

## Crítica à visão ‘apocalíptica’ Anarcopunk

Alexander Martins Vianna\*

**Resumo:** Neste artigo, analiso a forma como aparecia o emprego do termo “punk” nos discursos dos anarcopunks do Rio de Janeiro em 1994-1995, expressos na forma de fanzines e informativos amadores ou entrevistas, inscrevendo-os, problematicamente, no campo do debate da crítica da cultura que Umberto Eco chamou, ironicamente, de “apocalíptico”.

**Palavras-chave:** Anarcopunk – Análise Social dos Modelos Culturais – Identidade



### Apresentação do objeto e do problema

Desde o início desta pesquisa, transcorrida entre 1994 e 1995, pude constatar duas nuances de uso do termo “punk” na produção e manifestações culturais anarcopunks analisadas: a expressão podia variar desde uma matriz mais substantivada (definidora de uma forma de vestir, falar e comportar-se) até uma mais adjetivada

(*ser punk* se tornava um *modulador de tom* em relação a uma ideologia conscientemente apregoada pelo grupo, por exemplo: *ser anarcopunk* é ser anarquista de uma forma mais “essencialmente libertária”). Entretanto, no centro da escala semântica estava o compromisso ético de não ceder à padronização do consumo e às formas de representatividade política oferecidas na sociedade atual.

Além disso, analisar a lógica cultural dos discursos identitários dos anarcopunks do Rio de Janeiro conduziu-me para uma questão de método: não há “punk” no singular, pois cada grupo ou indivíduo que se auto-intitula punk tem uma perspectiva singular sobre o que é “ser punk”. Assim, em vez de simplesmente descrever o seu discurso identitário e situá-lo superficialmente num “quadro social” ou num “quadro cultural”, busquei entender como era possível um grupo de jovens imaginar construir um paradigma identitário *underground* intocado pelo “sistema”.

Por fim, demonstro que a sua mutabilidade identitária – condição para uma suposta manutenção do punk como *underground* – tornava-o, na verdade, *groundless*. Com tal expressão, chamo a atenção para uma forma de identidade cultural e/ou social muito flexível que se ancora em fundamentos excessivamente contingentes e precariamente circunstanciais, mas que, justamente por isso, contra todas as intenções ou escolhas dos anarcopunks, inscrevia-os completamente na sociodinâmica cultural de produção e consumo do capitalismo flexível.

### **Por uma visão não apocalíptica da Cultura de Massa**

Com o fim das estruturas sociais, jurídicas e políticas do Antigo Regime, criaram-se as condições de possibilidade para a configuração de uma sociedade industrial de consumo de massa na Europa e na América. Daí, podemos afirmar que a cultura de massa surge em um momento histórico em que as pessoas alcançam um nível mais elevado de igualdade civil e, por isso, podem ingressar como protagonistas e co-responsáveis pela coisa pública e, assim, ampliar o quadro de direitos

sociais. Tal transformação institucional-social geralmente foi acompanhada pelo maior acesso a formas massificadas de comunicações e consumo, que alteraram os antigos hábitos e símbolos aristocráticos de consumo conspícuo.

Como observou Umberto Eco (1993), algumas críticas “apocalípticas” do consumo de massa têm um “quê” de aristocracia perdida. Por isso mesmo, reduzir a crítica à cultura de massa a um ato de pura reação emotiva pela “majestade perdida” é o mesmo que ignorar as conquistas sociais, institucionais, políticas e culturais das sociedades contemporâneas. Mais do que isso, é também impedir a constituição de instrumentos adequados para uma análise crítica das formas culturais contemporâneas.

Nesse sentido, o antropólogo, o historiador, o sociólogo ou qualquer um que pretenda fazer uma análise das formas culturais contemporâneas encontra-se diante de um dever de pesquisa que não lhe permite nem as reações temperamentais passadistas ou nostálgicas, nem as indulgências que aludam ao reconhecimento tácito da impenetrabilidade do “outro cultural” à crítica social, pois isso seria o mesmo que reduzir o ato da pesquisa à mera descrição por se temer ser normativo em relação à análise de um sistema lógico que não o próprio. Tive que lidar com tais questões quando analisei os discursos identitários de um grupo de anarcopunks do Rio de Janeiro em 1994-1995.

Ora, levando em consideração que o contexto comunicativo define formas de socialização/individualização, a crítica social das formas culturais contemporâneas não deve ignorar as repercussões comportamentais das formas atuais de comunicações de

massa, pois, somente em uma perspectiva bastante pessimista de sociedade é que se poderia acreditar que um maior acúmulo quantitativo de informações – estimulantes da inteligência de uma totalidade de “consumidores” (dificilmente redutíveis a um modelo unitário) – não pudesse, frente às circunstâncias históricas e sociológicas da recepção, sofrer mutações qualitativas e novas apropriações criativas, que podem subverter as intenções do emissor e levar a inovações culturais úteis para a sociedade.

A sociedade das *mass media* criou a possibilidade, por exemplo, de a “cultura dita erudita” ser exercida e fruída ao nível de todos os cidadãos, pelo simples fato de baratear o acesso. Portanto, cultura de massa não significa necessariamente cultura produzida *pelas massas*, pois não há forma de criação coletiva que não possa ser medida através de personalidades mais dotadas, intérpretes de uma sensibilidade ou tendências da comunidade onde vivem. Por outro lado, é importante atenuar o poder excessivamente diretivo que a crítica cultural “apocalíptica” atribui àquilo que chama de indústria cultural.

Nesse sentido, a cultura de massa não exclui a presença de um grupo culto de produtores para uma massa de *fruidores crítico-criativos*. Porém, a relação entre ambos os pólos deve ser encarada de forma dialética e circular: uns interpretam as exigências e instâncias dos outros, mas podem conduzi-las para novas formas e significados não previstos originalmente. (ECO, 1993: 43-54) Como veremos adiante, todas essas considerações serão importantes para se entender o quanto foi complexo transformar a lógica identitária dos anarcopunks em objeto de pesquisa.

### **A fluidez identitária ‘Punk’ no mercado de bens simbólicos do capitalismo flexível**

Em 1994-1995, ao centrar minha atenção na forma como aparecia o emprego do termo “punk” nos discursos dos fanzines amadores dos anarcopunks e nas respostas à incisiva pergunta das entrevistas (“O que é ser punk para você?”), pude constatar que as expressões podiam variar, num mesmo contexto enunciativo, desde uma matriz mais definidora de uma exterioridade estilística (forma de vestir, falar e comportar-se) até uma matriz em que *ser punk* representava um fator de modulação do tom a ser dado a determinados sistemas de idéias e valores conscientemente apregoados pelo grupo. Entretanto, no centro da escala semântica estava o esforço – para não dizer o compromisso ético – de não ceder à padronização do consumo e às formas de autoridade e representatividade política oferecidas na sociedade atual.

Nesses termos, a permanente mutabilidade tornava-se a condição necessária para uma suposta manutenção do punk como *underground*. Os anarcopunks que analisei não queriam ver-se confundidos com aquilo que definiam como “falsopunks” do presente, mas, ao mesmo tempo, não aceitavam ser comparados com os “punks do passado” ou com os “bandos nazis atuais” que assumiam, seletivamente, determinadas formas estéticas já apropriadas e consagradas pelo mercado da moda. Tais anarcopunks consideravam-se distintos das formas “punks” do passado e do presente porque acreditavam ter aperfeiçoado uma “essência punk”. Vejamos em que termos definiam tal condição:

(1) Negavam para si o estereótipo do *punk violento* – a agressão deveria permanecer simbólica, acontecendo somente na música e no “visual” (indumentárias, cabelo e maquiagem), e aqueles que a promoviam deveriam estar conscientes de seus propósitos, para não se tornarem “punks de boutique”.

(2) Diziam que a violência física partia sempre dos “outros”, sendo questão de honra para um “punk de verdade” defender-se.

(3) Conservavam para si o “estereótipo suburbano”, mesmo que muitos morassem na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

(4) A isso se relacionava a demanda de que cada membro tivesse ou desenvolvesse uma “sensibilidade proletária”, o que quer dizer que, independentemente da condição social da família e da localização geográfica, cada “punk de verdade” deveria estar atento às opressões “sentidas” pela população de baixa renda.

Assim, para “ser punk” não era mais preciso cometer “vandalismos”, ficar sem tomar banho ou ser de origem operária, mas politizar-se, entender o sofrimento que assola os oprimidos, não ser submisso e, principalmente, *ser autêntico* – e a condição básica para tanto era estar “bem informado”, evitando-se cair em “espontaneísmos sem sentido” e “doutrinarismos opressores da liberdade individual”.

Considerando a imagem aqui construída, a agressividade e a violência toleradas se relacionavam a uma *fruição autêntica* no âmbito da estética, o que significava causar surpresa, arrebatado os sentidos através de um ato criativo que ofendesse o uso comum de determinados códigos sociais, valendo-

se de artefatos culturais que eram recontextualizados de forma a parecerem subversivos aos hábitos estabelecidos. Ora, para isso não se tornar um “espontaneísmo de boutique”, cada anarcopunk deveria ter consciência de propósito ao criar e/ou fruir um artefato cultural contra os hábitos estabelecidos.

Por isso mesmo, podemos dizer que a sua sociodinâmica identitária era marcada pela fluidez das demandas de um “mercado de bens simbólicos”. (BOURDIEU, 1982) No entanto, para garantir tal distinção simbólica – i.e., manter o potencial de choque subversivo a um código estabelecido –, o anarcopunk *deveria manter ativo um código de ofensa às regras do gosto*. Ora, tais regras são cada vez mais rapidamente reelaboradas pelos indivíduos, pelos agrupamentos sociais e pela indústria cultural nos termos atuais da comunicação de massa e da acumulação flexível do capital. Em seus termos, uma determinada forma estética de ofensa ao código habitual pode tornar-se subitamente uma nova possibilidade de código habitual e, no limite, um bem cultural que pode ser vendido e reproduzido a escopo. (HARVEY, 1993)

Daí, tragicamente para os “punks de verdade”, a mensagem que antes provocava impacto ao hábito pode deixar de surpreender, tornando aceitáveis (e compráveis) as subversões simbólicas dos punks. Assim, ao transformar-se em mercadoria integrada ao hábito ou às regras setorializadas do gosto, pode-se afirmar que tal ou qual estilo foi *consumido*. Talvez a maior evidência da tragédia de um estilo que se pretendia subversivo seja o completo esvaziamento da *tensão interpretativa* que intencionava causar a um receptor,

sendo simplesmente fruído no plano do prestígio social, do mercado da *pop art* e da publicidade.

Assim, paradoxalmente, o temor anarcopunk de ser “cooptado pelo sistema” acaba por bloquear a sua própria percepção do quanto a sua sociodinâmica identitária não escapa à lógica cultural do capitalismo flexível. A forma de tratar, por via de conceitos-fetichismo, aquilo que atormenta, predominando na linguagem dos indivíduos anarcopunks categorias muito mais espaciais do que temporais, talvez explique a sua incapacidade de se enxergarem como reprodutores de uma dinâmica social mais ampla. Como a temporalidade de sua consciência grupal é estritamente presente, tal como a moda, o ponto arquimediano que acreditam criar para si para criticar a cultura de massa é, no fundo, um auto-engano.

### Os limites da subversão anarcopunk

Frente à dinâmica atual do capitalismo flexível e da indústria cultural, fechar-se em supostas “ilhas discursivas”, julgar-se e querer para si a condição de ser culturalmente impenetrável pelo “sistema” não são as melhores vias afetivo-cognitivas para buscar um papel ativo na transformação social, mas sim, como sugere Jameson (1995: p.101-121), configurar mapas cognitivos globais. Entretanto, para se chegar a tais mapas cognitivos, é necessário que a derrubada das barreiras espaciais seja vista em termos positivos de progresso. O papel das *mass media* é fundamental nesse processo: comunicando as diferentes partes do mundo, fazendo-as conhecer suas experiências, pode-se chegar a uma consciência de gênero antes que de espécie.

Entretanto, na indústria cultural da fase do capitalismo flexível, os capitalistas dependem intensamente da ampliação de necessidades e capacidades setoriais de consumo. Por isso mesmo, estão muito interessados em “apetites de imaginário” de curta ou média duração que possibilitem diversificar, a escopo, os investimentos. Dizer isso serve para lembrar a grande capacidade e necessidade, por parte do modo de produção capitalista flexível, de absorver os guetos de alteridade e transformar os seus símbolos de identidade em bens mercadejáveis. (HARVEY, 1993)

Ora, é justamente o reconhecimento radical da autenticidade de muitas vozes (grupos de gênero, de faixa etária, classe social, etnias, etc...) que cria uma retórica útil à manutenção do “sistema” e, assim, impede a construção de um mapa cognitivo-afetivo global capaz de enfrentar a nova realidade mundial da economia política. Nesse sentido, o discurso identitário dos anarcopunks está completamente inscrito na lógica que reproduz o “sistema”.

Como podemos notar, o próprio sistema econômico mundial é paradoxal em suas demandas: precisa dos produtos que vende a partir daquilo que se apropria ou reinventa das “ilhas de alteridade cultural”, de modo a ter sempre novos artefatos culturais mercadejáveis; porém, ao mesmo tempo, demanda a quebra das fronteiras grupais originais para torná-los mercadejáveis. Para tanto, seguindo tal dinâmica, o artefato cultural posto à venda tem as marcas de sua origem apagadas ou atenuadas, de modo a ser mais facilmente recontextualizado em nichos variados de consumo.

Deste modo, podemos entender como o punk britânico “tipo milico” dos bairros

operários ingleses da década de 1960 transformou-se, depois de ser apropriado pelos jovens norte-americanos da classe média decadente da década de 1970, no punk norte-americano “tipo iroquês de boutique” da década de 1980, sempre trajado em colantes roupas pretas de couro artificial. Este último passou a ser um estereótipo hegemônico na figuração imagética punk – e, ironia à parte, até hoje o seu estilo de roupa encontra um mercado farto em determinados nichos gays de consumo erótico. É o estereótipo do “punk iroquês” que entrou, na década de 1990, no rol dos “punks de boutique” criticados pelos anarcopunks cariocas.

Todas essas ponderações nos levam à questão assinalada inicialmente: Como é possível que tais grupos acreditem forjar uma *margem de decisão individual ou grupal* externa à rede social na qual se inscrevem?

#### **A configuração social da “Cultura Jovem” e da cisão Eu/Mundo**

A partir do século XIX, à medida que as sociedades européias e americanas tornaram-se mais complexas e centralizadas, quando a especialização aumentou e se diversificaram as carreiras profissionais, a preparação necessária para o desempenho de tarefas adultas se tornou mais prolongada e complexa. Assim, crianças e jovens foram isolados dos círculos adultos e, por conta disso, sofreram uma preparação indireta para a fase adulta – que passou a envolver instituições específicas para tal tarefa.

No final das contas, tal configuração social criou as condições de possibilidade para uma “cultura jovem”, ou seja, um mundo cognitivo-afetivo com códigos sociais e culturais

marcadamente divergentes do “mundo dos adultos”. Por isso, pode-se dizer que as sociedades urbano-industriais criaram uma categoria de pessoas biologicamente maduras, mas socialmente imaturas, incluindo nisso todos os elementos moralmente estereotipados embutidos no termo “adolescência”.

As “reservas sociais” juvenis das sociedades urbano-industriais contemporâneas raramente guardam continuidade com a vida adulta – pelo contrário, a passagem de uma fase para a outra adquiriu um caráter de radical *cisão intrapsíquica*. Não raro, oferecesse ao jovem o mais amplo horizonte possível de conhecimento e desejos, parecendo viver numa ilha afortunada de sonhos e sendo incentivado a desenvolver faculdades para as quais as funções adultas não deixam muita margem para a continuidade e, na maior parte das vezes, reprimem-nas como inclinações inconvenientes para a vida profissional adulta.

Por outro lado, em épocas em que a própria vida adulta é abalada pela insegurança em relação ao trabalho e ao meio ambiente, em que não se cumpre a promessa de fortuna e segurança que compense a negação das faculdades e impulsos tolerados provisoriamente nos “jovens”, corre-se o risco de cair numa espécie de crise difusa de qualquer princípio de autoridade, tornando a “juventude” uma espécie de emblema moral/social/cultural hegemônico na definição de valores e regras para a sociedade e para o consumo. Nesses termos, dela espera-se necessariamente a renovação ou resgate da vida social decadente, mesmo que os meios para tanto não sejam claros. Entre os anarcopunks, por exemplo, a *juventude* torna-se um emblema para a

*autenticidade*, pois, para eles, trata-se de um *momento moral-biológico* que não cedeu ainda aos padrões hipócritas da vida social adulta.

Ao longo da década de 1970, a transição de uma época de crescimento econômico fordista (“sociedade das oportunidades”) para aquela da acumulação flexível de capital tornou evidente o quanto as oportunidades eram relativamente escassas em relação aos horizontes criados pelo investimento dos desejos dos jovens. A possibilidade de usar os dons pessoais e realizar-se na vida adulta só pôde ser conquistada por uma minoria; atrás desta restaria uma maioria que não encontrava nenhuma forma de realização pessoal à medida que envelhecia. E sabemos que um ambiente de frustração e desesperança generalizada é aquele em que mais prolifera violência – e uma estética da violência –, cujos atores e vítimas são predominantemente jovens.

Nas sociedades em que a orientação social do esforço individual está claramente em descompasso com as possibilidades sociais reais de gerar satisfação, configura-se uma estrutura mental em que o indivíduo se sente permanentemente impelido, sem compensação, a violentar sua “verdade interior”. Deste modo, introjeta-se um sentimento de antítese permanente entre uma suposta “individualidade inata” e uma suposta “rede humana externa estranha”, o que é particularmente intensa nas sociedades cujo processo formativo chegou à configuração de “reservas sociais” juvenis. Deste modo, podemos chegar a uma compreensão histórico-sociológica da mistificação da *adolescência como momento de maior autenticidade* e da *cisão Eu/Mundo* entre os anarcopunks, tal como aparece

neste trecho tirado de um informativo de 1994:

POR QUE [É] NA JUVENTUDE QUE [SE] SENTE ESSA EXPLOSÃO DE INSATISFAÇÃO E REBELDIA PREGANDO O CAOS?!? Pois, como sabemos, é na juventude que estamos formando o nosso casulo de personalidade, e é por este caminho que a maioria procura ser ela mesma; é na juventude que temos mais disposição e tesão pelas coisas, não só o sexual, mas o tesão de ser livre, e quando muitas dessas pessoas não <são> atendidas em suas reivindicações morais, explode a insatisfação, a rebeldia, a revolta e determinados estímulos, e é por isso que vemos no meio PUNK 80% de pessoas jovens, pois é nessa fase da vida que procuramos colocar no lugar toda essa força... (INFORMATIVO ANARCO-PUNK do Rio de Janeiro, 1994, ano IV, número 10)

Neste informativo, observamos a adolescência ser figurada como uma categoria biológico-moral universal (i.e., é durante a sua “fase” que os indivíduos conseguem ser mais autênticos e têm mais energia para fazer reivindicações). Aqui, o jovem é figurado como aquele que deve rejeitar a co-responsabilidade com o mundo em que vive, já que este deve ser encarado como “feito” pelos adultos. Assim, em tal “fase”, quando o indivíduo “sente mais disposição e tesão pelas coisas”, atua-se mediante programas e manobras que fazem uso contestatório, ou simbolicamente subversivos, das estruturas preparadas pelos *adultos* (i.e., aqueles que produziram o “sistema” ou são responsáveis por sua manutenção).

Porém, mesmo constatando no discurso anarcopunk que um protesto pode ser dirigido contra alvos reais, a estetização

de sua ação muda a capacidade informativa da mensagem, abrindo possibilidades frutivas que podem deixar espaço de segunda grandeza às intenções subversivas iniciais do discurso e da ação. No final das contas, numa configuração social em que se figura a frustração como intrinsecamente pessoal, a impressão que se tem é que fruir a energia despendida contra alguma coisa torna-se mais compensativamente palpável e desejável – dada a saciedade imediata que provoca – que a própria coisa, o que justamente abre uma brecha para a indústria cultural lucrar com os “artefatos *undergrounds*”. Entendo isso como uma consequência da própria lógica temporal de formação da identidade punk e do modo de produção capitalista flexível. Em sua temporalidade, o passado não cria sentido para o presente; o presente se tornou um ente meta-estável e frustrante; e o futuro deixou de ser o lugar da promessa.

#### Referências

- ABRABO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta Editorial, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire: L'Économie des échanges linguistiques*. Paris: Gallimard, 1982.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- COSTA, Maria Regina da. Skinheads: carecas do subúrbio. *Vilegiatura*, 87(1993):02-10. Petrópolis, Vozes.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- JAMESON, F.. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. México: Ediciones Paidós, 1995.



\* ALEXANDER MARTINS VIANNA é mestre e doutor em História Social pelo PPGHIS-UFRJ. Site: <http://www.martinsvianna.net/>