

IS Working Papers

3.ª Série, N.º 59

*Cuspir o lixo em cima de
vocês: uma leitura
benjaminiana sobre o
punk rock*

Thiago Pereira Alberto

Porto, setembro de 2017

*Cuspir o lixo em cima de vocês*¹: uma leitura benjaminiana sobre o *punk rock*

Thiago Pereira Alberto

Universidade Federal Fluminense (UFF), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG),
Brasil

Email: thiagopereiraalberto@gmail.com

Submetido para avaliação: agosto de 2017 / Aprovado para publicação: setembro de 2017

Resumo

O presente artigo pretende pensar o lixo como condição de existência da estética *punk*, que celebrou sua quarta década de existência em 2016, no sentido em que ela recuperou e consumiu valores descartados pelo mainstream do *rock* nos anos 1960 e 1970. A partir de alguns apontamentos do teórico alemão Walter Benjamin sobre a importância de se vasculhar e tecer elegias aos detritos, suspeitamos que o *punk* possibilitou uma diferente visão sobre uma vigente ideia de progresso no período. Partindo dessa visão, apontamos aqui um possível caráter micro-historiador dos músicos *punks* em resgatar bandas de *rock* destinadas à obscuridade, como Velvet Underground e The Stooges que, a partir desse gesto exploratório, erigiu sua própria cena e elevou tais grupos à superfície das importâncias, onde estão até hoje.

Palavras-Chave: História, lixo, *punk*, Walter Benjamin.

Abstract

This article intends to think trash as a condition of the existence of the punk scene, in the sense that scene recovered and consumed values discarded by mainstream rock in the 1960s and 1970s, from some notes of the German theorist Walter Benjamin about the importance to scour and weaving elegies to debris, to enable a different view of history. We point out here a possible micro-historian view from Punks musicians to rescue rock bands destined for obscurity, as Velvet Underground and The Stooges and how that exploratory gesture helped punk to erect his own scene and raised such groups to the surface of the amounts, which they are today.

Keywords: History, punk, trash, Walter Benjamin.

¹ Inspirado num verso da canção "Geração Coca-Cola" dos Legião Urbana.

Introdução

As comemorações da quarta década do mundo sob a sombra do *punk*, no ano passado, coincidiram também com a lembrança de quatrocentos anos da morte de quem “criou” esta palavra-incômoda: ninguém menos que William Shakespeare. Como nota Bivar (2007), a conexão entre criador e criatura, vai além de seu nascedouro gramático. Em 1976, ano da explosão musical e comportamental do *punk* na Inglaterra, comemorou-se não apenas o jubileu da Rainha Elizabeth, que fora homenageada com o hino “God Save The Queen” dos Sex Pistols, ápice do *punk* como acontecimento midiático. No mesmo período, verão no hemisfério norte, ocorria também um tradicional festejo anual em torno do escritor britânico, realizado em Stratford-Upon-Avon, pequena cidade no interior que viu o gênio dramaturgo, poeta e escritor nascer no século XVI.

Naquele ano, a Royal Shakespeare Company reencenou em homenagem a peça “Medida por Medida” (do original *Measure for measure*), uma das obras menos conhecidas do imenso panteão de Shakespeare, que tem como núcleo discursivo central as noções de abuso de poder, justiça e equidade social, em torno das leis anti-sexo. Curiosamente é nesse texto que se tem a primeira notícia do uso da palavra *punk*, tirado de um diálogo entre dois personagens da peça: “Casar com um *punk*, meu senhor, é apressar a morte”. Portanto, enquanto a Inglaterra celebrava os 25 anos de coroação de Elizabeth II, e os interioranos celebravam seu conterrâneo mais célebre, um bando de jovens chamados de *punks* alarmava a nação com versos como “God save the Queen/ A fascist regime/ They made you a moron/ Potential H bomb”² ou “When there’s no future/ How can there be sin/ We’re the flowers in the dustbin”³. Como o dramaturgo já previa, a morte e o *punk* sempre foram próximos. O segundo sempre se alimentou de corpos mortos, o que não deixa de ser, metaforicamente, lixo.

No presente artigo pretendemos pensar o lixo menos como metonímia, adjetivo ou ofensa e mais como espécie de condição *punk*: tratou-se de uma estética musical que se alimentou do que foi descartado. Abordamos aqui o gesto de coletar das fontes não oficiais, nos documentos anômalos que pertenceram à cronologia do *rock n’roll*, o que podemos enxergar como micro-histórias. Assumindo, como diz Levi (In Burke 1992: 139), que “o princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados”, notamos que o *punk* cumpriu um papel fundamental, para sua própria fundação e para a história

² “Deus salve a rainha/ Seu regime fascista/ Fez de você um idiota/ Bomba H em potencial” (Tradução do autor).

³ “Quando não há futuro/ Como pode haver pecado/ Nós somos as flores/ Na lixeira” (Tradução do autor).

do *rock*, recuperando grupos (e suas produções materiais, que perfazem documentos) importantes que estavam fora do arquivo oficial do gênero *rock*.

1. *Abrindo a tampa*

A palavra lixo, derivada do termo em latim *lix*, remete às "cinzas", imagem ilustrada pelos resíduos de cozinha, os detritos de restos de lenha carbonizada dos fornos e fogões; daí vem também *lixare*, algo ligado ao que resta de um polimento, a sujeira, o supérfluo que a lixa arranca dos materiais. Em dicionários, lixo é comumente definido como sujeira, imundice, coisa ou coisas inúteis, velhas, sem valor. Já em uma linguagem técnica, é sinônimo de resíduos, representado por materiais descartados pelas atividades humanas. De certo ponto, tais negativos revelam um retrato possível de uma condição interna do *punk*, associada aos destroços e a imundícia, de início como tática de choque comportamental e sonora. Para além da música, a indumentária *punk*, das camisas e jeans rasgados coladas no corpo dos representantes norte-americanos (Richard Hell ou Ramones) aos moicanos e cabelos espetados marcadamente ingleses (John Lydon ou Sid Vicious), são signos de uma rebeldia não acomodada, uma reação à limpeza ou ao cuidado visual, transmutada em indignação, ironia e revolta. Tomando emprestada aqui a leitura de Douglas (1966), a condição *punk* faz emergir ao tecido social uma espécie de essência da impureza já que é “neste estado que são perigosos; a sua semi-identidade (ou seja: a composição que fazem dos restos a que foram subjugados) agarra-se a eles e a sua presença compromete a pureza dos lugares onde são intrusos”.

No processo de imposição de uma ordem qualquer, seja ao pensamento, seja ao mundo exterior, a atitude perante os fragmentos e as parcelas rejeitadas passa por duas fases; primeiro consideram-se fora do seu lugar; ameaçam a boa ordem das coisas e, portanto, são repreensíveis e vigorosamente repelidos. Neste estado ainda possuem um resto de identidade: são fragmentados indesejáveis da coisa a que pertenciam; cabelos, alimentos, invólucros (Douglas, 1966: 116).

Como forma de ilustrar o indesejável estão o cabelo moicano, as calças justas, jaquetas e camisetas puídas, enfeitados com *patches*, acessórios alfinetes e correntes. São estes os detalhes que compõem a figura do *punk* e o mostram como um ser maltratado, porém altivo, que parece saído de um mundo obscuro *underground* que surge de modo inesperado e agressivo na superfície. O cenário urbano oficial de nascença do *punk* tinha muito a ver com essa idéia de subterrâneo, parido em duas cidades- Nova Iorque e Londres- que exalavam crises sociais, políticas e econômicas.

Não à toa, portanto, a representação física e simbólica do *punk* remete a lixo, podridão e carência, em contraste intencional com o mundo burguês, que é alegre, colorido, higiênico, perfumado: mundo da fartura e dos excessos (Guerra & Straw, 2017). O *punk*, quando visto como os detritos de um banquete opulento capitalista é também a face oculta da mesma moeda, o dejetivo da sociedade de consumo; como baliza Hebdige (1979) os *punks* atuam como “o outro” em relação à sociedade. Por isso, eram vistos como uma ameaça aos valores estabelecidos, demonstrando uma alteridade responsiva através de gírias, objetos, rituais próprios, que os faziam se “deslocar da cultura dos pais, para além da compreensão do homem/mulher médio das ruas” (Hebdige, 1979: 170).

Lixo também foi palavra fartamente usada como adjetivo, especialmente para se referir aos *punks* britânicos, seja pelo setor da imprensa pouco entusiasta da época, seja pelos então veteranos roqueiros do período. Notadamente artistas dos anos 1970 que mesmo depois de anos da dissolução do movimento como fenômeno histórico localizado (já que como proposta estética o *punk* nunca morreu) nunca “perdoaram” o musicalmente simplório e tecnicamente pobre levante *punk*, no sentido de que, ao inaugurarem (retomaremos isso mais à frente) uma nova estética, também ajudaram a sepultar a anterior, transformando a grande onda do *rock* progressivo em uma marola datada, com suas sinfonias pautadas na interseção com a música erudita, suas performances onanistas, suas toneladas de equipamentos (Guerra & Straw, 2017). Como nota Frith (1997: 168) os binarismos antagônicos que ajudam a definir a sonoridade *punk*, de “feio versus bonito; técnica dos três acordes, batida primitiva versus virtuosismo e complexidade técnica” também compõem uma espécie de polarização em torno do fazer *rock*.

Por fim, lixo era também chamado o alimento básico dos adolescentes norte-americanos que pela primeira vez fizeram uso midiático do termo, batizando um fanzine em Nova Iorque nos anos 1970. Segundo Legs McNeil, “Punk”, o fanzine, tinha a pretensão de ser uma revista que combinava “repises de televisão, beber cerveja, trepar, *cheeseburgers*, quadrinhos, filmes B e aquele *rock n’roll* esquisito que ninguém além de nós parecia gostar: Velvets, Stooges (...)” (McNeil & McCain, 1997: 221). Enumerados na fala dele então estão alguns dos representantes mais típicos da cultura *trash* dos Estados Unidos, o oposto do bom gosto, os rebotalhos da cultura do consumo, onde “a palavra *punk* pareceu ser o fio que conectava tudo que a gente gostava: bebedeira antipatia, esperteza sem pretensão, absurdo, diversão, ironia e coisas com apelo mais sombrio” (McNeil & McCain, 1997: 222). Ou seja, temos neste propósito emblemas do *kitsch* da cultura de consumo norte-americana do pós-guerra sendo celebrados pelos jovens, através de uma sensibilidade suburbana, que, como sugere Frith (1997: 272), diz de um senso de ironia *camp*, provocativo: a contestação, a

inconformidade, onde o questionamento às autoridades também aparece no *punk* como uma maneira de “quebrar as barreiras entre arte e a vida cotidiana”, à moda dadaísta (O’Hara, 1999: 32).

Curiosamente, a fúria iconoclasta *punk* foi a mesma que fez insurgir ao plano das importâncias grupos como Velvet Underground e The Stooges, objetos de nossa análise, e que até então pareciam, sob uma visada macro, destinados a lata de entulho da história. Lixo, portanto, como riqueza: a partir de sua garimpagem veio a reciclagem criativa necessária para a completude de um cenário musical referenciado quatro décadas depois. A leitura de Walty sobre as “Passagens” (2006) de Benjamin nos inspira profundamente nesse sentido

Impõe-se, pois a idéia de reciclagem, não apenas a propriamente dita, fator de economia e respeito ao meio ambiente, mas aqueles que envolvem movimentos de reciclagem cultural e, porque não dizer, política. Ou seja, não há mais como deixar de considerar aqueles que não circulam nos corredores assépticos das passagens construídas pelo sistema industrial e pós-industrial. Nesse sentido o conceito de passagens já traria em si o seu contrário, o de antipassagens, mostrando-se ambivalente (Walty In Moreira, 2010: 101).

2. Baudelaire: um pioneiro *punk*?

Para Benjamin (2006: 395), ninguém ilustrou melhor aqueles que não circulam pelas passagens normatizadas, oficiais, que o trapeiro, a “figura mais provocadora da miséria humana”. E talvez o *punk*, com suas roupas rasgadas, não é assim tão diferente do trapeiro moderno estudado por Benjamin (2006: 395) nos poemas de Baudelaire; o lumpemproletário⁴ num duplo sentido: “vestindo trapos e ocupando-se de trapos: eis um homem ocupado de coletar o lixo”. Figura negativamente definida por Marx e Engels em “O Capital” como “o mais profundo sedimento da superpopulação relativa que vegeta no inferno da indigência, do pauperismo”; o trapeiro na visão destes seria um dano às intenções socialistas, o sujeito desprovido dos métodos revolucionários que são difundidos pela consciência de classe e pelo partido, marginais viventes à base de baderna e boemia.

⁴ O conceito de lumpemproletariado, cuja tradução do alemão (lumpenproletariat) ao português designa o “homem trapo”, é apresentado por Marx de modo pejorativo. Seu campo de significação corresponde aos homens localizados em uma fronteira tênue que pouco distingue sujeitos oriundos da decadência burguesa e a escória da classe operária, homens à mercê do álcool, andarilhos urbanos, trapeiros, vagabundos sem classe definida e susceptíveis aos encantos da vida boêmia.

Benjamin nota que Baudelaire se enquadrava com alguma precisão nessa caricatura, mas, diferentemente de Marx, avalia seus desvios como potências, negações importantes diante da monotonia do trabalho produtivo e burocrático burgueses. Reconhece que é no Baudelaire catador de lixo da grande cidade, que captura as ruínas da sociedade, os cacos que são deixados nas sarjetas para assim obter sua fonte de sobrevivência, que está a força simbólica de parte da produção poética do escritor. Um sujeito que se manifesta de forma potente a partir da imagem do lumpemproletariado, e também na do trapeiro.

Tudo o que a cidade grande rejeitou tudo o que ela perdeu tudo o que desdenhou tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe como um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou do prazer [...]. Como constata nessa descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro (Benjamin, 2006: 395).

Ou seja, acima de alimentar a figura do trapeiro como símbolo de desesperança, como dejetos de idéia da modernidade revolucionária marxista, Benjamin (2006) esboça a idéia deste sujeito como portador de outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, que recolhe os cacos, os restos, os detritos de uma tradição que ele vê em migalhas. Se estes sujeitos são, por um lado, movidos pelo desejo de descobrir objetos úteis no lixo, são os mesmos que impedem que coisas sejam perdidas e esquecidas, ressignificando aquilo que já foi considerado imprestável pelas elites, pelos afortunados.

É preciso deixar claro: a sarjeta não era uma (o) posição existencial apenas à revolução trabalhadora para Baudelaire. Habitava no corpo do poeta o tédio às vitórias capitalistas também. Um sentimento definido como *spleen*, o mal de século, melancolia que contrasta com a alegria e o sentimento esperançoso do século XIX no que se refere à sociedade do próximo século. A evolução do maquinário, dos transportes, da indústria; as galerias de arte em Paris, não interessam à Baudelaire. Se a melancolia sugere “épocas da decadência onde reinam um extremo realismo e um extremo idealismo, além de inquietude, pessimismo e egoísmo” (Benjamin, 2006: 355), os logros técnicos do capitalismo nada mais são senão o retorno ao mito, o que significa dizer que a indústria tornou-se um processo negativo de reencantamento do mundo pela via racional.

O trapismo entra nesse cenário como questão de classe, contra o trabalho do mundo moderno, onde ilustra Benjamin, “a prostituição pode ter a pretensão de considerar-se 'trabalho', a partir do momento em que o trabalho se torna prostituição” (Benjamin,

2006: 393). O progresso na humanidade- seja via capitalismo, seja pela possibilidade marxista- não interessa à Baudelaire. De certa forma, uma atitude niilista: *no future*.

A idéia de progresso. Este fanal obscuro, invenção do filosofismo atual. Brevidade sem garantia da natureza ou da Divindade, esta lanterna moderna lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento; a liberdade se esvai, o castigo desaparece (Benjamin, 2006: 360).

Como nota O'Hara (1999: 21), em sua leitura sobre o *punk*, “a alienação é uma marca que sempre aparece em um determinado grupo a partir da Revolução Industrial e de sua padronização e produção em massa, oprimindo os sujeitos”. E quando esse grupo adquire uma autoconsciência de sua alienação, passa a rejeitá-la, ou podem por vontade própria se afastarem deste sistema principal (que aqui chamamos de *mainstream*), criando núcleos autônomos ou independentes (Guerra & Bennett, 2015). Por isso parece válida aqui a conexão do sujeito *punk* com o trapeiro, que põe de ponta-cabeça a crença no progresso e no trabalho produtivo. Baudelaire lança seus projéteis contra a cultura ocidental, considera-a efêmera, tediosa e contraproducente ao espírito do homem. Seu emprego poético de alegorias estimula o choque no leitor, a interrupção que, como um lampejo de pensamento, estabelece um laço de familiaridade entre o texto lido e a existência histórica. Benjamin (2006: 393) sustenta que “a alegoria que se apega às ruínas é, na verdade, a da fugacidade eterna”.

O alvo do projétil baudelairiano é a fantasmagoria gerada pelo progresso. Baudelaire é o inventor da palavra modernidade. Entende-a como a “tensão entre o eterno e efêmero”. No entanto, nesse embate não há mais espaço para a prática política. Ela se submete às ilusões do progresso e da decadência desse mesmo homem moderno. Como resultado e dadas tais condições de vida, não há futuro! (Benjamin 2006: 393).

“No future for you⁵...”, ecoaria (e convocaria) Johnny Rotten, muitas décadas depois

2.1 Reconhecendo o ambiente ao redor

Pois bem: *punk* é (também) a desconstrução do discurso oficial dos vencedores ou socialmente estabelecidos, *baudelairaneamente*. A lógica narrativa que situa o *punk* na cronologia histórica do *rock n'roll* vai de encontro a isso: uma reação à idéia de avanço e progresso técnico e tecnológico no *rock*, significado no chamado *rock* progressivo, o

⁵ “Não há futuro para você”, trecho da música “God Save The Queen”, do Sex Pistols (Tradução do autor).

inimigo público, a faceta mais visível do que se poderia chamar de fúria anti-*punk* na produção musical (Guerra & Straw, 2017) - porque não apenas ela (pensemos também na cena *discotheque*, por exemplo). A suposta evolução do *rock*, sua interface com a música erudita, em especial, mas também com o encantamento diante das novas possibilidades tecnológicas não apenas na criação (os grandes sintetizadores, o estúdio como instrumento da sofisticação), mas também na divulgação, com shows pautados na pirotecnia e no conceito de “grande produção” parecia, no início dos anos 1970, bastante distanciado do esqueleto básico formativo do *rock*.

Assim sendo, tédio, exibicionismo, distância social e física e desvinculação com o real são questões diversamente encontradas nas falas dos ícones punks para se referir ao que encontravam nas rádios FM da época (o fluxo principal em uma época pré-MTV). Artistas que usavam em vão o santo nome do rock, transmutando a energia inicial e primitiva do gênero em longas suítes instrumentais, apresentações grandiosas e distantes do senso de comunhão entre público e platéia; além da estética teatral e grandiosa que, na visão punk, escanteava o vigor musical de tempos de outrora (Guerra & Bennett, 2015). E, claro, em sua lógica comercial- não à toa criou-se o sinônimo stadium rock na época- que cambiou sua faceta original transgressiva e rebelde em troca dos mimos generosos oferecidos pela indústria musical e seu modus operandi, um universo inflado de egos, negócios escusos, dinheiro e cocaína⁶.

Como pontua O’Hara (1999: 33), ao voltar para pubs e clubes, o *punk* tenta também quebrar “as barreiras presentes entre o *performer* e o espectador”. Mais do que isso: surgia como uma ignição, um dispositivo de empoderamento, que inspirava a troca de lugares entre a audiência e quem estava no palco, através do seu slogan “*do it yourself*” ou “qualquer um pode fazer”, como nos diz Dale (2010):

Este slogan, “qualquer um pode fazê-lo” é vital no punk, talvez o mais comum para a geração dos anos 1970. O início do punk rock britânico deveria oferecer uma alternativa para os altos níveis de habilidade musical e complexidade estrutural em relação aos encontrados no rock progressivo, que então tinha sido dominante por muitos anos. Punk, ao contrário de “prog”, era a música

⁶ É preciso notar aqui que esta leitura polarizada entre *punk* e *rock* progressivo foi também construída a partir de visões absolutamente cristalizadas, especialmente pela crítica especializada de distintas épocas desde então (e que sobrevivem como uma incrível muleta narrativa, como divertidamente ilustrada na série “Vinyl”, da HBO, de 2016, produzida por Martin Scorsese e Mick Jagger). Também são parte importante da mitologia construída sobre o *punk*, mas não são questões objetivamente verdadeiras, pelo menos em seu panorama geral.

de base; em 1977 um fanzine notoriamente imprimiu uma tablatura de guitarra com três acordes primários e a legenda: “Aqui está um acorde, aqui está outro, está aqui um terceiro, agora forme uma banda (Dale, 2010: 9).

Assim sendo, não soa despropositada a visão de Marcus (2011), que conectou o *punk* - especialmente o britânico- com idéias artísticas e movimentos políticos de vanguarda europeus como o Dadaísmo, já que um dos centros da proposta Dada era de que a arte pudesse ser feita a partir de qualquer coisa (Guerra & Straw, 2017). O que encontra clara ressonância com a ética *do-it-yourself* do *punk* de que qualquer um pode fazer arte, já que “a lógica dadaísta de ater-se a toda trivialidade, ao lixo e às sobras do mundo e então marcar um novo sentido na assemblagem [...] estava lá tanto na música quanto no regime indumentário *punk*” (Marcus 2011: 186). Já Hebdige (1979: 136) compara os objetos manufaturados pelos *punks* aos “*ready mades*” do artista plástico Marcel Duchamp, onde os itens menos marcantes e mais inapropriados — “um alfinete de segurança, um prendedor de roupas plástico, um componente de televisão, uma navalha, um absorvente — poderiam ser trazidos para dentro da província da (não) moda *punk*”. A conexão entre o *ethos punk* e a vontade dadaísta que construir a partir das sobras, da investigação do lixo, é explicitamente acionada por Felipe (2012) aqui:

Para examinarmos este retalho, que para o pensador Georges Didi-Huberman é parte fundamental na compreensão da História da arte (e de toda a História de forma geral), é preciso vasculhar o lixo. É preciso enxergar o corte que separou o retalho da malha, procurar o instrumento cortante que fez a incisão. Rebotallo do capitalismo e do tédio; da crise do petróleo dos anos 70; do desemprego; da falta de perspectivas; do abandono dos centros urbanos; da falência do sonho hippie; o punk sabotou as regras da indústria com seu amorismo fundamental: não é mais preciso fazer qualquer coisa para poder fazê-la, basta agir à vontade transformando-se em ação e prescindindo qualquer técnica. A ideologia DIY (do it yourself ou faça você mesmo) ressurge como um contra ataque à especialização e ao virtuosismo, promovendo um típico produto artístico impregnado de improviso, amorismo e brutalidade. Criando ainda que sem conhecer as regras, está-se apto a integrar o espetáculo grotesco da vida contemporânea e mediada, entorpecida pelo consumo. Donde os acordes toscos, os refrões desafinados, as colagens sujas, a vestimenta agressiva- alfinetes encravados no rosto sabotando a moda, o bom gosto e o bom senso. O punk é a disfuncionalidade encarnada (Felipe, 2012: 102).

Como sumariza Home (2014: 125), o *punk* “aparece como uma evolução direta (do *rock*) dos anos 1960” comportando uma linguagem apropriada por pessoas envolvidas em espaços e laços de socialização constituídos no ambiente das ruas (e não em passagens sofisticadas) como uma “expressão simultânea de frustração e desejo de mudança”. Joey Ramone ilustra muito bem esse contexto falando sobre a produção do primeiro

disco de sua banda, os Ramones, considerado por muitos como o disco *punk* inicial, lançado em abril de 1976:

A gente fez o álbum em uma semana e gastou só seis mil e quatrocentos dólares, todo mundo ficou surpreso. Naquele tempo as pessoas não davam muita bola para dinheiro. Havia muito dinheiro na parada. Dinheiro em circulação para coisas absurdas [...] alguns álbuns estavam custando meio milhão de dólares para serem feitos e levando dois ou três anos para serem gravados, como Fleetwood Mac e outros. Fazer um álbum em uma semana e produzi-lo por seis mil e quatrocentos dólares era inédito, ainda mais um álbum que de fato mudou o mundo. Ele inaugurou o punk rock e deu início aquela coisa toda- e também nos lançou (McNeil & McCain, 1997: 247).

Talvez possamos pensar, portanto, que muito do impulso *punk* veio como um impacto reativo, que parece se concatenar com algumas visadas de Baudelaire em relação ao tecido social que o cercava. Se o poeta francês apostava nos inadaptáveis sociais como personagens de seus escritos é porque tem asco do mundo em que vive. Seus conspiradores profissionais são alegorias que visam brechar a linearidade do tempo histórico e ilustram a precariedade de toda a sociedade; é o sentimento que consiste na percepção da fragilidade da existência burguesa, bem como das promessas para o futuro, sejam elas vindas do comerciante capitalista ou de um projeto de sociedade comunitária vindouro. A ética *punk* se constrói em algo próximo analogicamente a isso, com seu desprezo ao *rock* cada vez mais “burguês” e os restos *hippies* da geração *flower power* psicodélica dos anos 1960 e mais: vai buscar os nas cinzas do que passou despercebido pela história reconhecida, dos “vencedores”, para erigir a sua própria. Assim, o *punk* vai se faltar de lixo e se assumir lixo: *i’ve been dirt, and i don’t care*⁷ como cantava, quase uma década antes da explosão do *punk*, uma de suas iguarias favoritas, os Stooges, de Iggy Pop.

3. Vasculhando o lixo

É através deste pensamento de recolha do lixo que podemos notar um possível caráter micro-historiador dos primeiros *punks*. Se, como aponta Ginzburg (2006), a micro-história opta por tentar recolher os rastros, os vestígios deixados de lado pela literatura ou a historiografia, o *punk* foi se alimentar do que até então era mudo dentro do fluxo principal do *rock*. Incorporamos Douglas (1966: 116) aqui novamente para pensarmos nesse gesto recuperador do *punk* sob o diapasão das impurezas, onde um longo processo de “dissolução e de empobrecimento aguarda todas as

⁷ “Tenho sido lixo, e não me importo”. Trecho da canção “Dirt”, dos Stooges. (Tradução do autor).

coisas físicas impuras e, no fim, toda a identidade se sumiu. As suas origens esquecidas reúnem-se à massa dos dejetos comuns”.

Ninguém quer vasculhar nestes desperdícios em busca de alguma coisa, o que equivaleria a ressuscitar a identidade. Desprovidos de identidade, os dejetos não são perigosos e nem sequer são objeto de percepções ambíguas. Ocupam um lugar bem definido num monte de lixo. Até as ossadas dos reis defuntos não causam especial medo ou respeito e a idéia de que o ar está impregnado da poeira dos cadáveres de raças passadas não abala ninguém. Sem diferenciação não há impureza. Os mortos são mais que os vivos, mas onde estão todas as suas ossadas? (Douglas, 1966: 116).

O *punk* foi vasculhar os desperdícios. De acordo com Dale (2010), o termo *punk* foi aplicado pela primeira vez, como forma de descrever algumas bandas de garagem da década de 1960 nos Estados Unidos, como os Standells, The Sonics e The Seeds, grupos carcomidos pela passagem do tempo, que até então, não constavam dos verbetes das enciclopédias do *rock* do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Bandas que apresentavam composições relativamente simples e uma sensibilidade estética (comportamento, *performance*, atitude, vestuário) que foram incorporadas e ressignificadas pelo *punk* no final da década, já que estavam em busca dos elementos mais “crus” do *rock*, perseguindo isso através do barulho incômodo de baratos pedais de distorção *Fuzz*, dos teclados *Farfisa* e do abuso de *feedback*, marca estética de boa parte destes grupos⁸. Artistas que despojaram o *rock* até as suas características mais básicas, com abundância de energia, mas com muito pouco a oferecer em termos de sutileza; o que alinha esses grupos com as suas raízes do *rock*: Chuck Berry, Elvis, Bo Diddley e assim por diante.

Assim, autores diversos irão entender a coleta musical do *punk* no que é chamado de *proto-punk*⁹, esse conjunto de bandas influenciadas pela sonoridade promovida pelas bandas da chamada *British Invasion* (como Beatles, Rolling Stones, Kinks, Who, Them), que praticavam um *rock* rápido e pesado, pautado no *blues*. Diversas bandas norte-americanas entocadas em garagens, nada prestigiadas pela mídia ou pelo público (com algumas raras exceções, como os Kingsmen com o clássico “Louie

⁸ Dale (2010, p.17) aponta como exemplo da semelhança estética/musical entre estes grupos de garagem e o *punk* uma canção como “96 Tears” do ? And The Mysterions com sua “batida básica, estrutura repetitiva e uma parte hipnoticamente simples de teclado (...) um desempenho que soa como se ela poderia ter sido entregue por músicos com muito pouco talento instrumental”.

⁹ Parece sintomático o fato de que, o melhor acesso fonográfico a essa história é a coletânea “Nuggets”, lançada pela gravadora Elektra em 1972, que tem curadoria de um dos protagonistas futuros da cena *punk* nova iorquina, o guitarrista Lenny Kaye, do Patti Smith Group. Ele também assina o texto do encarte (as chamadas *liner notes*), que contem uma das primeiras citações ao termo *punk rock* na indústria fonográfica.

Louie”) perfilaram um cancionero, pautado em *singles* e não em álbuns, absolutamente marginal e obscuro na época.

Em suma, o nascedouro do *punk* norte-americano foi fortemente alicerçado em grupos destinados ao grande latão de lixo da história; grupos que não conseguiram relevo de público ou mesmo de crítica em seu período de atuação, bandas que estacionaram no *gap* entre a “geração do amor” e o *rock* progressivo. Heylin (1993), a partir da percepção da falência do sonho *hippie* ou da geração “paz e amor” vai cravar um termo interessante para embalar os grupos que surgiram/atuaram no cenário musical pós “Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, álbum lançado em 1967 pelos Beatles e que apostaram em outra via de representação sonora e visual: ‘*post-Pepper underground*’. Artistas que, como aponta Felipe (2012), parecem perfazer:

o vazio geracional de quem viveu depois do sonho e fez sua música sobrepondo pornografia, anúncios de produtos, símbolos ideológicos, palavras de ordem, rasgões, rasuras e queimaduras [...] Se o punk deseja para si o lixo da representação e da significação, é a partir deste entulho simbólico que ele irá preencher seu vazio (Felipe 2012: 108).

Dois exemplos em especial tiveram essa etiqueta do desprezo coladas em si, representando uma espécie de entulho simbólico. E talvez nada illustre melhor essa trajetória que conectam elas e os *punks* do que a notória frase atribuída a Brian Eno (músico do Roxy Music e um dos maiores produtores da história) sobre a dimensão micro de uma destas bandas: “Poucas pessoas compraram o primeiro disco do Velvet Underground. Mas quem comprou formou uma banda”.

3.1. Encontrando ouro na lixeira: Velvet Underground e The Stooges

O Velvet Underground foi formado em 1965 a partir do encontro entre o norte-americano Lou Reed e o galês John Cale, em Nova York. Sua fundação foi erigida, musicalmente, por substratos incomuns à época, uma mescla do *background* experimental de Cale (que foi aluno do vanguardista La Monte Young) e do *pop* comercial, mas aventureiro de Reed. Desde seu início, se apresentando em cafés decadentes do Greenwich Village, chamavam a atenção pela sonoridade experimental, suja e barulhenta e pelo apreço às roupas pretas, óculos escuros e quietais. Liricamente, o grupo também se diferenciava bastante das paisagens textuais tecidas por contemporâneos do *rock* à época: trabalhava temas até então inéditos, como o uso de drogas, travestivismo, interações sexuais pouco usuais como sadomasoquismo, entre diversos outros temas que retratavam a barra pesada das ruas nova iorquinas.

Foi essa proposta que chamou a atenção de Andy Warhol, que na época se interessou em produzir músicos que de certa forma se concatenavam com o que podemos chamar aqui de traços da filosofia pop artística, como o hiper realismo imagético e conexão com o mundo cotidiano. O disco de estréia do grupo, produzido por Warhol, coleciona um universo lírico superpovoado com o que os norte-americanos poderiam chamar socialmente de *trash*: temas e personagens que caracterizam condutas à margem da sociedade normatizada. “I’m waiting for the man”, narra, as desventuras de um garoto branco no submundo das negociações com drogas em Nova York, com um narrador que “feel sick and dirty/More dead than alive”¹⁰; já “Venus in Furs” narra com detalhes uma experiência de sexo sadomasoquista (vale lembrar que a estética couro e látex seria recuperada como indumentária típica do *punk* no final dos anos 1970, com roupas vendidas na loja Sex, de Malcolm McLaren, um dos epicentros do movimento britânico). O grande destaque do álbum, “Heroin”, se estabilizou com o tempo com uma das canções mais notáveis do cancionário *rock* por ser uma ode desavergonhada à droga, mas na época fora uma música que nunca foi tocada nas rádios, de versos radicais que estavam completamente fora de sincronia com a moda *hippie* do amor livre do fim dos anos 1960.

Como bem define Dimery (2007), poucos discos conseguiram fazer um contraponto sombrio ao otimismo vigente na música *pop* nos anos 1960 como este. Seja textualmente, seja musicalmente com sua abundância de guitarras distorcidas, sujas, seu apreço pelo ruído e pelo *feedback*, ilustrados especialmente nas duas faixas finais do álbum “The Angel Death Song” e “European Son”. Outra inspiração fundamental para a lógica *do it yourself* do *punk* é seu custo de produção: trata-se de um disco barato (praticamente todo gravado em uma sessão de oito horas, única, em Nova York), que custou cerca de US\$2 mil dólares. Foi recebido na época como algo absolutamente descartável.

A objetividade com que o disco tratava de sexo e drogas fez com que fosse banido das rádios de Nova York; as estações no resto dos Estados Unidos simplesmente o ignoraram. Os críticos odiaram o álbum e muitos acharam que era apenas um trote elaborado de Warhol (ele, o responsável pela capa que mostra uma simbólica banana pronta para ser descascada); a revista Rolling Stone sequer resenhou o disco. E praticamente ninguém o comprou na época (Dimery, 2007: 114).

O segundo álbum do grupo, “White Light White Heat”, que já na canção título fazia referências ao uso de drogas como anfetamina e que musicalmente alcança momentos ainda mais dissonantes no que diz respeito à música *pop* do período (como em “Sister

¹⁰ “Me sinto doente e sujo/Mais morto que vivo” (Tradução do autor)

Ray”), foi lançado no mesmo ano, com ainda menos cópias que o disco de estreia e chegou ao pouco notável 199º lugar na parada da Billboard, cristalizando ainda mais a condição de pré-punk do Velvet Underground, ilustrada assim por Bivar (2007):

Punk geralmente era aquela gente que “não prestava”, criaturas marginalizadas que serviam de inspiração às letras das músicas de Lou: drogados, sadomasoquistas, assaltantes mirins, travestis, prostitutas, adolescentes, suicidas, sonhadores, enfim, estrelinhas cadentes de certa barra pesada de Nova Iorque, gatinha com a irresistível (para a época) aura de santidade maldita. Eram os punks de 73. Lou Reed, em 77, também será considerado um precursor do punk (Bivar, 2007: 40).

Por uma limitação de espaço, nos atemos numa rápida análise aqui aos dois primeiros discos do Velvet Underground; mas vale notar que tanto o terceiro e quarto discos da banda, quanto os primeiros discos solo de Lou Reed, ainda que naveguem por mares sonoros comparativamente mais tranquilos, seguem povoados narrativamente com personagens e temas pouco usuais no ambiente *pop rock* de então, em canções como “Candy Says”, “Caroline Says” e álbuns solo como “Transformer”, “Berlin” ou tensionam as possibilidades de explorar ruído às raias do incômodo físico, como em “Metal Machine Music”. Em suma, como nos diz Dale (2010: 61), o Velvet pode ser tomado como um “modelo inicial para a estética *punk*, sendo minimal e direto”, mas com um discurso potente e inspirador. Entre os poucos que escutaram o disco de estreia do Velvet Underground estava James Osterberg, um jovem que vivia nos arredores de Ann Arbour, nos Estados Unidos. Se em um primeiro momento ele relacionou o álbum com uma “gentalha *hippie* fodida” (McNeil & McGain, 1997: 34), algum tempo depois ele passa a chamar o disco de genial, como reconhece:

Esse disco se tornou importantíssimo para mim, não só por causa do que dizia e por ser tão maravilhoso, mas também porque ouvi outras pessoas que sabiam fazer uma música boa- sem serem nada boas em música. Isso me deu esperança (McNeil & McGain, 1997: 34).

Os Stooges, pautados pela possibilidade de substituir o virtuosismo pela “energia crua” (não á toa, o terceiro disco do grupo iria ser batizado de “Raw Power”) foi formado por Pop, os irmãos Ron e Scott Asheton (guitarra e bateria, respectivamente) e o baixista Dave Alexander em 1967. A partir do ano seguinte, se notabilizaram como uma banda de palco, ganhando a reputação de primitivos e selvagens em shows no Centro- Oeste norte-americano. O disco de estreia, produzido por John Cale (baixista do Velvet Underground) lançado em 1969 foi um fracasso de vendas e na imprensa. Em relação ao single do álbum, a hoje emblemática “I Wanna Be Your Dog”, o crítico da revista Rolling Stone, Edmund O Ward, considerou a música “alta, chata, sem imaginação e infantil” (Dimery, 2012: 189). Mesmo assim, sem arredar centímetro de

sua proposta sônica, os Stooges iriam embalar todos os seus álbuns liricamente com declarações de tédio (como em “No Fun” ou “1969” dos versos “Another year for me and you/ Another year with nothing to do”¹¹, o niilismo, a crença no nada (“We Will Fall”), a sede por caos (“Search and Destroy”) e sexo (“I Wanna Be Your Dog”, “Penetration”) exibidas em performances que envolviam mutilação com cacos de vidro e embates furiosos com a plateia.

Em comparação, tratava-se de um grupo menos cerebral e ainda mais selvagem que o Velvet, especialmente em suas performances ao vivo, radicalizando visualmente seu desgosto pelo mundo e a ordem vigente ao mesmo tempo que expunham seu deslocamento como banda de *rock* em relação à cena que os rodeavam. No restante de sua carreira nos anos setenta, os Stooges seguiram fazendo música alta, raivosa, causando indiferença na maior parte do público ou da crítica. Entre os problemas com drogas que marcaram uma quase dissolução do grupo no segundo álbum, “Fun House” (1970) e a tentativa de um último disparo rumo às paradas de sucesso, com “Raw Power” (1973) - disco que, poucos meses depois de lançado, já habitava, como lembra Iggy Pop, “[...] o balaio de trinta e nove centavos da loja de discos Erwin Brothers” (McNeil & McGain, 1997: 272), a banda foi ejetada de sua gravadora. Um dos produtores deste terceiro e (até então) derradeiro disco, Steve Harris, definiu bem a situação:

“Raw Power” foi lançado pela Columbia, e na CBS a gente teve com Iggy os mesmo problemas que tinha tido na Elektra. Ninguém levava aquela música a sério. Ninguém pensava naquilo como rock n’roll, mas continuei dizendo: ‘Vocês podem não gostar, mas há garotos lá fora que entendem isso...’ (McNeil & McGain, 1997: 163).

Alguns dos garotos que entendiam isso eram os futuros protagonistas do *punk*, seja em seu braço norte-americano (grupos como Dead Boys, Ramones e Dictators) sejam seus atuantes britânicos, como Sex Pistols, The Clash, Generation X e The Damned. Dee Dee, baixista dos Ramones, conta como se reuniu com o guitarrista Johnny antes de formarem a banda:

Johnny e eu conversávamos e comentamos que gostávamos dos Stooges. Não pude acreditar naquela época ninguém se ligava nos Stooges. Eu tinha crescido na Alemanha e não gostava dos EUA. Era muito esquisito tinha toda aquela musica detestável. No começo dos setenta, o rock n’roll era tipo America e Yes- e eu odiava. Foi quando comecei a me ligar nos New York Dolls. A seguir me liguei nos Stooges e tudo aquilo pareceu combinar, e os

¹¹ “Mais um ano para mim e você / Mais um ano com nada a fazer” (Tradução do autor)

Stooges se tornaram definitivamente meu grupo favorito (McNeil & McGain, 1997: 195).

Conclusões

Se Benjamin (2006) aponta que o lixo, os detritos, as ruínas que sobram da civilização é que servirão de tema para os poetas, os loucos (como Baudelaire), acreditamos aqui que o gesto micro historiador do *punk* de vasculhar e recuperar referências musicais que passaram à margem do fluxo principal de informações pode também ser visto sob esta ótica. A elegia benjaminiana aos desfilados, como grandes personagens da história que rompem com a normatividade e quebram todo o contrato social, inventando uma nova forma de vida, nos parece uma chave de entendimento possível sobre a relação entre o *punk* e sua garimpagem aos valores não notados- ou sumariamente descartados- das duas bandas que citamos neste artigo. Tomando como exemplos aqui os grupos Velvet Underground e The Stooges, ilustramos o caráter micro-historiador do *punk* em sua gênese, no sentido de não se ater aos documentos oficiais e hegemônicos do *rock* e procurar basicamente, o que se rejeita dentro das coisas importantes: o lixo, o resto, a sobra. Os corpos que até então pareciam mortos.

Para Benjamin (2006), estes personagens marginais esconderiam na sua mudez social o único e autêntico grau de heroísmo de que esta sociedade ainda é capaz de erigir; ou seja, seriam aqueles que irromperiam o tempo e escreveriam outra historiografia, com outra língua e outra lógica. Descartados como anomalias e, portanto calados perante o *mainstream* estes grupos foram fontes de alimentação criativas muito fundamentais para a fundação do *punk*. A percepção *punk* de que o trabalho de artistas como Lou Reed e Iggy Pop estavam, em certos aspectos, divorciados de seu tempo e escanteados dos arquivos hegemônicos por apresentarem outra lógica de produção artística e musical é um dos maiores méritos desta estética.

Podemos dizer que os *punks* no final dos anos 1970, com seus *templates* sonoros, estéticos, líricos e comportamentais, reciclaram discursos que foram jogados e esquecidos na lata de lixo da história, e realizaram uma espécie de missão exploratória, aos moldes do que sugere Ginzburg (2006), onde todo documento, inclusive o mais anômalo, deve ser incluído numa proposta serial, até para jogar luz sobre uma série documental mais ampla. O *punk* fez isso reduzindo a escala de observação, em relação ao poder- domínio representado no *mainstream rock* do período, que transfiguramos aqui como os documentos oficiais, visíveis e mantidos ao olhar do grande público.

Portanto, durante alguns anos, Velvet Underground e Stooges foram tiveram algumas de suas particularidades estéticas anuladas, descartadas por público e mídia. Sobreviveram como lixo, mas como aponta a metáfora de Scanlan (*apud* Walty In Moreira, 2010: 101), lixo é também “a deformidade a partir a forma alça vôo, o fantasma que assombra a presença”. Na condição de fantasmas, retomaram a vida, pois tiveram seu destino salvo pelos próprios *punks*, e com isso alcançam a condição mítica, pioneira, fundadora nas quais são percebidos hoje; não à toa ambos os grupos tiveram suas obras muito vasculhadas e conhecidas após a explosão *punk* dos anos 1970, sendo merecedores de relançamentos, revisões críticas e até *revivals*, shows de reunião que concentraram grande atenção de público e crítica (o Velvet Underground na década de 1990; os Stooges já nos anos 2000). Uma espécie de vitória contra a história oficial prova de que, muitas vezes, pequenas resistências que ainda estão ali, em busca de um novo ciclo, devem ser resgatadas e valoradas.

Ao *punk* deve ser creditado esse fundamental resgate, por sua condição de perceber que, o lixo antes de qualquer coisa, contem generosas porções da história, vozes não ouvidas, descartadas, contra-hegemônicas, que devem ser devolvidas, com toda a potência e agressividade típicas do movimento, ao tecido social (Guerra & Straw, 2017). O título do artigo (“Cuspir de volta o lixo em cima de vocês”) faz referência a este gesto, tomando emprestado um verso da canção “Geração Coca Cola”, um clássico do *punk* brasileiro, da banda Legião Urbana. Se o ato de cuspir, da parte do público, denotava uma espécie de sinal de aprovação (especialmente nos palcos britânicos), cuspir de volta grupos como o Velvet Underground e The Stooges, devidamente tributados em dezenas de bandas *punks*, pode ser visto como uma homenagem também, de quem percebeu o lixo como um ambiente rico sensorialmente, servindo de fonte inclusive para futuras gerações. Assim, o *punk* recolheu e se inspirou nos ineptos, nos inadaptados, no que o progresso renegou, e a partir disso fez da sua história uma outra história.

Referências

- Benjamin, Walter (2006). *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. da UFMG.
- Burke, Peter (org) (1992). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP.
- Dale, Pete (2010). *Anyone can do it: Traditions of punk and the politics of empowerment*, tese de doutoramento Newcastle: Newcastle University.
- Dimery, Robert (2007). *1001 discos para ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Dimery, Robert (2012). *1001 discos para ouvir antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Felipe, Leonardo (2012). Punk: criação destrutiva em corte. *Revista Valise*, v2, n4.
- Frith Simon (1997). The suburban sensibility in British rock and pop'. In Roger Silverstone (ed.), *Visions of Suburbia*, London: Routledge.
- Ginzburg, Carlo (2006). *Os queijos e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras.
- Guerra, Paula; Straw, Will (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 6, n.º 1, pp. 5-16.
- Guerra, Paula; Bennett, Andy (2015). Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, Vol. 38, n.º 4, pp. 500-521.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge.
- Heylin, Clinton (1993). *From the Velvets to the Voidoids: A Pre-punk History for a Post-punk world*. Penguin Books: New York.
- Home, Stewart (2004). *Assalto à cultura: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad.
- O'Hara, Craig (1999). *The philosophy of punk: More than noise*. Londres: AK Press.
- McNeil, Legs; McCain, Gillian (1997). *Mate-me por favor*. Porto Alegre: L&PM.
- Moreira, Maria Eunice (org) (2010). *Histórias da Literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Marcus, Greil (2011). *Lipstick Traces: A secret history of the Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

IS Working Papers

3.^a Série/3rd Series

Editora/Editor: Paula Guerra

Comissão Científica/ Scientific Committee: João Queirós, Maria Manuela Mendes, Sofia Cruz

Uma publicação seriada *online* do
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto
Unidade de I&D 727 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IS Working Papers are an online sequential publication of the
Institute of Sociology of the University of Porto
R&D Unit 727 of the Foundation for Science and Technology

Disponível em/Available on: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx
ISSN: 1647-9424

IS Working Paper N.º 59

Título/Title

“Cuspir o lixo em cima de vocês: uma leitura benjaminiana sobre o punk rock”

Autor/Author

Thiago Pereira Alberto

O autor, titular dos direitos desta obra, publica-a nos termos da licença Creative Commons “Atribuição – Uso Não Comercial – Partilha” nos Mesmos Termos 2.5 Portugal (cf. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pt/>).