certa forma, a gente se sentia bem sendo excluído, por que a gente não queria fazer parte daquela juventude que ia para os forrós ou participava do circuito jovem, dançar, balançar e tal. Não pegávamos as cocotas por que íamos pros lugares. [...] Fechando a visão que eu tinha era essa cidade provinciana, opressora, que excluía as pessoas, uma cidade que não tinha lugar pra você se divertir. O único lugar que tinha pra gente ir era o centro, pra se sentar e conversar ou ir pra casa do amigo ouvir disco, tomar cachaça. Não tinha quase nada, FM de vez em quando tinha um... quando algum cara colocava tinha um programa de FM... E era assim, botavam o cara pra tocar meia noite, duas da manhã; aí a galera gravava a música.¹⁹⁰

Fica claro que não se trata de buscar em si um fim absoluto, uma verdade galileana ou selar uma essência que o caracterize. Essa *différance* impede a sutura, o engessado para se pensar uma construção de si dentro de um jogo de disparidades, em termos relacionais:

Não se trata de uma forma binária de diferença entre o que é absolutamente o mesmo e o que é absolutamente 'outro'. É uma onda de similaridades e diferenças que recusa a divisão em oposições binárias e fixas. *Différance* caracteriza um sistema em que cada conceito ou significado está inscrito em uma cadeia ou sistema, dentro do qual ele se refere ao outro e aos outros conceitos [significados], através de um jogo sistemático de diferenças. O significado aqui, não possui origem nem destino final, não pode ser fixado, está sempre em processo e 'posicionado' ao longo de um espectro. Seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em termos relacionais.¹⁹¹

A trajetória de Chakal Pedreira e de sua atividade antinormalizadora dentro do *underground* e do movimento *Punk*, constantemente aponta abalos sobre estabilidades e certezas. Um conceito comum a estudos de revivalismos tribais sofre distorções com a excentricidade e as incertezas do entrevistado: a noção de movimento, como conjunto de ações de um grupo de pessoas mobilizadas pela mesma finalidade sofre com a distorção de não ser completamente pura, de não ter códigos de postura unos e pré-estabelecidos, por mais que exercícios de uniformização e aceitação do outro fossem feitos. Na profunda preocupação

¹⁹⁰ NASCIMENTO, 2016, p. 8.

¹⁹¹ HALL, 2003, p. 61.

em estabelecer conceitos que fogem de alçadas e zonas de conforto comuns, ocorre um processo de deformação por formação. Há um esgotamento na aderência que caracteriza o movimento dentro de uma perspectiva de grupo coeso. Categórico, o informante, sempre com o cuidado de explicar como vai se apropriar dos termos que sustentam sua argumentação: “Vou usar a palavra ‘movimento’, mas pelo fato de continuar atuando dentro da coisa”.¹⁹² Fica evidente a preferência no uso do conceito para facilitar o alcance de suas memórias e experiências quando indagado. O termo não trata de uma organização fechada.

Nessa perspectiva, o *punk* em Teresina diverge de muitas manifestações dessa agitação no Brasil, onde se percebem subdivisões claras, engajamentos militantes e inimigos em comum. Chakal apresenta o *punk* como uma espécie de sistema que permanece aberto e ligado a jeitos de viver. Sendo assim, esse sistema preza pela ruptura da noção de conceitos sobre a vida ligados a generalizações e modismos. Sendo assim, “vida é rizoma, e pode ser percorrida em diversas direções, sendo reinventada em cada viagem e por cada um que a percorre”.¹⁹³ É traçada a linha, mas não é feito o balanço:

Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço. Criar população no deserto e não espécies e gêneros em uma floresta. Povoar sem jamais especificar.¹⁹⁴

O rizoma consiste na proliferação do pensamento, pois “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”.¹⁹⁵ Esse sistema aberto é chamado por Guattari e Deleuze de rizoma, cujo sentido recorre a afirmação:

Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. [...] É justamente a potência do sistema que pode, só ela, destacar o que é bom ou ruim, o que é novo ou não, o que está vivo ou não numa construção de conceitos.¹⁹⁶

Como um sujeito que tem o *punk* como uma estética que permanece em aberto, cabe perceber como Chakal é atravessado por elementos que constituíram sua territorialização e

¹⁹² NASCIMENTO, 2015, p. 2.

¹⁹³ ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. *Psicologia e Sociedade*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 172, ago 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200003>. Acesso em: 12 dez. 2015.

¹⁹⁴ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 22.

¹⁹⁵ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 15.

¹⁹⁶ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 46.

sua desterritorialização, o que basicamente o impeliu a oscilar entre territórios. Para isso reportamos aos principais grupos que constituíram não só a experiência de Altaíde no *underground* teresinense: os primeiros caminhos do entrevistado no *headbanger* para desembocar no *punk a posteriori*. Seus relatos revelam não apenas o aspecto relacional de conflito com uma identidade *punk*, *headbanger* ou roqueira, mas também com sua própria identidade, marcada entre rechaços e voltas com a vida embebida por desejos tidos como padrão.

Nos anos 1980 a juventude teresinense, na tentativa de fugir do tédio e das poucas possibilidades de lazer, começa a tomar conhecimento e se vislumbrar com o som das guitarras distorcidas do *heavy metal*. O acesso aos materiais fonográficos era bem difícil. Não haviam muitas lojas que vendessem material importado. De todo modo, as poucas lojas que vendiam esse tipo de material – Eletrodiscos, Honolulu e Lojas Dragão – traziam para um segmento da juventude teresinense, embora com grande dificuldade, novidades que surgiam principalmente no Sudeste brasileiro. Uma das alternativas que muitos desses jovens buscavam era a compra de discos pelo correio, interagindo assim com lugares como São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro.¹⁹⁷ Não demorou para que as primeiras bandas de *rock* surgissem. Vênus e Wagark são consideradas as primeiras bandas de som extremo da cidade. Logo os primeiros shows e festivais começaram a acontecer. A quadra da antiga Escola Técnica do Piauí foi um dos espaços em que as bandas se apresentaram, na metade da década de 1980. Fica claro na fala de Chakal as dificuldades encontradas para que esses *shows* acontecessem. Eles financiaram as despesas, não tinham locais próprios para ensaiar, seus instrumentos eram precários e as gravações eram de baixa qualidade. Apesar da sonoridade distante das harmonias, acordes simples do *punk*, a máxima do “faça você mesmo” sempre esteve ali, velada. Tudo era feito por amor ao *rock* por parte daqueles integrantes. As dificuldades e a importância do acontecimento dos *shows* são apontadas:

Por exemplo, houveram anos em que praticamente ocorriam dois shows por ano. Mantendo banda e local para ensaiar por que ainda que eu tivesse, não tinha estúdio. Tinha que ser a casa de alguém, aguentando o barulho e entrava o vizinho... Bem precário mesmo, está entendendo? Aqui comprar instrumento era pior ainda...[...] Nós usávamos... Gravava em gravadorzinho mesmo... HM-portátil... É, gravador de rolo mesmo, gravava a fita... Uma vez nós mandamos material para a Rock Brigade no tempo do Vermenoise. Nós não gravamos em estúdio. Nós gravamos mesmo no gravador e a gravação ficou bacana pros moldes da época, sabe? Tinha gente que gravava em estúdio e saía uma merda.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Para mais informações acessar: DEOLINDO, Zenon. Metal Piauí. *Riff and destroy*, jul. 2013. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

¹⁹⁸ NASCIMENTO, 2015, p. 11-12.

Na segunda metade dos anos 1980 surgiram outras formas de difusão de informação. Os primeiros programas de rádio passam a valorizar o Rock Alternativo e local em suas grades. As bandas locais como o Wagark e os discos de fora eram divulgados com frequência na programação. Chakal tem contato com o rock pesado em 1987, onde surgem os primeiros espaços de sociabilidade e onde ocorrem as primeiras trocas de fanzines, demo-tapes e informações que chegavam das trocas de correspondências. Os shows foram organizados em lugares como o Vôlei Bar, as escadarias da Igreja de São Benedito, o Teatro do Matadouro e a feirinha da Praça Saraiva. Chegam nas bancas as primeiras revistas especializadas no assunto. A *Rock Brigade* foi uma das mais relevantes por apresentar ao jovem teresinense o visual extremo, a sonoridade crua e a biografia tanto de bandas famosas como de bandas não tão conhecidas. Nos anos 1980, os shows de rock consolidaram em Teresina um grupo significativo de *headbangers*, tendo em vista o sucesso de bandas locais como o Megahertz. Em 1987 aconteceu um evento de nome Setembro Rock no Centro de Artesanato, com Megahertz, Ácido do Maranhão, Vodú e Viper de São Paulo e Dorsal Atlântica do Rio de Janeiro. Os *bangers* esperaram o show com muita expectativa pelo fato de que várias bandas do *underground* brasileiro se reuniram com as bandas locais da cidade,¹⁹⁹ não esquecendo também que esse festival atraía pessoas de Fortaleza e São Luís. Chakal constituiu a sua identidade na relação com o *rock* a partir das experiências com esse grupo. Sua voz potente e rouca chamou a atenção dos amigos, que logo o convidaram a fazer parte de uma banda. Chakal integrou a segunda formação do banda Demolidor, que chegou a produzir material e enviar para fanzines especializados.

¹⁹⁹ Para mais informações, acessar: DEOLINDO, 2013.

Imagem 15 – Capa da demo da banda Demolidor intitulada “No Pollution”



Fonte: DEOLINDO, 2013.

Ainda nesse primeiro momento, ocorre uma interação com a estética *punk* que começa a aparecer na cena local com o nascimento da banda Grito Absurdo. Demolidor divide os palcos com a banda e Chakal é apresentado ao *punk*. No fanzine Metal Blood a banda é apresentada como um grupo de *death metal*²⁰⁰ e por meio de um regime de coletividade, a descrição da banda perpassa não só pelas influências musicais, mas também visa apresentar as outras bandas da cidade, com quem já dividiram os palcos:

Death metal banda formada por Zenen (guitarra), Chakal (vocalis), Mário Cesar (baixo) e Sandro (bateria). Eles nos enviaram uma fita ao vivo, que contém músicas do mais puro death metal, e que não está bem gravada, tamanho o ruído da gravação, não sabemos se foi a aparelhagem ou é a fita mesmo, mas dá pra sentir que a banda é fortemente influenciada por bandas como Sarcófago, Sodom, Genocídio e Napalm Death. A banda já tocou em vários festivais com bandas como Megahertz, Demolidor, Grito Absurdo, Storms, Caveira e Gore Vomit. No momento a banda está trabalhando na sua demo tape, para melhor divulgarem seu som que é um esporro de death metal.²⁰¹

O trecho destacado diz muito sobre o que é o *headbanger*, quais as maiores influências musicais e como havia um espírito de ajuda mútua em políticas de amizade entre as bandas. Os meios de comunicação em massa conformaram o *headbanger* no visual, em que predominam roupas pretas, cabelos longos, gosto pela música distorcida marcada por vocais guturais/agudos, guitarras sujas e aceleradas extremas de bateria, música e arte voltada para

²⁰⁰ Derivação do metal cujos temas abordam satanismo e ocultismo como formas de crítica as religiões de modo geral. Musicalmente é um metal mais pesado e mais rápido que o original dos anos 1970. Para mais informações ver O'HARA, 2005, p. 185.

²⁰¹ METAL BLOOD ZINE, Teresina, n. 5, 1991, p. 21.

temas como misticismo e ocultismo. Em Teresina as duas maiores e mais impactantes subdivisões são o *Thrash Metal*, que se refere à batida, e o *Death Metal*, cujo significado fala de morte. Essas subdivisões fundiram com outras subdivisões de outras formas de se fazer o *rock*, configurando não apenas um estilo de música que aglutina jovens inconformados com o sistema, mas acima de tudo, um estilo de vida.

A própria constituição de alguns dos fanzines já diz muito sobre a postura do grupo e como o Metal é consumido. Há uma preocupação clara em mostrar profissionalismo e seriedade no que se faz e fala. Não há muito espaço para ironia nos editoriais, que em muitos casos, prefere focar em descrições de eventos, resenhas, entrevistas com as bandas, em formato semelhante ao de revista. Enquanto os fanzines *punks* costumam ser mais debochados, de diagramação difusa e não buscam ter fins lucrativos, o material produzido para o *headbanger* procura passar uma mensagem mais direta, profissional e aproximada das mídias convencionais. O editorial e a capa do fanzine *Monasterium*, produzido nos anos 1990 na Chapada do Corisco apontam para o cuidado e zelo com o material enviado:

Agora é pra valer. O tamanho aumentou, o número de páginas também, e estamos fazendo o possível (e o impossível) para melhorar graficamente. Nesse número tem bandas novas, bandas não tão novas, e comentários, muitos comentários, que vão desde shows, demos, discos, uma gama de variedades que você vai se amarrar. Leia, informe-se, divirta-se, escreva, pois este zine é de vocês. (Lembrando que as bandas que mandaram material – demo, foto, *release*... – terão com certeza, este material comentado e publicado. Até o próximo!²⁰²

Imagem 16 – Zine *Monasterium* e a fala clara da publicação *headbanger*



Fonte: MONASTERIUM ZINE, Teresina, n. 1, 1994.

²⁰² MONASTERIUM ZINE, Teresina, n. 1, 1994.

Nesse contexto se faz necessário pensar a esfera do consumo dessa música e da atitude como expressão das convenções que organizam um determinado universo musical, no qual os “metaleiros” são socializados e se inscrevem, compartilhando e ressignificando os sentidos atribuídos pelos indivíduos aos bens que os caracterizam enquanto integrantes deste movimento, onde bens são produzidos “para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos. Mais do que isso, esses bens não são meras mensagens; eles constituem o próprio sistema de classificação”.²⁰³ O visual do *headbanger* em Teresina, a camisa preta, a calça jeans e o cabelo descuidado tem um sentido para além do visual. São arranjos identitários desses atores sociais, de modo que trocas, encontros e desavenças também apareçam, sem anular as contribuições individuais de cada um. O *look* e a atitude comportamental de intimidação desses sujeitos são pensados dentro de “uma identidade que quer escapar da uniformidade e não duvida em vestir um uniforme”.²⁰⁴

Imagem 17 – Chakal e *headbangers* da Chapada do Corisco



Fonte: DEOLINDO, 2013

Essa primeira fase da vida de Chakal dentro da cena é marcada por processos de classificação de pessoas e sujeitos. Por mais fluidas e supostamente pacificadas que fossem as

²⁰³ DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. p. 117.

²⁰⁴ TORNERO, José Manuel Pérez et al. apud BLASS, Leila Maria Silva. Desfile de carnaval e tribos urbanas: a diversidade do efêmero. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 272.

relações entre *headbangers* e outras tribos como a do *punk*, ocorriam processos de agenciamento de signos, onde se estabeleciam o que é tido como aceito e o que é prontamente descartado. A partir disso suas fronteiras eram definidas. E sobre esses ecos que tentam reprimir o constrangimento do exógeno nasciam as fronteiras que separaram silenciosamente os grupos inerentes ao *underground* teresinense.

A manutenção desses limites é feita pela percepção e repulsa dos elementos exógenos constrangedores – os outros mesmo que simulacros – acionando a representação dos mitos fundadores da unidade, da nação, da identidade nacional, legitimando, deste modo, a evidência de um dentro e um fora, de um nós e um eles. Esta noção de ‘paraíso’, este ‘regresso’ a uma nova dimensão da distinção entre o *eu* e os *outros*, vem reforçar o paradoxo, como ironicamente lembra Bauman, ‘do sentimento de segurança num mundo inseguro’, acessível só para alguns – nós – excluindo os indesejáveis, *eles*, e os *outros*, mas sem os quais não se poderia traçar a fronteira entre ‘eleitos’ e ‘expulsos’.²⁰⁵

Um bom exemplo de como o exercício para marcar com força a diferença entre o eu e o outro nos *headbangers* teresinenses se dava pelos já citados ritos de passagem, no intuito de se chegar a algo que se aproxime a uma coesão tribal. Essa tribo, chamada por Chakal como panelinha sugere “a emergência de novas formações sociais que decorrem de algum tipo de reagrupamento entre quem não obstante as suas diferenças, procura uma proximidade com outros que de alguma forma, lhe são semelhantes”.²⁰⁶ Cabe ressaltar que desencadear o desgaste individual em prol dos objetivos de um grupo, manter um comportamento que fuja do convencional, assumir uma identidade não se faz uma relação unilateral, mas multifacetada, de intensidades variáveis, de sentimentos de pertença. Tendo esse ponto em mente, em busca de uma integração social, surgem as chamadas panelinhas, de onde é catalisada a prerrogativa dos ritos de passagem, incitando uma espécie de pertença num grupo. O trecho da fala do entrevistado, além de descrever como ocorre esse rito de passagem, mostra como o *headbanger* expressa por meio da segregação a aliança, como se divide para depois se agrupar:

Tinha panelinha? Tinha... porque... porque assim, tinha os que vieram antes e os que vieram depois ... conseguiram se estruturar, começaram a trabalhar, montar banda, e eles eram secundaristas maldosos, no sentido de que eles não passariam muito tempo... No primeiro tiro para cima não vai ficar nenhum e tal, etcetera.... então era mais difícil o cara entrar no movimento, tinha esses ritos de passagem, entende? Davam uma fita e você escutava durante a semana. Todo mundo da Escola Técnica e

²⁰⁵ CONTADOR, Antônio Concorda. Escravos, canibais, blacks e djs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 161.

²⁰⁶ PAIS, José Machado. Introdução. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 18.

tipo... Botavam o som mais brutal para o cara ouvir para ver se ele aguentava e pediam um relatório no final de semana.²⁰⁷

A noção de panelinha não é completamente coerente com o que se via nos fanzines. Bandas locais dividiam espaço com bandas de sonoridade e engajamentos *punk* e *hardcore*, até pelas práticas absorvidas como a noção do faça você mesmo, da organização e controle do processo de composição e feitura dos shows. Tanto que os dizeres “sou do *rock* pauleira” é aplicado por Chakal pelo modo como ele e alguns de seus pares que transitam entre o metal e o *punk*. Tendo isso em mente, vale ressaltar entretanto que não é possível falar em uma relação totalmente branda e amigável entre essas estéticas de vida. Enquanto algumas bandas de *death metal* não teriam problemas em tocar e dividir espaços de sociabilidade com bandas de *hardcore*, ecoaria ao mesmo tempo uma crítica agressiva ao modo como a música *punk* é executada, sem a preocupação com arpejos, refinamento de teoria musical ou exasperações de se forjar uma carreira dentro da música engajada e independente. Não necessariamente os conflitos desembocavam em violência física, mas em situações de guerra velada, silenciosa, microbiana. Apesar da interação em shows e espaços de sociabilidade, da utilização dos mesmos recursos para se comunicar com outros estados, havia quem não aceitasse o hibridismo. São como padrões de isolamento e auto segregação inerentes a alguns tipos de músicos onde “são expressos na situação real de execução musical e na participação no intercuro social da comunidade mais ampla”.²⁰⁸ Dessa “tiração de onda”, foram fincadas marcas profundas de diferença, onde seria complicado detectar disparidades:

Os caras diziam que até uma criança de 12 anos poderia tocar aquilo dali, que era monocórdico, né (- Nossa, imagina se falassem do punk naquela época, aí é que era... o punk era um lixo)... era um lixo, tudo um lixo, está entendendo? Então uma das críticas que faziam ao punk era isso... era uma ofensa o cara dizer que tocava com uma corda, os caras tiravam onda... Fui fazer um show desses caras aí basta a guitarra ter as duas primeiras notas, o mi e o fá; e o baixo ter só o mi e pronto. Está feito, sabe?²⁰⁹

No entanto, esse apego ao profissional – que fez com que alguns *headbangers* saíssem do Piauí para tocar em festivais em outros Estados –, esse aspecto fechado em relação à interações com outros grupos sociais e à severidade dos ritos de passagem não chegou a capturar Chakal por completo. Sempre aberto às novidades, a música *pop rock* e os programas de televisão do final da década de 1980, como o Perdidos na Noite, apresentaram alguns grupos musicais que tinham voz de dentro do movimento *punk*. Grupos como Lobotomia,

²⁰⁷ NASCIMENTO, 2016, p. 13.

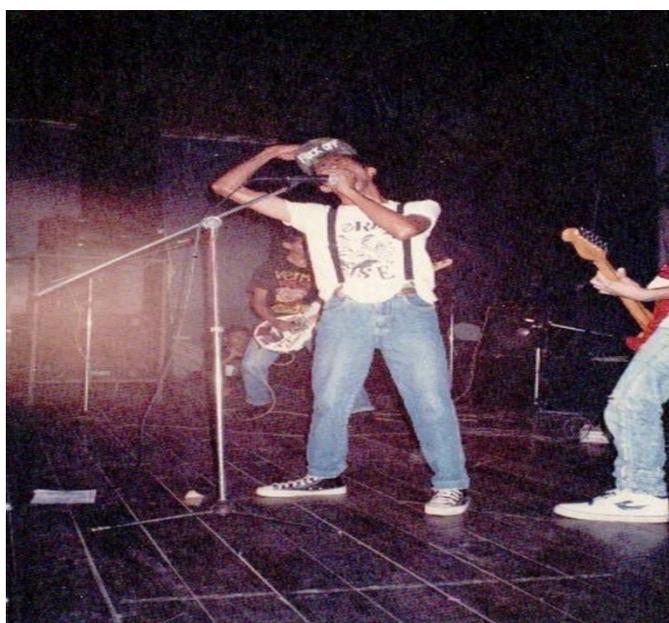
²⁰⁸ BECKER, 2008, p. 105.

²⁰⁹ NASCIMENTO, 2016, p. 14.

Ratos de Porão, Cólera, Garotos Podres e Plebe Rude atraíram sua atenção e passaram a atravessar suas práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano. Em Teresina a primeira experiência musical de *punk rock* se deu com o Grito Absurdo em meados de 1986, que não sobreviveu a mais do que duas apresentações.²¹⁰ A relevância do grupo, porém, que resistiu bravamente a precariedade de uma cena em rudimentos, foi o preâmbulo para que Chakal transitasse para junto daquela estética de vida que ainda era uma incógnita e nebulosa dentro da cena teresinense, assumidamente territorializada pela identidade *headbanger*.

Alegando divergências com os companheiros de Demolidor, sem perder a amizade e o contato com seus antigos colegas de banda, Chakal Pedreira, no fim dos anos 1980, forma sua primeira banda de *punk/hardcore* de nome Vermenoise – termo que faz uma analogia a “barulho” em inglês – já refletia alguns dos agenciamentos pertinentes ao grupo. A banda agradava a todos os estilos por trazer um som barulhento, mensagens diretas e letras em português, tratando das mazelas sociais de forma nua e crua. Os *shows* são marcados pela ruptura com o distanciamento entre público e banda.

Imagem 18 – Vermenoise e o desfile da fúria *punk* nos espaços da cidade



Fonte: DEOLINDO, 2013.

Assim como é frequente entre os *headbangers*, apresentações *anarcopunk* e *hardcore* apresentam um “comportamento um tanto quanto hiperbólico em apresentações, tais como as

²¹⁰ Para mais informações consultar: DEOLINDO, 2013.

letras cantadas em berros em uníssono, o jogar-se ao chão, as ‘rodas-de-pogo’²¹¹ ou *moshs*’.²¹² O pogo é uma atividade bastante comum na cena *underground* e *rock’n’roll*. Os sujeitos, ensandecidos pela canção chocam-se uns contra os outros em rodas que estimulam o contato físico. Aparentemente agressivo a um espectador que não conhece por se assemelhar a uma luta, o propósito da “roda-de-pogo” tem a intenção de subverter a noção de *show* do *mainstream*, dando à atividade uma conotação propositadamente agressiva. Em meio aos giros de corpo, empurrões e rostos cerrados, brotam políticas de amizade duradouras. Todos conhecem todos, tendo em vista que pouca gente tem preferência por esses espaços. Quando há um indivíduo que tenta pogear com o objetivo de golpear alguém com socos e pontapés de verdade, esse é expulso da roda pelos demais que desejam se divertir de modo “tradicional”.

Imagem 19 – Chakal Pedreira comanda show da banda Obtus em 2014. A roda de pogo e o fim das fronteiras entre músicos e público



Fonte: DEOLINDO, 2013.

Diferente do que se viu entre os *headbangers*, o *punk* teresinense não se prendia a uma indumentária como elemento de uniformização. O visual, apesar de menos elaborado em comparação com *punks* de outros lugares do Brasil, valoriza o uso de marcas corporais sob a forma de tatuagens e símbolos desterritorializados de sentidos prévios. Na verdade, o visual e a poesia *punk* teresinense dá ênfase a um devir que visa uma esgrima entre símbolos e

²¹¹ SENRA, Flávio Pereira. Visões do sujeito pós-moderno na música pesada contemporânea sujeito e objeto: uma relação de amor e ódio. *Raído*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, v. 3, n. 5, p. 153-165, jan.-jun. 2009.

²¹² Mosh, pogo ou ciranda *punk* é um estilo de dança para estilos musicais extremos, como o punk ou o metal. Os jovens se movimentam em círculo e se chocam uns aos outros, dando a dança um aspecto agressivo.

doutrinas, fazendo com que emblemas, símbolos e palavras ganhem sentidos que não param, que fervilham num exercício de esfumaçar sentidos. O depoimento de Chakal abre uma clareira sobre a questão e aproxima algumas práticas *punks* teresinenses aos bandos sub do Rio de Janeiro. Palavras de forte carga conceitual foram apropriados dentro da noção de *caligrama*, discutida no trabalho sobre os circuitos *punks* cariocas de Janice Caiafa. O Caligrama, dentro das práticas de escrita é um tipo de poema visual contemporâneo que se desvela por uma disposição gráfica do texto, formando uma espécie de sinais, elementos figurativos cujas formas ou pretendem representar algo ou, pelo menos, ter com ele alguma relação de semelhança, auferindo à sua constituição estética, ao seu design, no intuito de se mostrar a um *voyeur* e não a um leitor:

No caligrama a questão é a de distribuição do escrito num espaço que já é o da forma na ordem lexical. Não é mais o branco da folha, as letras se organizam segundo as leis da forma e a forma fala simultaneamente. O caligrama usa a letra como signo que figura num sintagma e como linha que se consuma e no espaço e dá forma as coisas. O caligrama forma-palavra, diz com a forma, mostra e nomeia, um caligrama é para ver. E para funcionar enquanto um dispositivo de reproduzir e articular, um caligrama não deve dizer nada. Um *voyeur* e não um leitor.²¹³

As hesitações, o fluxo intempestivo das fricções propostas pelas memórias e esquecimentos de Chakal, no entanto, mostram como eles fazem usufruto do caligrama, o uso da evasão em relação à representação em torno da figura e do aspecto simbólico que a rodeia. No caso, é “obstada a possibilidade de ligar a forma a palavra o símbolo a doutrina. Abole-se o lugar comum para essa troca. Esse interstício é um lugar de ausência, e não de possibilidade”.²¹⁴ Fica claro uma explosão, uma vibração dos enunciados. Não se forma claramente um discurso, pelo fato do caligrama estar confinado às malhas da forma. O tom do discurso visa a escapatória em relação às significações. Nasce um aspecto performático pelo investimento em signos de destruição, seja pelas contradições inerentes seja na falta de conhecimento, as posições na atitude de chocar e no usufruto da ironia, do deboche e do desacato. Os *punks* assim dão fuga à representação por um certo uso sobre a figura suástica e a palavra que lhe dá sentido. A atitude não visa prescrever sentidos ou significados, mas importa atuar para fazer o símbolo circular, se tornar outra coisa:

O visual e a atitude não visam tirar posições, sanar contradições. O discurso, aparentemente prescritivo é uma receita que não dá para seguir. A confusão aqui é positividade enquanto pura atuação, o discurso é mais uma disponibilidade, como a simbologia, o som, o visual trabalham as palavras, desfilam os emblemas, fazem-nos

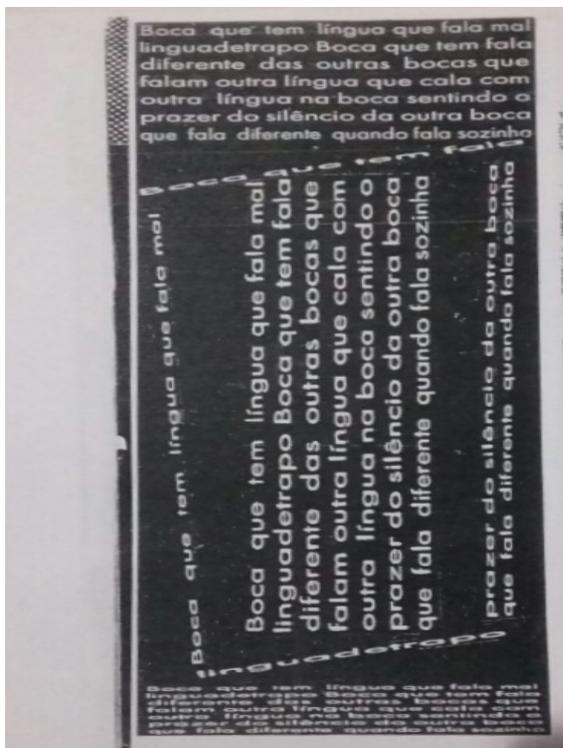
²¹³ CAIAFA, J. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 81.

²¹⁴ CAIAFA, 1985, p. 83.

circular.²¹⁵

Para ilustrar a questão por meio de exemplos, o caligrama – recurso linguístico que recria o campo dos significados dados sobre as coisas – traz a cilada e o caos à imagem e à leitura simplista pelos espaços do papel dos fanzines *punk* do fim dos anos 1980. No lugar de proferir ou explicar de modo a cristalizar significados, o texto é disposto no intuito de estimular uma performance, uma acrobacia com as palavras, de modo a explicitar pela forma um agenciamento de sentidos. Na figura a seguir, no material de nome *Delírio Amorfo*, as palavras são picotadas, recortadas, estilhaçadas, convidadas a tomarem outros espaços do texto, vazarem por todo o papel, para assim ressoar sentidos. Não se tem a certeza edificante do que o poema pode vir a se tornar, não se cria uma operação interpretativa, mas de experiência. “É um processo de devir-animal que não quer dizer nada a não ser o que ele se torna”.²¹⁶ Produzido pela impertinência de sujeitos que visavam estimular significados em processos relativos ao porvir, o caligrama fala de modo potente, como uma poesia que é feita de signos a serem descascados:

Imagem 20 – A potência do porvir no caligrama do fanzine *Delírio Amorfo*. Editorial.



Fonte: LINS, 1986.

²¹⁵ CAIARA, 1985, p. 84.

²¹⁶ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 39.

E assim foi o *punk* no depoimento de Chakal: grupos pequenos, fluidos, sem grande preocupação com o visual, sem certezas edificantes sobre o que são e no que acreditam. A interação direta flui com maior facilidade. Interessa passar uma mensagem, dizer algo, divagar sobre as mazelas do dia a dia, ainda que de modo a usar signos que falam da destruição, do caótico e da contradição. Não interessa uma uniformização, os espaços para conversa se dão aonde se sente bem estar. Esse modo multifacetado de existir eclode não por meio de leituras sistemáticas de teorias anarquistas ou supressão de opiniões e comportamentos contrários por meio de profundo mergulho em teorias filosóficas, apesar de elementos como o pessimismo aparecerem na poética e nas visões sobre a vida que os *punks* subjetivavam na cidade de Teresina.

Apesar do *punk* mafrense beber da água do engajamento *headbanger*, sobretudo em seus imprecisos começos, a proposta conceitual de neotribalismo se torna problemática no cartografar desses atravessamentos identitários. O *punk* teresinense, até mesmo pelas dificuldades de definição de um conceito fechado desde sua dispersão constitutiva nos espaços de intercomunicação da cidade, não se cansa em uma proposta. São estéticas sobre a vida que não estão cansadas ou não buscam se cansar. Pelas produções de sentidos desses sujeitos, intui-se o esgotamento. Esse conceito fala da possibilidade que se manifesta “por nunca se realizar todo o possível, faz-se, inclusive, nascê-lo, na medida em que o realiza”.²¹⁷ Diferente do caráter de essência que emana das tribos urbanas, o individualismo é uma marca forte nesses comportamentos frente ao meio. É um devir delineado. Experimenta-se nesse caso a noção de bando, um grupo, um simulacro em que o perigo que extravasa a própria pele, constituído em aspecto relacional para além de qualquer teoria ou certeza edificante. O bando, o grupo, o simulacro se faz como um dispositivo de intervenção:

Eis, portanto, que a inspiração institucionalista se fez presente: não conhecemos para transformar, mas transformamos para conhecer a realidade. E o grupo se oferece, ao mesmo tempo, como dispositivo de intervenção (produção de transformação e produção de conhecimento) e como designação do próprio plano que se quer acessar (nas intervenções) e conhecer: plano do inconsciente, social e subjetivo, plano coletivo.²¹⁸

Essa transformação para conhecer e intervir na realidade perpassa pelos aprendizados com a cena *headbanger* e o que era apreendido de novidade sobre o que é ser *punk* no Brasil. Os sujeitos procuravam intervir pela arte. Na música, nas atitudes, na poesia, na produção de

²¹⁷ DELEUZE, Gilles. *L'épuisé*. Tradução para o português de Lilith C. Woolf e Virginia Lobo. Paris: Minuit, 1992b. p. 1.

²¹⁸ BARROS, Regina Benevides de. *Grupo: a afirmação do simulacro*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2009. p. 12.

sentidos, tudo para fugir da encodificação das sociedades capitalísticas, recusando modos engessados de pensar em si e no outro, escapando assim para todos os lados. Em síntese, essa subjetividade que se propõe combativa, como algo transversal, que leva em consideração a alienação causada por signos da sociedade capitalística e a tentativa de criar novos modos de expressão, ressignificando sentidos e se diferenciando permanentemente, num processo conhecido como singularização:

Uma maneira de recusar a todos esses modos de encodificação preestabelecidos [pela sociedade capitalística], todos esses modos de manipulação e de telecommando, recusá-los para construir, de certa forma modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular.²¹⁹

Essa singularidade revela uma revolução molecular que consiste em produzir qualidades não apenas no que concerne viverem em grupo, mas também do modo como a vida é encarnada em si, no perpetrar tanto no campo material quanto no campo subjetivo. A singularização vem para bagunçar as políticas de um sistema que desliza entre o macro e o micro para lapidar valores. Nessa recusa em relação a subjetivação capitalística, interessa “fazer com, e não como, falar com, e não sobre”.²²⁰ Esses exercícios de interação aparecem nos sentidos dados na trajetória de Chakal no subcutâneo e podem ser exemplificados nas letras de sua autoria. O entrevistado, na segunda metade dos anos 1990, se tornou o *frontman* de uma das bandas de *hardcore* mais conhecidas de Teresina. Nascida em “finados” de 1996, a banda *Obtus* bebe da fonte de mensagens caóticas de cunho social e intimista.²²¹ A escrita aqui se torna sinônimo da vida, cujo corpo sofre ao sentir o peso do fluxo sobre as palavras. Não há um plano de ação, um objetivo fechado, apenas algumas armas, com as quais se resiste. Em “Horror contra todos”, uma das canções do disco mais recente da banda, fica claro o desejo de não se manter passivo frente à decadência:

Ser irresponsável, acima de tudo
Não poupar ninguém
Nem os Homens nem o mundo
Demolir instituições, atacar sem piedade
Todo esquema de poder da sociedade
Não assistir passivo essa decadência
Mostrar as causas, autores e demências
Tacar sal e mais horror
Através da arma que dispõe que é o humor

²¹⁹ GUATTARI; ROLNIK, 1997, p. 46.

²²⁰ LINS, 2013, p. 126.

²²¹ Para mais informações ver o site: ASSIS, Machado et al. Release. *Obtus*. Disponível em: <<http://obtus.tnb.art.br/>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

aquele que tem nojo de
Que me odeia sem meio termo
Missão sem objetivos
A base de alucinação²²²

Mas para lutar, esquivar pelo campo de ação do pensamento, não se trata de delimitar leis para a compreensão de fenômenos. Eis que surge um *poema-acontecimento*, “um constante querer, um ficar com a onda e não como a onda”.²²³ Trata-se de circular pelos diversos níveis em que esse sistema foge. É perceber o problema político não apenas pela restrição da liberdade, mas os efeitos de um poder sobre o fluxo da novidade. No exemplo citado acima se trata de criar uma missão sem objetivos, sem cercamentos, em que nem indivíduos, nem grandes instituições serão poupados dessa força positiva. Essa subjetividade *anarcopunk* se mostra como algo que desliza entre as instâncias do micro e do macropolítico, que em outras palavras:

Micro refere-se à dimensão do processo de constituição das formas da realidade: a realidade em vias de se instituir, se definir e se desmanchar (se desterritorializar) ao mesmo tempo. Enquanto macro refere-se à realidade em suas formas constituídas – aqui também, tanto no nível individual, quanto grupal ou coletivo.²²⁴

Essa *praxis*, esse desejo de intervir, de pôr a vida em risco, entretanto, ao transpassar o que se discute na própria pele, procura vivenciar as cores e perigos inerentes à vida como prioridade, em detrimento de uma intelectualidade apática e voltada para si mesmo. Tal evidência aparece no discurso de Chakal. Não se trata de um completo descarte em relação a leituras e teorias, mas uma desterritorialização de sentidos dados sobre formas de leitura pragmáticas. Isso diz muito até sobre os modos como as leituras são conduzidas pelo entrevistado, onde “não é apenas uma questão de compreensão ou acordo intelectuais, mas, de intensidade, de ressonância, de acorde musical”.²²⁵ Deve-se experimentar e rejeitar análises ao invés de interpretar. Tudo era apreendido com voracidade, dadas as dificuldades. Havia uma consciência de que a teoria era necessária, até para entender melhor qual a *vibe*, quais vicissitudes chamam a atenção, para uma mudança prática. Interessa ver, ao fim dessa relação autônoma, quem tinha a porrada mais forte, quem poderia ir além de lugares de fala engessados:

²²² OBTUS. Horror contra todos. In: OBTUS. *Ver, Ouvir, Calar*. Teresina: Pemba Records, 2002. 1 CD

²²³ LINS, 2013, p. 126.

²²⁴ LOBO, Lília Ferreira. Instituições e poder: racionalidade macropolítica e genealogia. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 9, n. 2, p. 8, ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2004000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 jan. 2016.

²²⁵ DELEUZE, 1992a, p. 112.

Com as leituras vamos abrindo a mente também e com vivência você termina sabendo o que é ou não é a sua vibe, sabe? [...] Eu ,por exemplo, abri mão de muita coisa... Eu, também, não era tão intelectualizado também assim não... Era um misto de vivência e de leitura. Eu lia. Se eu disser que não estou mentindo... Mas a vivência era mais importante. Gostava muito de Bukowski, sabe? E assim, não sei porque, mas até hoje não acompanho de perto a questão da literatura brasileira. Não sei se é porque essa ideia de... aquela ideia mais internacionalista... Até mesmo quando se falava em Lima Barreto eu nunca tive essa preocupação de pegar e ler... Essa questão de Machado de Assis... Até mesmo coisa que não é da academia o pessoal perguntava pra mim se eu lia e eu não... O que me interessava mais era saber quem tinha a porrada mais forte, quem conseguia ir mais além.²²⁶

Outra característica que endossa essa produção de sentidos vaza com força da subjetividade *punk*, se constitui por meio da noção de autogestão. Por meio desse conceito aberto são agenciadas resistências em relação aos mecanismos de controle. Esses movimentos autogestionários contemporâneos reinventam revoluções, pelo prisma do molecular, do microbiano, para questionarem por meio de sua subjetividade, nos encontros de grupo, na expressão de arte, em suma, nas relações cotidianas e nas formas com as quais se apresentam e se singularizam em frente ao meio. Tem a ver com o desejo e seu impulso de inventar novas formas de para se relacionar em sociabilidade, contra a modelização da subjetividade por um poder silencioso e eficiente:

Traçando linhas de fuga frente aos sistemas modelizantes da subjetividade capitalística, pessoas e grupos libertários, saturados de relações sociais heterogestoras, constroem espaços e situações de convívio coletivo em que suas vidas possam de fato ser autogeridas. Estes movimentos autogestionários reinventam revoluções operando no domínio do molecular de sorte a questionarem o sistema em sua dimensão de produção da subjetividade e a construírem, no cotidiano, formas diferenciadas de estar no mundo. A autogestão, nestas práticas contemporâneas dos coletivos libertários, é um corpo movediço reinventando-se ao sabor das experiências particulares. Entretanto, estas mesmas experiências não estão isentas de serem atravessadas, eventualmente, por situações de centralização de poder, pela emergência de práticas autoritárias e de personalismos, por momentos heterogestores, pela eclosão de armadilhas da representatividade e pela instalação de microfascismos.²²⁷

A autogestão, é um conceito aberto, um corpo instável que se desterritorializa e se reinventa ao sabor das vivências particulares, das experiências inerentes ao sujeito. Cabe pensar entretanto, que o bando *punk*, por mais aberto a propostas libertárias que pareça ser, também sofre por atravessamentos que denotam centralização, na figura de microfascismos, na figura de posturas que eclodem representatividades não aceitas. O *poser* e o *playboy* são

²²⁶ NASCIMENTO, 2016, p. 4.

²²⁷ SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão*. 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. p. 25.

exemplos de como esses microfascismos são engendrados no âmbito de relações moleculares:

Quem não se garante cai fora, quem não está gostando cai fora, tanto é já chamávamos de *poser* logo pra taxar... Aquele ali é um *poser*... [...] É, o *poser* é o grudão. O *poser* podia ser qualquer um que quisesse entrar no movimento que não era aceito, qualquer um. No caso do Leo, era tanto de botique, porque ele queria ser *poser*; eu até tirava onda com ele... ele quer ser punk, eu ficava dizendo... está entendendo?²²⁸

São singularidades errantes, que nos encontros saem do mutismo e da apatia dos corpos para subjetivar elementos de renascimento. Como se percebe na embriaguez, os encontros *punk*, o desconhecido, “sem reserva, sem retorno, sem relação com a razão”.²²⁹ Ao mesmo tempo em que colocam um elemento *fake* para excluir e marcar diferenças com outros grupos sociais, assujeitando-se referências externas para dizer o que é e o que não é *punk*. Ao mesmo tempo, para além da noção de esforço para se apresentar os encontros como um movimento homogêneo, há uma eclosão de intensidades, multiplicidades que atravessam os participantes do bando. O pensamento se prolifera em máxima potência. Por encontros que contestem e que não se permita o conformismo, nasce uma filosofia bailarina para a vida:

Eu acho que punk é atitude. Filosofia de vida. Não só o punk, pra mim o *rock* em si é, por que o próprio *rock* pra mim ele já quebra... [...] É o não conformismo, é atitude, é o jeito de viver, sabe. É o cara que, até mesmo eu me critico assim... até mesmo eu me critico por que eu vejo o lado do punk muito violento. Tá aí, por exemplo, pra mim os Simpsons eram punks, pra época deles e tal, o cara cuspir na cara do outro, tirar onda com gente poderosa, com gente rica e tal. Eu acho que isso daí perpassa, é uma mentalidade... é um jeito de ser... não sei se isso vai durar pra sempre, não sei daqui a dez, trinta anos. Mas eu acho que esse é o espírito de contestação. [...] O punk não era pra dar exemplo não, o punk é um estilo de vida que cada um escolhe, está entendendo?²³⁰

São mentalidades, tomada de atitudes sobre a vida por meio de uma “política da intrusão” ao mesmo tempo em que se desliza uma espécie de militância de “cortes subjetivos” que atua na contemporaneidade e que faz o corpo chorar e se debater, pelo reverberar de um plano que não se constitui nas implicações de uma razão, mas aparece nas expressões no plano do inconsciente. Conforme discute Guatarri, o bando, o grupo como expressão de um simulacro se constitui de uma passagem que ao mesmo tempo se engendra numa ética que caracteriza o grupo – fazendo da subjetividade parte integrante de um assujeitamento – bem como se apropria de falas irruptivas, transgredindo assim essas regras de assujeitamento. Ao mesmo tempo em que o *poser*, o falso *punk*, é aparentemente delimitado por uma ética, a

²²⁸ NASCIMENTO, 2016, p. 15.

²²⁹ LINS, 2013, p. 32.

²³⁰ NASCIMENTO, 2016, p. 9.

própria constituição de *punk* nasce de prerrogativas que não seguem uma hierarquia, uma racionalidade que não guarda em si condutas que delimitem sentidos unívocos.

O *punk* que vaza da voz de Chakal é construído na experiência, é equívoco, é gaguejar perante a novidade. Se associa a conceitos como “devires transeuntes ou mochileiros incansáveis, atrelados ao processo tênue, frágil, fugitivo das andanças infinitas, setas e indicações, bifurcações indicadas às avessas”.²³¹ O grupo como expressão do sujeito que cria as próprias regras surge:

Como quis Guattari, do grupo-assujeitado ao grupo-sujeito, a passagem não se faz por entre dois conjuntos de elementos, dois agrupamentos de indivíduos, mas por entre duas posições, duas atitudes. Por um lado, o êthos de submissão, que caracteriza o grupo quando de seu funcionamento, é heterônomo, estando submetido a regras externas, o que faz da posição subjetiva uma forma de assujeitamento. Por outro lado, há a assunção do grupo à posição da fala irruptiva, em uma ação transgressora dos significantes sociais dominantes e das regras de assujeitamento. O grupo-sujeito opera de maneira autônoma, criando suas próprias regras.²³²

Essa identidade pensada ao sabor das intempéries e desatinos do porvir é uma expressão potente de deterritorialização, em conexão com o exterior que o faz pensar. Aqui jaz o absoluto, os ducados do instituído, o sacralizado e cânone. Essa invenção causa distorções evidentes em conceitos que se fecham dentro de redomas cronológicas, lineares, taxativas. A noção de juventude, congelada em categorizações que falam de infância, adolescência e terceira idade dentro de faixas etárias definidas e clara demarcação de geração, se dilata, transborda em um consumo abrangente e híbrido. Chakal, em sua produção de sentidos, quando instigado a comentar sobre o que o mantém na cena por tanto tempo, apesar das dificuldades, demonstra uma espécie de insatisfação, um ressentimento a quem o cobra insistentemente por resultados, seja na família, no trabalho, com sua banda de *rock*, que gera pouca receita. Em um desafio mútuo, entre o ser isso e o ser aquilo, uma nova invenção irrompe o sentido uno de ser jovem. Não se visa crescer, tomar partidos, mas repelir que significados caiam no cansaço para rejuvenescer:

Tem uma letra do Circle Jerks que é ‘living’... apenas vivendo... eu estou cansando, me dê alguma coisa.... é isso que a gente tem que ser... Ou a letra do Ramones... ‘eu não quero crescer/ quando eu vejo programa de TV/ eu não quero crescer’... pode ser idiotice da minha parte... [...] Ainda hoje eu sou cobrado: ‘Nesses teus shows você não ganha nada, no trabalho o pessoal pergunta... eu... a resposta não é para você... É um lance da minha vida particular, cara, é algo que eu me empenho que eu me dedico... A palavra é essa, é resistirei do meu jeito, não quero... não sou alienado numa coisa só... eu sou punk, eu sou isso, sou aquilo... mas eu quero continuar

²³¹ LINS, 2013, p. 16.

²³² BARROS, 2009, p. 12.

trilhando essa proposta...²³³

Por meio de uma configuração de sua própria história, Chakal expressa o fim da redução da idade ao ciclo. Perpassa a incerteza, a instabilidade ao tentar mostrar por meio de uma percepção de si e do outro o que seria ser jovem. Não existe um “tempo histórico como um momento certo no qual se passa de status: esse tempo se pluraliza e se dilata sem limites que não sejam as autopercepções”.²³⁴ Dilatam-se barreiras em relação à juventude tanto no campo das demarcações simbólicas com a sociologia, quanto do caráter orgânico da biologia. O jovem não é eliminado, mas desterritorializado e esfacelado para se tornar interminável, de metamorfoses, de processos. Ele toma para si mil rostos e mil nomes:

Trata-se de uma passagem intrincada e decisiva que se buscará delinear aqui, a seguir, partindo da seguinte proposição: os jovens são intermináveis. Isso não deve ser entendido – obviamente – no sentido de que são eliminados, pelo contrário: no sentido de que os jovens não acabam. Que podem não se acabar. Cada jovem, ou melhor, cada ser humano, cada indivíduo pode perceber sua própria condição de jovem como não-terminada e inclusive como não-terminável. Por isso, assiste-se a um conjunto de atitudes que caracterizam de modo absolutamente único nossa era: as dilatações juvenis. O dilatar-se da autopercepção enquanto jovem sem limites de idade definidos e objetivos dissolve as barreiras tradicionais, tanto sociológicas quanto biológicas. Morrem as faixas etárias, morre o trabalho, morre o corpo natural, desmorona a demografia, multiplicam-se as identidades móveis e nômades. E nasce a antropologia da juventude.²³⁵

Esse aspecto nômade das identidades na contemporaneidade produzem um encontro fora da fusão, um ritmo que faz com que figuras e narrativas ao mesmo tempo em que se fazem, se desfazem. Na condição de corpos cartográficos²³⁶ foi comentado que somos atravessados por linhas que nos registram. E dentre essas linhas haveriam pelo menos três espécies diferentes: as que são exteriores aos indivíduos, marcando assim territórios e referências, outras seriam produto do acaso e um terceiro grupo seriam as chamadas linhas de fuga, com as quais os sujeitos inventam e reinventam suas vidas. Essas linhas de fuga não se edificam em essências, mas na fecundidade da invenção, dos hábitos breves. A experiência pensada para não afugentar o devir, a ambiguidade:

Os nômades não são migrantes nem viajantes, e sim, ao contrário, os que não se movem, os que se agarram a estepe, imóveis a grandes passos, seguindo uma linha de fuga no mesmo lugar, eles são os maiores inventores de armas novas. A história, porém, nunca compreendeu nada dos nômades, que não têm passado nem futuro. Os mapas são mapas de intensidades, a geografia não é menos mental e corporal quanto

²³³ NASCIMENTO, 2016, p. 42.

²³⁴ CANEVACCI, 2005, p. 30.

²³⁵ CANEVACCI, 2005, p. 28-29.

²³⁶ ROLNIK, 2006.

Como um nômade, o *punk* opera linha de fuga sem sair do lugar, reagindo aos moralistas, aos alistados, aos inscritos. Não se fala em nome de ninguém, não se aceita a mesmice, o enquadramento. Não se trata de ser covarde ou renunciar às ações. Por uma destreza de não se enquadrar em único ponto, a poesia *anarcopunk* de Chakal, opera uma esgrima que provoca uma viagem estática. Como um alcoólatra que em sua embriaguez consegue viajar horas a fio tropeçando em suas palavras cambaleantes tanto quanto um desbravador sóbrio, a fuga se opera na desterritorialização. O corpo é estilhaçado na fuga. Não se trata de algo covarde, medido por uma evasão do mundo. Nas palavras do entrevistado, a fuga se dá pela angústia que provoca um retomada potente do questionar, de bater em temáticas que subjagam a si a ao outro em moldes de sentido binários e presos a teorias científicas. Distanciado de ciências duras e diagnósticos, o *punk* demonstra que nada é mais ativo do que uma fuga:

Tipo assim, não há nada de novo. E como diz o Cioran, antes de existir a psicologia e a física, o cara, o ser humano... a angústia já estilhaçava e acabava com o corpo, sabe?... E então antes de existir a coisa, a coisa já existia, né? Então, tipo assim, esse lance do poder sempre foi uma temática que eu bati né, de que todo mundo quer poder, todo mundo quer mandar... quer subjugar o outro.²³⁸

Sujeitos despedaçados, descentrados, identificados por suas peregrinações nômades entre os mais diversos grupos, os *punks* dão bons exemplos das dores que carregam, subjetividades que fogem à organização. Sua cartografia é desordenada em linhas errantes e representam a fuga e a positividade da ação no pensamento. Mas assim como a fuga é astuta, os mecanismos do poder também têm seus mecanismos de ação. Contra o pensamento rizomático, temos um poder arborescente. Tal como são as plantas, que fincam raízes no solo para dele tirarem os nutrientes de que necessitam, os mecanismos de controle de poder na contemporaneidade são arboriais na medida em que fincam raízes profundas no pensamento, conferindo imagens prontas para conformá-lo silenciosamente. São princípios de dicotomia que medem as margens de desvio, para fichá-las. Enquanto multiplicidades transbordam, existem máquinas binárias que não cessam de tentar conformá-las em sentidos unilaterais. Não é um poder que se faz na repressão espetacular violenta, mas na silenciosa proposição do pensamento com fins autômatos, adestrado, linear e dentro de eixos que facilitem o reconhecimento:

²³⁷ LINS, 2013, p. 30.

²³⁸ PEDREIRA, 2016, p. 23.

Há todo tipo de caracteres na árvore: ela tem um ponto de origem, germe ou centro; é máquina binária ou princípio de dicotomia, com suas ramificações que repartem e se reproduzem perpetuamente, seus pontos de arborescência; é eixo de rotação, que organiza as coisas em círculo, e os círculos em torno do centro; ela é estrutura, sistema de pontos e de posições que enquadram todo o possível, sistema hierárquico ou transmissão de comandos, com instância central e memória recapituladora; tem um futuro e um passado, raízes e um cume, toda uma história, uma evolução, um desenvolvimento; ela pode ser recortada, conforme cortes ditos significantes à medida que seguem suas arborescências, suas ramificações, suas concentricidades, seus momentos de desenvolvimento. Ora, não há dúvida de que nos plantam árvores na cabeça: a árvore da vida, a árvore do saber etc. Todo mundo pede raízes. O Poder é sempre arborescente.²³⁹

Tal perspectiva do poder como uma frondosa árvore repleta de raízes manipuladoras de sentidos é constantemente citado pelo entrevistado. Apesar do *heavy metal* e do *punk* trazerem ao jovem teresinense a sensação de liberdade pela transgressão, pela ruptura com a norma estabelecida, pelo pensamento que ressuscitam corpos mortificados, pelos comportamentos que maculam a ordem e os bons costumes, por vezes Chakal reclama que nem sempre a realidade oriunda da representação sobre o que se pensava sobre eles era o que de fato ocorria no real. Eles de fato sentiam na própria experiência o outro aspecto de serem *outsiders*. As máquinas binárias do poder arboreal trabalham estratégias sobre a vida ao ponto de a mostrar que “até mesmo um louco deve ter um rosto conforme o que se espera dele”.²⁴⁰ Logo, cristalizações apareceriam de todas partes, incluindo de dentro da própria cena. São criados mitos, que muito embora ajudem a criar uma realidade sobre um conjunto de estéticas sobre a vida que procuram se subjetivar pela esquiva na linha de fuga – seja pela forma de tribos ou de bandos – mostram conceitos distanciado sobre o que realmente ocorre no cotidiano desses sujeitos. Ao vulgarizar o *punk* são fechadas interpretações que produzem significações, mostrando assim o movimento de forma finita e equivocada:

Os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se criam. Esses mitos não refletem a realidade, embora ajudem a criar. O importante é não nos deixarmos contagiar por equívocos conceptuais que confundem a realidade com as representações que dela surgem. [...] Clarificar o que vulgarmente se pensa quando se fala de tribo é um exemplo de fuga a equívoco conceituais e de penetração no mundo das significações.²⁴¹

Os *punks*, ao se subjetivarem por meio de um corpo sem órgãos, negando o organismo, bem como suas formas e funções, sofreram com as interpretações e os exercícios cristalizadores das máquinas binárias inerentes aos meios de comunicação. A televisão, os

²³⁹ DELEUZE, 1992a, p. 21-22.

²⁴⁰ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 63.

²⁴¹ PAIS, 2004, p. 11.

jornais, tratavam de mostrar o *punk* como um movimento que incitava a formação de gangues e a violência. Esses mecanismos dessa sociedade de controle homogeneizavam grupos que tinham estéticas sobre a vida que saíam da norma, não se dobravam e não podiam se dobrar. Logo, se buscavam interpretações, conceitos fechados para o que é *punk*. Chakal revela que ser *punk*, para muitos jovens que circulavam dentro do *underground* da cidade, é levar a vida de modo que não se extraia nada de útil, inventivo, político. Consequentemente eram taxados por seus pares como “porra loucas”, ainda que nada tivessem feito para merecer tal título:

Não era tão comum, mas tinham os punks e os bangs. Punks minoria, bangs grande maioria e circulando, sabe? Porque o punk vivia [...] mais por conta dos punks de São Paulo, das brigas, das tretas e tal. Quando a galera ouvia falar em punk a galera já balançava a cabeça assim, que os caras associavam... que era porra louca...[...] Nós éramos unidos... Nós íamos para os shows...²⁴²

Fica evidente pelo exemplo que na pulsão do movimento se faz uma representação da linha de fuga. Uma dobra do hábito, revelando que mesmo “fugindo do fascismo, nós encontraremos concreções fascistas sobre a linha de fuga”.²⁴³ Mesmo entre aqueles que procuram gaguejar na própria língua, há novas demarcações de hierarquia e palavras de ordem. O descontentamento do entrevistado tinha eco no fato de evitar “se acomodar a razão da calma ou a agitação deslocada do sujeito”.²⁴⁴ Chakal simplifica em sua fala que não consegue se adaptar a rótulos. Classificar ser *punk* como “porra louca” para esses sujeitos é se submeter a raízes binárias que exprimem o que tem e o que não tem importância, calcificar verdades em detrimento do aspecto inventivo e consequentemente criativo do pensamento, restringindo assim, a potência da resistência.

Desses processos binários, nascem representações sobre essas linhas de fuga, sempre tidas como radicais, violentas, explosivas errantes. O *outsider* é conformado em características, variável de caso a caso por julgamentos de diferentes grupos que consideram diferentes coisas desviantes. São conformados em regras informais, que “podem morrer pela falta de imposição”.²⁴⁵ Dos órgãos institucionalizados da lei como a polícia a pessoas comuns, o grau em que as reações ocorriam eram variáveis. Em Teresina, a atitude roqueira, principalmente na segunda metade dos anos 1980 e início dos anos 1990 era reprovada em várias intensidades. Quando subjetivada na simples reunião de jovens que tinham visual considerado suspeito, trocando materiais estranhos as pessoas de fora do movimento, como

²⁴² NASCIMENTO, 2016, p. 12.

²⁴³ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 52.

²⁴⁴ LINS, 2013, p. 32.

²⁴⁵ BECKER, 2008, p. 12.

tapes e fanzines, era associada a delinquência, vagabundagem e consumo de drogas, ainda que nada disso de fato ocorresse. Os constrangimentos, as ameaças sofridas com o assédio da polícia pelo simples motivo de usar um cabelo diferente, um *jeans* rasgado ou coturno pulula nas memórias de Chakal Pedreira. Não se incrimina por algum ato em si, mas pela representação de criminoso que os bandos *punks* e as tribos *headbangers* passavam aos olhos das pessoas exógenas a essas práticas:

Não, aqui era província... O camburão da polícia passava, eles diziam: “Você vai morrer agora”, cheirava o dedo do cara não, já mandava um “levanta a camisa vagabundo, vira as costas, o que é que você está fazendo aqui”... E tome coronhada... Eu mesmo... com essa cara de idiota aqui eu já fui parado umas duas vezes por causa da polícia... Está entendendo, sem motivo nenhum. Por causa do visual, visual, mas é visual de loução... que a gente usava, sabe? Usava coisa de preto aí e tal... e aí um dia baixou... mas no dia a dia... Essa camiseta preta, calça jeans rasgada, tênis; coturno... está entendendo... cabelo comprido pra quem tinha a sorte de nascer com o cabelo liso.²⁴⁶

Para além da repressão policial, outro fator que endossa essa tendência de perceber como o comportamento de repulsa é uma consequência das reações do público ao desvio, Chakal descreve a relação das famílias de alguns amigos seus, para mostrar que esse descontentamento não necessariamente passa pelos efeitos propagados na tomada de atitude desviante. Nessa conjunção, “o desviante é tratado de acordo com o diagnóstico popular que descreve sua maneira de ser”.²⁴⁷ A música e os fanzines e mesmo a presença de alguns desses sujeitos também eram malquistos e questionados ao ponto de serem literalmente demonizados e excluídos de conceitos – como a noção do que era cultura – em algumas famílias. De maneira relacional, de modo grave e brando de acordo com os estágios de imposição dados pelas famílias, valores e conceitos de moral para ajustar, para taxar *personas non gratas* e comportamentos eram entoados:

É lógico que tinham famílias mais abertas e mais fechadas... por exemplo, um colega meu: a mãe dele era evangélica e queimou os discos, os fanzines dele tudo, está entendendo? [...] Assim, porque vinha o material vinha a carta e o evangélico... Também tinha aquela visão bem fechada mesmo, está entendendo? Do demônio e tal, meu filho está se entregando ao demônio. Era horrível cara. Tu chegava na casa do cara... Até pra ir na casa da galera... tinha casa, que a gente ia pra uma casa e as que a gente não ia. Lógico que não ia aquela legião toda, mas ia um, ia dois, mas você sentia aquele pessoal... [...] Eles lhe viam com a cara torcida sabe... O pessoal criticava, ‘isso é música?’... O cara perguntando o que era cultura, coisa e tal, gente mais metido a intelectual perguntava se era cultura, até pela música do Raul Seixas mesmo... ‘vida velha, conceito de moral, bossa nova pro universitário intelectual’... então, pra quem gostava de boa música a gente era escória também, sabe?²⁴⁸

²⁴⁶ NASCIMENTO, 2016, p. 16.

²⁴⁷ BECKER, 2008, p. 45.

²⁴⁸ NASCIMENTO, 2016, p. 19-20.

Os descaminhos, pensamento do desastre entre os *punks*, revela intensidades, faz rostos fugirem, estimula a tomada novos ares, caminhos sem indicativos, tornando a experiência de mundo também contraditória, *nonsense*. “Os sentidos podem existir onde parece reinar sua ausência”.²⁴⁹ Nessa perspectiva, vale mostrar que a linha de fuga não é linear, mas se faz de modo a revelar ambiguidades, perplexidades, reencontros com o que se foge. A linha de fuga é quebrada, descompassada e abstrata. Esta não se faz em certezas edificantes ou estereótipos sobre errância ou peregrinação. Para demarcar a diferença é necessário experimentar aquilo contra o qual se resiste, relutar, ser contraditório, refletir em planos de imanência, expressões que fazem paixões quererem e desejos. O cruzamento pode ocorrer pelo estranhamento. Não se trata de perecer a deriva de ordenamentos da fala. Não se trata de ser de esquerda por meio de manuais partidários. Se trata de “confrontar com os aspectos mais terríveis da existência sem, contudo, cessar de gozar das maravilhas da própria vida”.²⁵⁰

Nesses atravessamentos entre padronizações e fugas, Chakal também tem seu momento de intercurso no chamado desejo padrão, quando questionado sobre o que poderia mudar em sua vida se pudesse. Não se trata de se arrepender pelas escolhas que fez, mas subjetivar uma filosofia feroz, uma estética do acontecimento. Não há um preço moral para agir por ordenamentos, mas “exercício livre, corporal físico ou incorporeal”.²⁵¹ Ele gostaria de ter conhecido o sonho burguês, de ter visto determinados comportamentos agressivos em relação a ele por suas escolhas mudarem e até mesmo gostaria de ter estudado mais para subjetivar nos campos acadêmicos da universidade, uma história do *rock* piauiense, que ele tanto contribuiu em suas experiências de vida. Muito embora não lhe tenha faltado estudo, uma família e a condição para sobreviver bem mesmo frente a crises calculadas por ciências duras, Chakal mostra que seu pensamento, mesmo imerso a desejos padronizados, visariam uma estética de vida pela diferença. Sua fala não exprime arrependimentos, ao contrário. Chakal tem em si a coragem da verdade para ser e assumir o que fez. Nesse exercício de pensar pela fissura, de usar o sistema para consumi-lo à sua maneira, a fuga se manifesta:

É, voltar atrás assim... [...] Eu penso que se fosse pra mudar era mais nesse sentido de... Sabe porque hoje... é lógico que você é o que você... mas, eu vejo assim, certas pessoas... como é que as pessoas lhe tratam também... Tipo assim: Quem é você pra me tratar assim... aquela questão da... não estou dizendo que eu sou o tal, mas que eu perdi, desperdicei muita oportunidade. Hoje eu sei lá, eu poderia estar com a minha casa... o sonho do pequeno-burguês, sabe? Ter minha casa, ter o meu carro; os meus

²⁴⁹ PAIS, 2004, p. 11.

²⁵⁰ LINS, 2013, p. 32.

²⁵¹ LINS, 2013, p. 36.

filhos, dar uma estrutura de vida melhor pra eles. Não que eu esteja passando fome, graça a Deus, pelo contrário, não falta nada pra eles; eu moro com a minha mãe, mas eu não tenho problema como todo mundo tem. Eu acho que eu estou onde eu mereço estar, mas eu queria ter uma vida mais cômoda no sentido, assim, financeiro, desperdicei muita oportunidade, principalmente com relação a estudo. Não estou me reclamando não, teria, na minha cabeça assim, um Mestrado... um doutorado né e assim... justamente... até me emociono um pouco... Porque assim, um dos primeiros... um dos primeiros caras que pensaram em escrever sobre *rock* do Piauí fui eu. Quando eu falava que queria fazer mestrado... isso em 92... Os caras diziam “rapaz... isso é babaquice, não sei o que mais lá, coisa e tal”. E hoje fiquei atravessado assim... por algumas pessoas e nesse desenrolar do tempo, por conta minha também, se eu tivesse encarado os estudos com seriedade, talvez eu tivesse publicado um livro. Estou falando besteira, mas eu... tinha vontade... se eu pudesse voltar atrás em alguma coisa. Talvez até não tivesse feito nada, talvez não tivesse tido meus filhos... a história de quando a gente muda uma coisinha, as vezes até um segundo que você deixa de sair, demora um pouquinho a sair de casa você pode morrer ou não. Mas, assim... não vou dizer que é frustração, mas, não sei... Não sei como seria minha vida, mas se eu pudesse, teria encarado com mais seriedade meus estudos, teria investido mais nessa produção. Banda, talvez com mais dinheiro eu pudesse ajudar mais o movimento, não... não sou tão altruísta assim, a banda que eu tivesse fazendo parte eu poderia viajar, conhecer outros lugares, está entendendo?²⁵²

A retórica de Chakal Pedreira, um dos primeiros *punks* de Teresina, se constitui num *flaneur* que percebe tanto a realidade em correspondência com formas de pensamento engessadas – hegemônicas por meio de práticas discursivas – como sabe que a realidade tem suas brechas. Desses mais de 25 anos na cena *underground* da cidade, propõe um olhar pela brecha, subvertendo e reinventando o real por meio de uma estética da vida que rasgue o manual. Os *punks* compreendem a linguagem, as palavras são instrumento poderoso para se afirmar sentidos e conformar verdades absolutas. As palavras são proferidas e escritas por esses sujeitos não para se tornarem arautos canonizados e morrer nos cansaços dos significados fechados. Elas são o esforço do homem ordinário²⁵³ para encontrar espaços para escapar frente as disciplinas que emolduram posições para as pessoas. Para encarar a realidade com impulsiva vontade de viver e de agir, se manifesta uma linguagem que refaz a realidade apontando o oculto, “derrubando nomes e obrigando-os a entregar o que contem”.²⁵⁴ Imprimindo assim, uma tempestade contra as naus dos donos do poder, contra as palavras de ontem que implicam sentidos hoje. Em “Sangue no olho”, música mais conhecida da banda Obtus, fica exposta essa vontade de dizer e fazer algo por uma escrita das tripas, do sofrimento e do porre:

Sangue no olho pra enfrentar essas batalhas
Desgraçadas que acontecem por aqui
Para encarar a realidade negativa com vontade impulsiva

²⁵² NASCIMENTO, 2016, p. 37.

²⁵³ CERTEAU, 2012.

²⁵⁴ CASTELO BRANCO, 2005, p. 180.

De viver e de agir
Não esquecer hipocrisias e mentiras repetidas todos os dias
pelos donos do poder
Se defendendo, guerrear, mesmo sofrendo
Procurando outro destino que não seja esse morrer
Mas não se age assim, obediência não é ruim
Vão te dizer
O dia não acabou, a revolta nem começou
Vão se fuder!²⁵⁵

Mesmo antes de se identificar como *punk*, o entrevistado já rejeitava a ideia de se conformar em quadros. Assim foi quando ele resolveu participar da ala mais radical do partido dos trabalhadores: “Já me convidaram pra participar de quadro... de ser de quadro, mas nunca gostei”.²⁵⁶ Seu esforço em potencializar a cena, seja pela música, pelo visual, pela poesia ou nas mais singelas atitudes em relação ao habitual, potencializam um pensamento sem imagem definida, em voto em favor da reinvenção do real.

Esse pensamento rizomático, que constituiu os múltiplos significados e fez seu rosto fugir frente a raízes e fixações de um poder arboreal, mostra que somos resultado de nossas relações, seja a relação de esgrima pelas quais lutamos, ou pelas que travamos com as macropolíticas e seus mecanismos, contra um “feixe de vetores que focalizam diretamente a vida com o intuito de engendrar determinadas formas corporais e subjetivas”.²⁵⁷ Chakal, em sua cruzada solitária, é um homem que até hoje vive nas tensões de estar entre os sentidos e representações dados às coisas. Tal como Deleuze descreve a experiência com seu amigo Felix Guatarri, “cujo nome próprio designava alguma coisa que se passava e não um sujeito”,²⁵⁸ vale o ressonar desse comentário para Altaíde Pedreira do Nascimento veio a se tornar como Chakal: “Um homem de grupo, de bandos ou de tribos, e, no entanto, é um homem sozinho, deserto povoado de todos esses grupos e de todos seus amigos, de todos seus devires”.²⁵⁹ Não se subjetiva dentro de regras ou fórmulas explicativas universais. Convertido a um portador de um projeto de emancipação, Chakal vaza por meu modo particular para contar quem é: “Uma dialética viva de identificações e desidentificações”.²⁶⁰

²⁵⁵ OBTUS. *Sangue no olho*. Teresina: Altec Estúdio, 2002. 1 CD

²⁵⁶ NASCIMENTO, 2016, p. 2-3.

²⁵⁷ SIBILA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. p. 10.

²⁵⁸ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14.

²⁵⁹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 14.

²⁶⁰ LARROSA, 2003, p. 41.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O *ANARCOPUNK* RESISTE

Há muito o que se discutir sobre essas estéticas da vida evidentes desde meados da década de 1980. Não se trata aqui de se traçar uma narrativa com início, meio e fim. O ponto final, o golpe acachapante sobre o tema não virá. Um ponto e vírgula parece mais apropriado, por passar uma impressão de fluxo, de contínuo, de que ainda há muito o que fazer. É aberta a clareira para o porvir num futuro breve. O trabalho acadêmico é repleto de linhas que revelam tensões e incertezas que atravessam as artes de fazer de um Historiador. Uma delas, sem dúvida, se faz no desejo de inovar, de transgredir, na mesma medida em que se pretende conceber algo consistente, que marque o leitor e o leve a reflexões pertinentes sobre a temática proposta. O pesquisador, mesmo temeroso com o que vem pela frente, deve imbuir-se do dever de enunciar elementos significativos a respeito de um grupo de personagens forjados na urdidura do tempo, narrar seus espaços e problematizar tanto suas produções quanto aquilo que sobre ela se foi escrito/dito.

O movimento *Punk/Anarcopunk* do Piauí – como expressão cultural, estética ou mesmo política – pressupõe, desde sua dispersão constitutiva do começo, um projeto coletivo heterogêneo e táticas que burlam as estratégias de captura do sistema, por meio das mais variadas práticas, que englobam programas, manifestos, performances. O movimento, embora tenha elementos de neotribalismos – pela inserção e comunhão de elementos com a cena *headbanger* – é no traçado das linhas quebradas, na gagueira do bando, que ele se faz. Dessa maneira, entende-se que são muitas as possibilidades de se tentar ler e compreender o campo dessas vivências juvenis, quaisquer que sejam o tempo e o espaço abordados. Particularmente em Teresina, uma parcela da juventude envolvida em práticas que visavam experimentar ao invés de interpretar, concebeu e formatou maneiras de sentir e enunciar sua própria cidade. Muitas foram as possibilidades que emergiram dessas vivências: das afetividades e políticas de amizade na cena, nos experimentos artísticos na poesia e na música, na produção dos fanzines, seja pelos usos e costumes de vestir e portar-se, ou por atos pitorescos como profanar símbolos de significado intragável na sociedade.

Os fanzines *punks* são um instrumento de expressão de onde os *anarcopunks* construíram, no decorrer da contemporaneidade, concepções culturais que visavam a análise cuidadosa e a crítica de si e dos modos com os quais tenciona, interferindo de maneira ampla na vida política de sua sociedade. No decorrer de cada testemunho, várias existências emergem do papel para se forjar uma estética sobre a vida. Suas práticas são colocadas em cheque,

questionadas no intuito de extrair o melhor, o mais criativo, o aspecto mais próximo do grau zero da evolução do sujeito, construindo assim, um pensamento sem imagem. Nesse trabalho, o interesse central visou compreender como essa prática *anarcopunk* mobilizou tantos indivíduos que colocaram suas existências à prova, dispostos a transformar suas vidas em função de estéticas da vida que prezam a fuga pelo devir, pela queda dos rostos, por uma escrita do desastre, mesmo em um período em que a vida em sociedade se tornava mais desmobilizada e menos criativa, por aceitar passivamente as subjetividades impostas pelo poder conservador. Na modernidade encabeçada pelo capitalismo, as pessoas evitam atritos com a realidade. Constantemente colocadas em contato com uma grande disposição de imagens, as pessoas não conseguem mais resistir ou se voltar contra valores, crenças, em geral aos modos de apreender a existência que as cercam. Homens e mulheres terminam presos em uma realidade contemporânea de valores fixos e ficam sem ter como atuar contra a cristalização de referenciais no embate com o mundo exterior.

Mostrando sobre suas visões políticas, apoiando ou reprovando as posturas dos mais diferentes grupos, recortando e colando imagens para conferir-lhes um significado distante do projetado pelas mídias convencionais, esses sujeitos deram novos significados a suas vidas, se ressignificaram, intervindo sobre o bombardeio de imagens cristalizadas no cotidiano. Numa perspectiva de “quem vê não sabe ver”²⁶¹ os *punks* tentam por meio de uma panfletagem subliminar mostrar às pessoas, sejam elas do movimento ou exógenas a ele, as raízes um poder arboreal que, silenciosamente, manipula subjetividades por meio de máquinas binárias. O leitor da mensagem transmitida também é levado a questionar sobre si nesse processo, sobre os rumos que ele resolve tomar em sua vida, tendo em vista que ao ser bombardeado por uma explosão caótica de concepções de mundo, era estimulado a ler e compreender o material que tinha em mãos como matéria a ser pensada e criticada com autonomia e sem pudor, como parte integrante de reflexão de suas próprias ações e modos de ser. Reflexão essa que serviria para transformar e tornar essas ações mais resistentes e livres ao controle de uma sociedade reguladora, que com seus fascismos camuflados na rotina, espregueada e tenta cristalizar cada um de seus gestos para destituir-lhe a ação combativa.

Nas muitas linhas traçadas dentro das inúmeras práticas *anarcopunks*, as formas de se relacionar com ódio ditaram a produção das subjetividades mutantes. Manifestações de ódio a identidades cristalizadas, ódio pelas péssimas condições de vida a que a sociedade se sujeita, a hipocrisia gerada pela fuga da realidade, o ódio aos que se acham heróis e aos deturpadores de movimento, ódio aos que se usam do *punk* para se promover e muitos outros que couberam ou

²⁶¹ RANCIÈRE, Jacques: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

não dentro das páginas que compõem esse trabalho. O ódio em síntese, contribui para uma série de críticas que visam potencializar a si para agir no mundo, mesmo que de forma parcial, trazendo a iminência da guerra, atingindo não apenas o campo do físico, mas outras áreas da existência, como o afetivo, o estético e o simbólico, profanando significados e minando tradições.

A poesia marginal e as imagens móveis produzidas pela escrita e fala de Chakal Pedreira foram elementos que auxiliaram a análise das práticas discursivas dos *punks* e sua consequente produção de sentidos no cotidiano não só como elementos de uma representação, mas algo que é vivenciado na própria pele. Os conceitos abertos, a identidade nômade, o fugidio corpo sem órgãos²⁶² falam de uma vida constituída não na sua explicação plena, mas na experimentação, na constituição de uma linha de fuga para romper com as funcionalidades traçadas no âmbito de organismos, de ciências duras, de comportamentos padrão, de estereótipos de práticas desviantes. Interessa refletir a partir da pedagogia profana que o viés libertário que se faz na relação com o porvir:

O homem se faz ao se desfazer: não há mais que o risco, o desconhecido que volta a começar. O homem se diz ao se desdizer: no gesto de apagar o que acaba de ser dito, para que a página continue em branco. Frente a autoconsciência como repouso, como verdade, como instalação definitiva da certeza de si, prende a atenção ao que o inquieta, recorda que a verdade costuma ser uma arma dos poderosos e pensa que a certeza impede a transformação. Perde-te na biblioteca. Exercita-te no escutar. Aprende a ler e a escrever de novo. Conta-te a ti mesmo a sua própria História.²⁶³

Nos seus esforços em permanecer na cena e escapar de modo movediço, seja pela música, pelo visual, pela poesia ou nas mais singelas atitudes em relação ao habitual, potencializam uma esgrima de um pensamento sem imagem definida, de uma pensar que é tão somente prático. “Não há sequer pensamento e vida, mas pensamento/vida”.²⁶⁴ Esse pensamento rizomático, ou ao menos o exercício de se chegar a ele, mostra que os sujeitos são variações contínuas, resultado de suas relações que se constituem em múltiplos significados e faz seu rosto fugir frente a raízes e fixações de um poder arboreal, mostram que são resultado de suas relações, seja a relação de esgrima pelas quais lutam, nos deslizos entre as instâncias do micro e do macro, contra vetores que engessam em tomadas de postura a subjetividade. Como um nômade que se move sem sair do lugar, o *anarcopunk* resiste.

²⁶² DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos? In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012. p. 11-35.

²⁶³ LARROSA, 2003, p. 41.

²⁶⁴ LINS, 2013, p. 11.

REFERÊNCIAS

- ADAD, Sarah Jane H. C. *Jovens e educadores de rua: itinerários poéticos que se cruzam pelas ruas de Teresina*. 2004. 242 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira). Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2004.
- AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 200
- AGNÓSTICO, Teresina, n. 3, s/d.
- AGNÓSTICO, Teresina, n. 4, s/d.
- AGONIA REVOLTANTE, Barra Funda, n. 22, 1996.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Os nomes do pai. In: RAGO, Margareth et al. (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 115-130.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001. p. 15-37.
- ASSIS, Machado et al. Release. *Obtus*. Disponível em: <<http://obtus.tnb.art.br/>>. Acesso em: 29 jan. 2016.
- BARROS, Regina Benevides de. *Grupo: a afirmação do simulacro*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2009.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores, 48). p. 28.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIO. *Ratos de porão*. Disponível em: <<http://www.ratosdeporao.org/bio/>>. Acesso em: 12 jul. 2015.
- BLASS, Leila Maria Silva. Desfile de carnaval e tribos urbanas: a diversidade do efêmero. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 211-233.

CAIAFA, J. *O movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CANHÊTE, Daniela Lemos. *Ecos do subterrâneo: a questão da juventude e do movimento punk como subcultura*. 2004. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Goiânia, 2004.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Artistas diaspóricos, literatos desviados: fanzines, cultura ordinária e literatura menor. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; RANGEL, Maria do Socorro (Orgs.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza: UFC, 2008. p. 61-75.

CATARSE ZINE, Teresina, n. 0, [s. d].

CATARSE ZINE, Teresina, n. 2, [s. d].

CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da História*. Coimbra: Almedina, 2009.

CÉREBRO ZINE, Teresina, n. 0, 2002.

CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. v. 1. Tradução de Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (Orgs.). *História Oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000. p. 215-219.

CONSCIÊNCIA ANARQUISTA ZINE, Teresina, 2. ed., [s. d].

CONTADOR, Antônio Concorde. Escravos, canibais, blacks e djs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 151-180.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.

DELEUZE, Gilles. *L'épuisé*. Tradução de Lilith C. Woolf e Virginia Lobo. Paris: Minuit, 1992b.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos*. Tradução de Roberto Machado e Ovídio de Abreu Filho. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Disponível em <<http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos//t1303.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012. p. 11-35.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DEOLINDO, Zenon. Metal Piauí. *Riff and destroy*, jul. 2013. Disponível em: <<http://riffanddestroy.blogspot.com.br/2013/07/metal-piaui.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. v. 10. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1997. p. 12-22.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. v. 2. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Ditos e escritos, 5).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

GALLO, Ivone. Por uma historiografia do Punk. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, n. 41, p. 283-314, dez. 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542/4741>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

GALVÃO, Demétrios. *Fanzine: a cartografia sentimental de uma máquina de guerra*. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2005. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História). Universidade federal do Piauí, Teresina, 2005.

GROS, Frédéric. O cuidado de si em Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 127-138.

GUATARRI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JARDIM ATÔMICO, Teresina, n. 2, [s. d].

JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2011.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 42-62.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições; Aalto, FI: Aalto University, 2012. (Série Future and Base)

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LINS, Daniel. *O último copo: álcool, literatura, filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LINS, Marleide et al. *Delírio amorfo*. Teresina: Edições Não-Ser, 1986.

LOBO, Lilia Ferreira. Instituições e poder: racionalidade macropolítica e genealogia. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 9, n. 2, p. 309-316, ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2004000200012>. Acesso em: 12 jan. 2016.

MACHADO, Roberto. Uma arqueologia do saber. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a ciência e o saber*. 4. ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2009. p. 111-142.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MAGALHÃES, Henrique. *A nova onda dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

METAL BLOOD ZINE, Teresina, n. 5, 1991.

MIRANDA, José Bragança de. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. (Ditos e escritos, 5). p. 149-231.

MONASTERIUM ZINE, Teresina, n. 1, 1994.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita punk como forma de subjetivação. In: Encontro Internacional da ANPHLAC, 8.. 2008, Vitória. MR10: Literatura, escrita e história na América contemporânea. *Anais...* Vitória: 2008. p. 7. Disponível em:

<http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/everton_oliveira_moraes.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2015.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punk. In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org.). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: UFC, 2010. p. 66-80.

MORAES, Everton de Oliveira. *Deslocados, desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks: Curitiba, 1990-2000*. 2010. 203 f. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 2010.

MOREIRA, Mayara Franca. *Em torno da literatura engajada: Sartre e o debate estético*. 2012. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em Filosofia). Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília. Brasília-DF, 2012.

MOREIRA, Gastão. *Botinada: a origem do Punk no Brasil* [Filme-vídeo] Produção e direção de Gastão Moreira. São Paulo, 2006. 110 min, cor. son.

NASCIMENTO, Altaíde Pedreira do. *Entrevista I*. [5 jun. 2015]. Entrevistador: Heitor Matos da Silva. Teresina, 2015.

NASCIMENTO, Altaíde Pedreira do. *Entrevista II*. [7 jan. 2016] Entrevistador: Heitor Matos da Silva. Teresina, 2016.

CESSE NETO, João da Mata Rosa. Por um devir revolucionário dos indivíduos. *Somaterapia*. Disponível em: <<http://www.somaterapia.com.br/wp/wp-content/uploads/2012/03/POR-UM-DEVIR-REVOLUCION%C3%81RIO-DOS-INDIV%20%C3%8DDUOS.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

NO ASILO DA EXISTÊNCIA, [S. l], [s. n], 1997.

NOITE, UM FANZINE DA ALMA, Teresina, n. 1, 2004.

O'HARA, Craig. *A filosofia do Punk: mais do que barulho*. Tradução de Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical, 2005.

OBTUS. Horror contra todos. In: OBTUS. *Ver, Ouvir, Calar*. Teresina: Pemba Records, 2002. 1 CD

OBTUS. *Sangue no olho*. Teresina: Altec Estúdio, 2002. 1 CD

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. *Os fanzines contam uma história sobre punks*. Rio de Janeiro:

Achiamé, 2006.

ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PAIS, José Machado. Introdução. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 9-22.

PASSETI, Edson. Anarquismos e sociedade de controle. *Colóquio Foucault/Deleuze*, São Paulo, Unicamp, 2000, p. 12. Disponível em: <http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Edson_Passetti.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2016.

PELBART, Peter Pál. Neurograma e multidão. *Rizoma*. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=secao=neuropolitica>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

PHILLIPS, Robin. O ilusionista Hebert Marcuse. In: *Marxismo Cultural*, 12 dez. 2013. Disponível em: <<http://omarxismocultural.blogspot.com.br/2013/12/o-ilusionista-herbert-marcuse.html>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

PIZZINGA, Rodolfo Domenico. Vladimir Maiakovski: pensamentos. *Pax profundis*. Disponível em <<http://paxprofundis.org/livros/vladimir/mayakovsky.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

POSSENTI, Sírio. Estereótipos e identidade: o caso nas piadas. In: POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. 2. ed. Curitiba: Criar, 2004. p. 20-80.

PRAZER ATÔMICO, [s. l], n. 2, 1999.

QUEIROZ, Teresinha. História e literatura. In: ADAD, Shara Jane Holanda Costa; BRANDIM, Ana Cristina Meneses de Sousa; RANGEL, Maria do Socorro (Orgs.). *Entre línguas: movimento e mistura de saberes*. Fortaleza: Edições UFC, 2008. p. 200-215.

RABINOW, Paul; ROSE, Nikolas. O conceito de biopoder hoje. *Revista Política & Trabalho: Revista de Ciências Sociais*, n. 24, p. 27-57, abril 2006. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6600/4156>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, José Carlos. *Nouvelle Histoire e o tempo Histórico: a contribuição de Febvre, Bloc e Braudel*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. *Psicologia e Sociedade*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 172, ago 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200003>. Acesso em: 12 dez. 2015.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

SENRA, Flávio Pereira. Visões do sujeito pós-moderno na música pesada contemporânea sujeito e objeto: uma relação de amor e ódio. *Raído*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, v. 3, n. 5, p. 153-165, jan.-jun. 2009.

SIBILA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

SILVA, Heitor Matos. *Submundo em foco: uma economia simbólica dos fanzines anarcopunks de Teresina na contemporaneidade: 1993-2013*. 2013. 74 f. Monografia (Graduação em Licenciatura Plena em História). Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

SINTEZINE, Teresina, n. 2, 1999.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coords.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

SOUZA, Pedro de. O sujeito fora de si: movimentos híbridos de subjetivação na escrita foulcaltiana. In: RAGO, Margareth; VEIGA NETO, Alfredo (Orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 207-216.

SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão*. 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos 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: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999. p. 41-61.

VIEIRA, Flaviano Maciel. *Poesia digital e tradução intersemiótica: um olhar sobre produções digitais de Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar* 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2012. p.83.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

ZINE ENQUANTO NÓS VAMOS PASSANDO, Teresina, n. 1, 2003.

ZINE IGNIÇÃO, Teresina, n. 1, 1998.

ZINE PONTO DE EBULIÇÃO, Teresina, n. 0, 1999.

ZIZEK, Slavoj. *O desejo, ou a traição da felicidade*. Entrevista com Slavoj Zizek. Disponível em: <<http://zizek.weebly.com/texto-011.html>>. Acesso em: 8 jul. 2015.

ANEXOS

ENTREVISTA COM ALTAÍDE PEDREIRA DO NASCIMENTO

O roteiro aqui elaborado tem como objetivo a fundamentação documental da pesquisa “É que nossos corações preferem a auto-corrosão: Uma história de vivências *anarcopunks* em Teresina (1980-2000) realizada no âmbito do Mestrado em História do Brasil/UFPI, sob orientação do Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Entrevistado: Altaíde Pedreira do Nascimento

Data de Nascimento: 15.11.1970

Endereço: Rua 1º de maio, nº 1761, Marquês de Paranaguá, Primavera. Teresina (PI)

Telefone: (86)99808-4238

Profissão: Professor

Entrevistador: Heitor matos da Silva

Entrevista concedida em: 05/06/2015.

HM-Vou fazer entrevista com Chakal Pedreira, a título da minha dissertação. Qual é data de hoje mesmo?

CP-Hoje é sexta-feira, cinco de seis de dois mil e quinze.

HM-Quereria perguntar primeiro se ele autoriza o uso dessas perguntas em trabalhos, só a título de informação.

Autorizo sim. Tudo bem, desde que os *copyrights*, os *royalties* não sejam enterrados com nome de *poser*. [risos].

HM-Chacal, eu vou começar a entrevista. Gostaria que você começasse falando das suas origens familiares, de sua formação educacional, para entender um pouco sua trajetória de vida, onde foi que você nasceu?

CP-Bem, eu nasci em Teresina em quinze de novembro de mil novecentos e setenta (15/11/1970). Sou de família tradicional. Família boa: irmãos, pai e mãe... E assim, família tradicional, educação rígida; casa-escola / escola – casa. A minha infância foi comum, com televisão, brincar no quintal de casa, já que aqui o espaço é grande. Ganhar o mundo nem

pensar né? Até a adolescência, foi basicamente isso, estudei sempre na escola pública. Depois tive que fazer o terceiro ano. Comecei em escola pública. Comecei fazendo curso na Escola Técnica, atual IFPI, isso em 87, 86; não lembro direito. Numa brincadeira fui convidado a me retirar. Fiquei reprovado duas vezes seguidas. Era uma coisa que não tinha nada haver comigo. Curso de sem vergonhice também. fazia um curso de ajustagem no senai e meus pais na sua liberdade me botaram num curso de mecânica e assim... isso são detalhes... Foi na Escola Técnica que eu comecei a ter contato com o rock n' roll. Em 87, por aí. Período do Rock in Rio; não...acho que o Rock em Rio é de 85/86. Então quer dizer que em 85 eu já tinha contato com o rock 'n' roll através de outras pessoas. Mas a coisa se efetivou mesmo, como dizem "a cabra acabou de lascar mesmo" em 86; que tive contato mais direto com discos, essas coisas.

HM-Eu sei. E assim em relação ao termo “punk”, quando foi que tu escutou pela primeira vez?

CP-Foi na Escola Técnica. Eu tinha visto algumas passagens na televisão, de documentários, tinham documentários assim...

HM-Documentários?...

CP-É! A TV Manchete uma vez apresentou um documentário. A TV era um pouquinho mais inteligente do que é hoje. Tinha o “matéria-prima” na TV Cultura. Nele havia a oportunidade de ver bandas *punk* tocando. Então assim; estava passando e eu tinha oportunidade de ver. Assim quando eu entrei na Escola Técnica pela primeira vez eu tive contato com banda punk. Foram “Os Ratos de Porão”, através de uma fita mesmo. A fita tinha “Ratos de Porão” de um lado e “Lobotomia” do outro. Era de um amigo meu cujo irmão morava no Rio, era punk e mandou para ele. Só que eu já tinha uma bagagem de metal sabe? Assim, minhas origens são relacionadas, a metal e a pop rock... Legião, esse povo todo.

HM-O punk veio pouco tempo depois?

CP-Indiretamente eu já escutava através do pop rock sabe? Por que era Capital Inicial, Legião... Então aquele pessoal de Brasília, tinha influência boa; pode-se dizer quase uma chupada do punk. Escutava Ramones, escutava Legião Urbana...

HM-Então aqui em Teresina figura mais aquela noção de punk de Brasília do que de São Paulo, por exemplo?

CP-Eu não diria isso, por que eu estou falando da minha experiência pessoal.

HM-Certo.

CP-Estou falando da minha experiência pessoal. Atenta bem a minha trajetória. Estou dizendo que na Escola Técnica foi quando eu tive contato. Assim, na verdade não tive contato de cara com o punk. Havia referência. Tinha a visão de metal e do cabelo grande, mas punk de moicano, não tinha. Eu não conhecia essas pessoas. Havia essas pessoas que curtiam o punk mas não era desse círculo, tá entendendo?! Não era, tipo assim, as coisas lá do sistema, o sistema maior, até chegar no mais fechado...E tinha uma galera que já sentava, eram poucos, até mulheres mesmo...

HM-Comenta pra mim algo, algumas influências literárias suas nessa época. O que você estava lendo?

Então, muitas obras filosóficas, mais voltadas para literatura. Eu tinha um certo entendimento, mas era variado.

HM-Pode me indicar alguns nomes?

CP-Henri Muller.... Bukowski. Poesia líamos muito. A poesia de Gregório de Matos Guerra... Augusto dos anjos, Edgar Allan Poe e outros autores misturados. Autores nessa linha marginal e quadrinhos. Muitos quadrinhos sem ser os da Mônica.[risos] Nesse período que eu fui para a Escola Técnica, acho que houve o primeiro Salão de Humor. Tive contato com a Revista Chiclete com Banana. Tinham essas tirinhas urbanas, Bob Cuspe, que estão lançando de novo. Bob Cuspe, Rê Bordosa, Laerte, Glauco... Então seria essa literatura mais marginal. Fanzine nesse tempo era mais fanzine de metal e revista sabe? Tinha a *rock brigade* que tive contato pela primeira vez e que tinha uma coisa mais editorial mesmo.

HM-A *Rock Brigade* era a revista no caso?...

CP-A *Rock Brigade* era valendo mesmo...

HM-Valendo mesmo?

CP-Isso. Era produzida fora de São Paulo, tinha tiragem no exterior e era vendida. Só que em off-7 sabe? Capa colorida, off-7. A parte interna era como se diz, pôster sabe? O Pôster que vinha dentro era colorido. Nesse período já tinha tido o boom. Assim, eu já peguei foi pós Rock in Rio, então já tinha muita coisa rolando.

HM-Nessa época circulavam os fanzines também? Tirando os fanzines de metal, os fanzines de punk?

CP-Não sei disso não. Não conhecia... Eu vim ter contato com fanzine através de uns amigos da Escola Técnica, através de um amigo meu, o Sergio. Ele me apresentou o Paulo. O Paulo Ângelo começou a me apresentar um material, propriamente dito anarquista sabe? Foi assim que nasceu a essa ideia de fazer um coletivo sabe?

HM-Esse coletivo tinha nome?

CP- Tinha, era o Legítima Defesa. E o do Paulo, atestado de Óbito. Só que era uma tríade. De um lado era o Paulo, o Luizín e o Sergio e do outro lado era eu, o Joaquim Monteiro e o Emanuel, que agora é militar. Cada um pegou seu rumo. Depois disso, assim, mas na época o formato era o ofício sabe? Xerox mesmo. Nós éramos um projeto mais audacioso, o legítima defesa era mais quadrinho e humor.

HM-Deixa eu te perguntar “O Delírio Amorfo” seria um fanzine ? Poderíamos considerar como um fanzine?

CP-Não, por que não era bem um fanzine...

HM-Como é que se deu a circulação do “Delírio Amorfo”?

CP-O Delírio Amorfo foi uma ideia que a Marlene Lins teve nessa época. É um pouco depois disso sabe? Já estudava na auto-escola e como a gente tinha a banda *Verminoisys*, ela entrou, nos conheceu através dos shows e entrou em contato conosco. Essa ideia de fazer começou primeiro quando ela falou comigo, sobre o Megazine. Que seria não um fanzine xerocado, seria simplesmente, mas seria um com capa né.

HM-Seria algo mais esteticamente...

CP-Produzido, feito em gráfica. Então eu teria que propor o conceito de fanzine sabe? o recorte temático de fanzine aqui não cabe, depois a gente pode ver isso aí com mais calma.

HM-Não, mas hoje já tem fanzine mais bem elaborado...

CP-Não, mas para época a ideia de fanzine...Para a época fugia um pouco, por que era uma coisa com numero, era algo feito em gráfica, papel couchê. Capinha colorida, o papel dentro de outra cor e mais elaborado sabe? Com direito a revisão gráfica e etc... Fanzine não; ele é descartável, juntava material, datilografava e recortava.

HM-E nos tempos de Legítima Defesa, vocês produziram fanzines?

CP- Pois é, chegamos a produzir três: O Zero, o Menos Um e o Menos Dois. não tinha título, o negócio era Legítima Defesa e cada capa era diferente sabe?. O primeiro eu me lembro que era comemoração do período do carnaval e a capa era um... Éramos assim... tinha essa questão de tomar tudo emprestado; era uma viagem de antropofagia, era assim mesmo, sobre algo que achava massa bacana, diferente dessa massa babaca, era diferente sabe? E a gente tinha um simbolozinho nosso que era um... Primeiro pensamos em um cangaceiro, mas ficava muito chauvinista, regionalista e tal. Então tivemos a ideia de por uma caveira, com olhos bem esbugalhados e a língua... Fizemos ela como se fosse uma faca. Quase uma bíblia com os olhos arregalados, como se tivesse vendo tudo sabe?[risos].

HM- Entendo.

CP-Então, assim, a gente fez essas três publicações, aí os temas eram variados...

HM-Que tipos de temas poderíamos encontrar?

Políticos... eram mais políticos e sociais e críticos. Era voltado para critica mesmo. O humor crítico, bem ácido mesmo, falando das coisas daqui. Falava de religião, falava de anarquismo...

HM-Falavam em questões de gênero? Por exemplo, naquela época, já havia algum tipo de debate feminista?

CP-Tinha, mas não embarcávamos nessa não, o negócio era mais a coisa clássica mesmo... Por que o gênero de certa forma já, não estou desmerecendo, era uma distorção social mesmo. Essa questão do machismo, paternalismo... Essas coisas a gente batia de frente, mas não botava ninguém na situação de coitadinho não, tacava pau em todo mundo sabe? A gente era muito nessa linha niilista sabe? Não de coitadinho, do tipo que diz que vai morrer. Não! Era de tirar onda mesmo. Por exemplo, no carnaval um bando de retardo no meio da rua se fantasiando... A coisa toda era assim sabe?

HM-Entendo

CP-E era bem misturado. Tinha texto, desenho, não tinha muito essa questão de gênero não... E assim... éramos um pouco... Não vou dizer que era preconceituoso não. Por que as vezes tínhamos. Por exemplo: Uma vez, uma matéria era ‘os caras mais idiotas da manifestação’ sabe? Do período de fora Collor, mas assim, no período que a gente viveu, nós participávamos

das manifestações. Sem adesivo de partido, sem adesivos de DCA's, mesmo por que éramos secundaristas. Nós visualizávamos a manifestação. Uma vez fizemos uma. Botávamos os extremistas e íamos com o capuz na cara, de coquetel *molotov* né, dizendo: Alguém tem um fósforo pra me emprestar só pra eu acender meu cigarro? Tinham uns *boyzinho* sabe? Uns caras tinham o broche do nazismo, outro da anarquia, com a camisa dos Engenheiros do Havai sabe? Era a banda preferida da gente. Criticávamos o Engenheiros do Havai, porque todo *playboy* gostava. Era *cult*, intelectual.

HM-Me fale mais sobre esses broches... do anarquismo e do nazismo...

CP-Por que tinha cara que usava para demonstração da sua porra louca mesmo. Tinham os tarados que iam só para "encoxar" mesmo, pra ver se pegava. Era um evento.

HM-Mas esses caras que, por exemplo, iam com o símbolo nazista, eles se achavam de fato ou era tiração de onda mesmo?

CP-Nem tiração de onda, não era nada, nada.

HM-Não representava nada?

Nada. Por que assim, tinha cara que pintava o símbolo nazista, nem sabia direito o que era. Por que via na televisão, tá entendendo? Por isso a gente tirava onda com a anarquia... Nós botávamos ela e o símbolo do nazismo do mesmo lado. Teve uma que era assim: "Os contos infantis que atormentam os juvenis, como o joãozinho e o pé de feijão"... falando esse lance do pessoal que ficava sem teto. As galinhas dos ovos do ouro sabe? Que eram as meninas que só queriam saber dos caras que tinham grana. Podem até dizer, mas não era preconceito, não é o que éramos...

HM-Eram os estereótipos.

CP-Eram os estereótipos da época, com os quais batíamos de frente.

HM-Entendo. Deixa eu te perguntar: Haviam outras tribos urbanas em Teresina na época? E havia alguma rivalidade com essas outras tribos?

CP-Tinha uma galera, meio digamos, pro lado *dark*, mas eram pouquíssimas [risos]. Eram poucos e essa galera escutava *The Cure*, *The Mission*, entende? pouquíssimo. Não dá pra dizer que era uma galera.

HM-E o pessoal do metal, como era a relação?

CP- Assim, o pessoal do metal defendia a área deles. A brincadeira do macho alfa sabe? Eles delimitam o território no sentido de evitar esse hibridismo sabe? Assim, ou é metal ou não é, ou está comigo ou está com Deus. Então você levava pressão. Se você quisesse andar com a galera, você tinha que saber o nomes das bandas; você era testado. Tipo, o cara te dava uma fita pra você ouvir, aí perguntavam o que tu achava e tal; os testes eram assim.

HM-No caso do punk não tinha muito disso?

CP- Não, o punk que eu conheci é como lhe falei. Foi um lance de atitude mesmo, de fazer fanzine e tal. Particpei de algumas reuniões, eram poucas pessoas. O metal sempre foi algo maior, mas nós fazemos por que assim... Estamos meio que indo e voltando, vamos definir mais ou menos o que você está querendo saber. Seria sobre a época que eu estudava na Escola Técnica ou depois? Eu estou falando do Delírio Amorfo. O tempo do Delírio Amorfo era do tempo que eu estudava na Escola Técnica.

HM-Pois é, assim, é mais é no tempo que tu interagia mais com Marleide...

CP-Sim, tinha uma galera punk sim.

HM-Eu quero saber mais dos punks que você fala....

CP- Esses *punks* eram poucas pessoas, e o lance era até mais literário, tinha algumas bandas, mas assim, era um pessoal mais mesclado, pro lado do pop do que punk, não eram tão *Punks* assim sabe. Havia bandas da época...

HM-Você pode me citar o nome dessas bandas?

CP-Tinha o *Verminoisy*, que era a gente. Não é querendo ser a cocada preta não, mas assim...Era o *Verminoisy* e tinha muita marca de fantasia. Quatro caras diziam: "vamos montar uma banda". Saíam um dia, no outro dia tomavam cachaça, ensaiavam e acabava. Mas havia sim, um pessoal que fazia, digamos, um som com mais... tinha o Dupla Face de Timon, que não era *punk* mas era pop. Sempre o pessoal beirava mais o... ou era metal, ou era tipo que um lance meio extremo, ou metal ou era pop...Punk, tinha a gente e... infelizmente não consigo citar.

HM-Na década de 90 (noventa), talvez tenha aparecido...

CP-É, apareceu mais gente...

HM-Aí tu pode me citar na década de noventa o nome de alguns...

CP-Tinha várias. o Anarcóticos, Terra Podre...

HM-Tinha Kafila também...

CP-Kafila, exato! Década de noventa... muito bem lembrado! O Kafila lançou até mais material do que eu. Era uma das bandas, apesar da galera ter uma resistência em relação aos caras.

HM-Então, podemos... Poderia definir que você participa dos dois momentos. No primeiro momento mais literário, que seria com Marleide e tudo mais e na década de noventa, se torna aquela coisa com mais militância... de som...

CP-Tinha o som... Vou lhe ser muito sincero. Tinha o som, primeira banda de Punk e *hardcore* foi o “Grito Absurdo”, e a Marleide já estava junto com eles está entendendo? Só que assim, o Grito Absurdo foi um marco por que foi uma banda de expressividade, entende? No cenário, junto com o *Wagark*, que é o atual *Megahertz* e o *Avalon*... O *Wagark*, separou, surgiu o *Megahertz* e a *Avalon*. Pois bem, o que aconteceu foi que; quando eu tive contato com o punk... nessa época... hoje todo mundo se acha, vai no Facebook, mas assim, era difícil ver o cara com a camisa de banda, está entendendo?

HM-Sofria algum tipo de discriminação?

CP-Demais, demais. Porque o rock era visto como coisa de maconheiro, de bandido. Assim, a polícia sempre parava. Os pais prometiam cortar o cabelo com faca, tinha toda aquela... Se fosse tatuado ia arrancar com faca... A polícia parava tomava o coturno sabe?

HM-Mas tinha muita gente com visual punk, por exemplo?

CP- Não...estou lhe dizendo meu amigo que você não tá acreditando em mim?[risos] Eram pouquíssimas pessoas. O visual que usávamos era camiseta. Eu não estou lhe dizendo que eu era punk na época sabe? Estou falando que eu tocava na *Verminosy* e as pessoas gostavam de dizer que nos auto... nós dizíamos que eramos punk *crossover* e fazíamos o *crossover* sabe? E dizia assim, *hardcore*, mas nas atitudes cara: A letra em português, falando da sociedade, participava das manifestações... Mas nosso baterista era cabeludo, o baixista tinha cabelo curto... Eu já havia tocado na banda de *deathmetal* e o visual era camiseta e calça rasgada...

HM-Haviam caras tatuados também ?

CP-É, só sei que na época, eu não cheguei a fazer tatuagem, mas tinha...

HM-Mas você sabe como as pessoas reagem com quem tinha tatuagem?

CP- Era de marginal para baixo. Delinquente mesmo. Na hora que o cara chegava, todo mundo saía de perto. Se algo parava, estacionava, olhava pro cara parado aí perguntava o que tinha no bolso. Terror mesmo. Sabe, uma vez fomos expulsos do... Eu estou aqui, assando termo grego. Estou juntando gregos e troianos. Todo mundo era grego na época, mas assim, a galera que eu via, não era toda. Mas assim tinha o Bernardo, essas pessoas que ouviam punk. E andavam com a galera do metal. Só que o que fazíamos não impedia de termos contato com outras pessoas. Tinha o povo mais extremo do *black metal*, mas esse povo... ficava na deles. tinha muito essa questão de consanguinidade, da galera gostar e andar unido sabe? Não tinha muita briga; não tinha muita discursão. A porrada só comia quando vinha cara de fora querendo "tirar onda", entende? Era um lance de bairrismo...

HM- O bairrismo que você diz, seria o cara que vem de fora, de outro bairro para brigar?

CP-Não, geralmente um cara que você não conhece, mas o cara te conhecia... entende?...Então, se o cara comesse a pisar na bola, falar mal da galera, ou com mulher... era muito difícil. Não, mulher... digo assim, pessoa do sexo feminino dentro do movimento era muito difícil. Quando elas apareciam, os caras se desentendiam. O cara pisava na bola, a galera boicotava mesmo...

HM-Era mais uma questão pessoal do que ser punk ou ser metaleiro. Era mais uma questão pessoal do que questão de tribo?

CP-É... o prego, o cara que fosse *poser*. *Poser* é o cara que fazia o estilo visual e dizia que gostava mas estava nos forrós... estava, tá entendendo? se não seguisse a cartilha era boicotado mesmo, está entendendo? Tem até casos extremos: o cara rasgar a camisa, se o cara não soubesse que banda era, tá entendendo? tomar um litro de cachaça do cara cheio...

HM-. É... Se possível eu queria que você falasse um pouco do pessoal com quem você andou naquela época, citasse o nome de todos que você lembra, além da Marleide e do Paulo...

CP- ahh... bebia muito, bati muito a cabeça. Rapaz, galera por galera, assim, na época teve a volta do Grito Absurdo...

HM-Na época quando?... Assim, você lembra?

CP-Já foi, já foi já noventa...

HM-Noventa...

CP- Era o Jorjão. A banda era do Jorjão... E um baterista lá que era o... o guitarrista e o baixista. Jorjão e outro cara do Grito Absurdo que fizeram “Metória”, Metória. E assim, vire e mexe aparecia um *punk* do Ceará, mas, eram caras assim, era *punk* mais pro lado do hippie...sabe?

HM-E como é que aconteciam essas comunicações com os punks de outros lugares do Brasil?

CP- Cara, por carta...

HM-Era mais por carta...

CP-Só carta... Telefone era coisa rara e cara

HM- Os fanzines também ajudavam?

CP-Ajudava bastante, em tudo. Tudo através de carta. Mandávamos a carta social. Tínhamos nossos meios... Não tínhamos dinheiro. Então viciávamos o selo sabe? Havia toda uma estratégia para poder burlar, mandar material e receber, sabe? Então tudo era na base da carta. Não tinha... Gravávamos a fita, mandávamos e recebíamos a fita... Era tudo na base do correio...

HM-Me explica como vocês faziam para viciar o selo? Fiquei curioso...

CP-Viciar é reutilizar o selo. Por que assim, você mandava a carta, então colocava o selo. A carta de acordo com o peso. O o selo... 50 centavos... Carta social é aquela que já vem, era só botar, escrever e já tinha um valor certo, que você não pagava, praticamente. Mas viciar era você, passar cola no selo. Então quando era carimbado. Chegava em outro lugar o cara pegava, passava água, passava o selo na testa e...Tirava a cola com o vapor d'água e pronto, o selo estava novinho. O selo ia e voltava, ia e voltava uma porrada de vezes, entendeu?

HM-Pronto pra ser utilizado de novo?

CP-Pronto pra ser utilizado de novo.

HM-Essa foi boa.

CP-Por que assim, eu sempre reutilizava as coisas, as camisetas a gente pintava, a gente

mesmo pintava, tudo assim.

HM-Então tinha muito da ideia do faça você mesmo?

CP-É, assim mesmo.

HM-Me explique uma coisa Chacal. Você pode comentar sobre os espaços que vocês tocavam? Os lugares onde vocês se encontravam pra conversar?

CP_Assim, falo por mim sabe?... Aqui em Teresina tiveram vários espaços, mas os principais que eu posso citar foram a praça Pedro II, que era mais central, a Escola Técnica e as escadarias da praça da igreja de São Benedito. Esses três pontos eram pontos de comunicação, por que as vezes éramos expulsos de um lugar para outro, Sempre pela polícia. As pessoas se incomodavam com nossa presença e davam toque no policial. Mas nos encontrávamos mais nesse clima de conversar, divulgar e trocar material.

HM-E onde é que vocês faziam shows?

CP_Bom, em primeiro lugar, tinha a feirinha . no meu... assim, no caso do Demonio Duplo o primeiro show foi no Teatro do Matadouro. Mas haviam outros espaços, como a feirinha, que era um lance público por que é mais antigo. Tinha o Vôlei Bar que era na prainha. Na coroa do rio. Bandas como Avalon e megahertz chegaram a tocar, bandas de São Luis. Agora assim, esses lugares não eram tão perenes sabe? Atualmente temos uma estrutura que nem se compara... Por exemplo, teve anos em que, praticamente ocorriam dois shows por ano. Mantendo banda e local para ensaiar por que ainda que eu tivesse, não tinha estúdio. Tinha que ser a casa de alguém, aguentando o barulho e entrava o vizinho... Bem precário mesmo, está entendendo? Aqui comprar instrumento era pior ainda...

HM- Era tudo muito caro?

CP-É, pra época... Assim, ainda hoje é difícil cara. Mas a caixa que era de fulano que passou pra cicrano que chegou para beltrano...

HM-Gravar nem pensar?

CP- Nós usavamos... Gravava em gravadorzinho mesmo...

HM-portátil...

CP- É, gravador de rolo mesmo, gravava a fita... Uma vez nós mandamos material para a *rock brigade* no tempo do *Verminoisy*. Nós não gravamos em estúdio. Nós gravamos mesmo no

gravador e a gravação ficou bacana pros moldes da época sabe? Tinha gente que gravava em estúdio e saía uma merda. Banda de fora que tocava.

HM-Deixa eu te perguntar mais uma coisa. Chacal... a gente sabe que o punk sempre foicolocado do lado do anarquismo. Eu queria que você definisse o que é o anarquismo, naquela época. Como é que você definia, se tinha uma prática anarquista, um pensamento anarquista. Se vocês discutiam sobre teoria...

CP-Bom... pelo fato de gostar de ler, nós liamos alguns clássicos, como Bakunin, Kropotikin, Errico Malatesta. E as vezes, chegamos até a fazer alguns círculos de discussão. Mas foi coisa rápida. Para nós valia mais a pratica mesmo. Era música e o fanzine sabe? O anarquismo era a atitude mesmo, bater de frente contra o sistema e ir contras as normas sociais que nós achávamos... era ir sempre contra o padrão. O que era o padrão? O padrão era, colocar uma camisa de botão e colocar uma camisa por dentro. Era ir pra festa de forró... pegar as gatas, está entendendo. Na época... hoje tem celular, as pessoas se sentam a mesa para ficar falando de celular, ficar falando de jogo, ficar... O jogo que eu falo é jogo de... assim, nós batíamos muito em cima disso.

HM-Deixa eu, te perguntar sobre os fanzines. Quais os fanzines que você considera mais importantes? se você puder lembrar de alguns, além do que vocês fizeram...

CP'-Rapaz no metal tinha bastante, *Brigth Mage*, tinha a Sousa Magazine; tinha outras. Tinha, uma cultura de fanzine na época. Tinha Fanzine, na época... que nós estávamos com o material todo pronto e então o cara surtava, fazia alguma merda, a mãe do cara ia, pegava o material e queimava. E assim, nós... me lembro... Nesse momento me lembro do Atestado de Óbito e do Legitima Defesa...

HM-Como é que eu faço para ter acesso a esse material? Será que é possível encontrar nas mãos de alguém esse material?

CP-Com a internet conseguimos recuperar muita coisa, tem gente que tem muito material guardado e espalhado. se você for atrás... dessa galera...

HM- Eu consegui alguns fanzines principalmente da década de noventa. Na década de noventa explodiu mesmo, com vontade, por que além dos fanzines que eram feitos aqui, tinham aqueles fanzines que vinham de fora pra cá. Mas no tempo da Marleide, eu senti dificuldade em encontrar...

CP-A questão também que tinha...mas como havia essa ideia de circularidade, geralmente

você não ficava com um fanzine. Tinha até uma ideia que fanzine guardado -os caras colocavam até no fanzine- que fanzine guardado é cultura para traça, sabe? Por que era um gasto, o cara tirava a xerox. Então a ideia era você ler e repassar, não era para você ficar. Então eu vejo, como um dos detalhes. Assim, também não tinha essa preocupação, digamos histórica, que a galera tem hoje, de guardar. Até hoje é complicado. Não tem como guardar tudo virtual, guardar carta. Hoje está tudo mais volátil, não tem como guardar cartaz de show. Antes era circularidade, hoje é essa volatilidade. Eu vejo nesse sentido.

HM-Me fala um pouco além dos Ratos de Porão e do Rock in Rio que outras influências musicais você teve?

CP-Cólera, Sex Pistols, Inocentes, muitas bandas... Ramones nem tanto, Ramones eu fui ter contato depois. Por incrível que pareça, eu não sou muito fã do Ramones não.

HM-Eu acho que pra um primeiro momento está muito bom, Chakal.

[liga o gravador novamente]

CP-Era assim, Estou falando no nosso caso sabe? Mas tinha fanzine feminista, de quadrinhos? Tinha cara que fazia fanzine a mão desenhado em tinta nanquim e depois era xerocado e mandado. Era o Língua com Língua, HQ zine... entende? E então tinha toda uma variedade sabe? E nós tínhamos a oportunidade de pegar nesses zines. Mas quando eu falo da gente digo sobre o que era do nosso microcosmos daqui sabe? Os caras de são paulo é que falam da paz mundial, da bomba atômica... Nosso problema era ônibus, era repressão policial, era eguagem do pessoal. Nós batíamos contra o que mais nos incomodava.

HM-Vocês chegaram a pegar aquela polícia truculenta do tempo da ditadura militar?

Claro! Só que nós não éramos bobos de entrar como diz Raul seixas: "De entrar pra História com vocês". Até na questão do visual nós tínhamos o cuidado de não dar muita bandeira assim. As pessoas olhavam com maus olhos, mas sabe, nós botávamos frases e tudo mais, mas não íamos pra cima de policial, nós não éramos nem doidos.[risos] Mesmo porque, se em São Paulo era do jeito que era imagine aqui. Mas assim, quando nós participávamos de manifestação nós ficávamos a frente. Mas a polícia tinha esse papel mesmo de coibir sabe? A principal droga era o álcool e a maconha, não tinha esse negócio de cocaína. Nem cheirar cola. Até fumar maconha era pouco entre a galera. Era mais cachaça mesmo. A diversão era cachaça, álcool e fumar cigarro. Coisas simples.

HM-Fale da banda grito absurdo. Podemos considerar a banda como a pioneira, o marco inicial do Punk no Piauí?

Acredito que sim, porque não tem outro registro, outra banda. Aqui no Piauí não.

HM-Chegaram a gravar material?

CP-Sim, gravaram. eles chegaram a gravar o "Horror Desgraça" e eu tenho esse material.

HM-Quem eram os caras do grito absurdo? Você lembra?

CP-Se você quiser entrevistar o baterista, eu consigo para você. Tinha o Flávio no baixo, o baterista era o Raudeflan. Tinha o Jorjão e não estou lembrado da outra pessoa. Eram 4 caras. Não me lembro o nome do outro.

HM-Já ajudou bastante.