

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

PEDRO MANTESE RHEINHEIMER

**MINOR HOUSE: ENSAIO SOBRE O *PUNK* E A SEMIÓTICA
DA CULTURA EM PORTO ALEGRE**

Porto Alegre
2018

PEDRO MANTESE RHEINHEIMER

**MINOR HOUSE: ENSAIO SOBRE O *PUNK* E A SEMIÓTICA
DA CULTURA EM PORTO ALEGRE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – habilitação Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profª. Drª. Nísia Martins do Rosário, com coorientação do Prof. Demétrio Rocha Pereira.

Porto Alegre, junho de 2018.

RESUMO

O intuito deste trabalho é analisar, a partir da ocupação da *Minor House*, como as culturas *punk* se configuram em Porto Alegre, a partir das experiências apresentadas nesta casa. Para tanto, realizei entrevistas com Alan Chaves, chefe de cozinha vegano, ex-estudante de Publicidade e Propaganda, baterista da banda *XAMORX*, idealizador dos eventos *Open Minor* e morador da *Minor House*, para compreender o funcionamento dos eventos realizados na casa e suas correlações com a semiosfera *punk*. Analisei, de forma complementar, as características gerais das culturas *punk*, utilizando a metodologia da Semiótica da Cultura segundo Iuri Lotman e Irene Machado. Para dar conta das reflexões acerca dos dispositivos rearranjados na casa, utilizei trabalhos de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Reconheci as bases teóricas do *punk* também por meio das proposições do *rizoma*, identificando uma cultura que se reconfigura em sua continuidade, por meio de linhas de fuga.

Palavras-chave: *Punk, Semiótica, Ocupações, Rizoma, Semiosfera*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	4
2. PUNK, CULTURA E SOCIEDADE.....	9
2.1 <i>PUNK</i> – um ente tradutível.....	9
2.2 A origem do <i>punk</i> e seu papel no contexto da cultura-mundo.....	12
2.3 Execuções do <i>punk</i> no cenário musical.....	17
2.4 Os trajetos do <i>punk</i> e sua chegada ao Brasil.....	19
2.5 Do <i>proto-punk</i> ao <i>straight-edge</i>	25
3. A CULTURA PUNK NAS CIDADES: ABORDAGENS TEÓRICAS.....	31
3.1 Aproximação ao rizoma.....	31
3.2 Reconhecimento de uma linguagem <i>punk</i>	35
3.3 Contextualizando o <i>punk</i> – atuação em localidade.....	36
3.4 Ocupações – o espaço definido pela atividade.....	38
3.5 Propósitos, espaços e tempos na <i>Minor House</i> – heterotopia e heterocronia.....	43
4. DISPOSITIVOS REARRANJADOS NA MINOR HOUSE.....	47
4.1 A "casa" – <i>Flex Your Home!</i>	47
4.2 Bilheteria.....	51
4.3 Palco.....	52
4.4 Cartazes de divulgação.....	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
6. REFERÊNCIAS.....	62

1) INTRODUÇÃO

Considero importante, em primeiro momento, identificar-me enquanto escritor deste trabalho, no sentido de explicitar minha relação com o tema da pesquisa. Antes de ser estudante de Comunicação, sou músico amador, influenciado pelo *punk*, há pelo menos doze anos. Assim, considero que o formato acadêmico, por um lado, contribui para a objetividade das colocações que vêm a seguir; por outro, pode limitar a abrangência de minhas conclusões, não contemplando as partes não transponíveis em palavras e carregadas de subjetividades, próprias da afetividade. O termo *punk* aparece em minha vida, pela primeira vez, ainda no interior, na cidade de Estrela. Partilhando desta sonoridade com amigos, a cultura *punk* surgiu para mim afetivamente, através do compartilhamento de CD's, dos *downloads* de músicas na vagarosa internet do início da década de 2000, de reportagens produzidas por veículos de comunicação e dos festivais locais produzidos pelos entusiastas do *punk* no Vale do Taquari, onde vivi por 18 anos.

Posteriormente, mudei-me para Porto Alegre e passei a frequentar shows *punk* em novos ambientes. A partir da mudança de cidade, comecei a compreender aprofundamentos do *punk*, como alternativa para interpretar questões mais abrangentes que não só a música, principalmente em abordagens sobre sociedade, política, grandes cidades e organização social. Para além das revoltas adolescentes, por assim dizer, acredito que seja parte da própria proposta *punk* manter ativa a inconformidade com o *status quo*: o sistema capitalista, as rotinas exaustivas de trabalho remunerado, o preconceito, a desigualdade, dentre outras mazelas sociais.

Visto essa aproximação subjetiva, vamos nos situar metodologicamente. O tema de minha pesquisa, exposto neste capítulo introdutório, é o surgimento da *Minor House*. A *Minor House* é a residência de Alan Chaves, chefe de cozinha vegano e *straight-edge*. Neste local, Alan organiza eventos de música ao vivo, denominados *Open Minor*.

Assim, meu problema de pesquisa é reconhecer como a cultura *punk* se materializa na cidade de Porto Alegre na atualidade. Questionarei como o *punk* se configura enquanto cultura, sendo minha experiência de campo na *Minor House*, um espaço autodeclarado *punk*, o meu ponto de partida. Opto pela grafia de “*punk*” em itálico, por se tratar de um termo estrangeiro à língua portuguesa, conferindo-lhe certo distanciamento na leitura. A diferenciação da grafia também ocorre devido à abrangência de várias subculturas *punk* (*proto-punk*, *hardcore*, *straight-edge*, *vegan*, *street punk*, *raw punk*, entre outras) sob o mesmo termo, tornando-o um conceito amplo conforme essas subculturas surgem e se rearranjam. Assim, por muitas vezes, vejo o termo *punk* como algo demasiadamente abrangente para ser classificado como um conceito único. É importante reforçar que, ao escrever “o *punk*”, estou me referindo à cultura *punk*, e não a algum indivíduo. Estão

também em itálico os conceitos trabalhados por outros autores, devidamente referenciados.

Questiono-me quanto à validade de um trabalho acadêmico sobre a materialização do *punk* a partir da análise de apenas um espaço. Sendo o *punk* uma manifestação de ruptura e inconformidade, considero que seria impossível uma definição precisa do que significa o termo *punk*, mesmo que analisasse mais espaços neste trabalho. Para dar conta de interpretar os conceitos trazidos pelo *punk*, além da observação da *Minor House*, analiso textos culturais relacionados aos temas levantados a partir de minha incursão sobre as culturas *punk*.

Realizo entrevistas com Alan Chaves, na *Minor House*, no mês de setembro de 2017. Por meio destas, procuro entender as origens da casa, como o *punk* é identificado neste espaço e como se configura nos eventos *Open Minor*. As partes da transcrição destas entrevistas, consideradas por mim como de maior importância, estão situadas no Capítulo 4, seção em que descrevo a casa, com a ajuda da fala de Alan e das imagens por ele disponibilizadas.

Considero a comunicação social como um ramo de estudos que trata dos meios, mediações e ruídos, conglomerando diferentes abordagens teóricas que reconhecem a comunicação para além do nível verbal. Reconheço, portanto, que objetos e espaços são suportes comunicacionais que conferem formato às mensagens neles contidas. Para adequar este trabalho de análise ao meu ramo de estudos, considero a comunicação como um conceito amplo, de forma que observarei não apenas a operação de comunicação verbal, escrita ou documentada, mas também como o espaço *Minor House* se comunica com a cidade em que se insere.

Reconheço também meu dever de situar historicamente os acontecimentos e processos de relação entre as diferentes *cenários* da cultura *punk* (ou *culturas punk*), traçando paralelos da contemporaneidade com épocas passadas e lugares distintos, com signos similares entre si. Ao considerar o *punk* enquanto cultura, busco em Iuri Lotman e Irene Machado bases teóricas para relacionar a semiótica da cultura com o *punk* neste trabalho. Os conceitos de *semiosfera*, *fronteira* e *tradução* (LOTMAN, 2003) são importantes neste trabalho, pois demarcam aspectos da cultura em sentido amplo, não apenas relacionados ao *punk*. Utilizo também referências a outros autores que conheci no decorrer do curso, estudiosos da área de comunicação, cultura, sociedade e especificamente do *punk* no Brasil.

Apesar de meu ponto de partida ser a *Minor House*, considero importante contextualizar o leitor sobre os movimentos declarados *punk* antes de tratar especificamente das manifestações do *punk* no espaço estudado. No Capítulo 2, reconheço as características da cultura *punk* por meio de *textos culturais* (LOTMAN, 2003) e de literatura relacionada ao tema. Traço uma perspectiva histórica do surgimento do termo e sua veiculação na mídia, suas origens no *proto-punk* (MCNEIL, 2014) e as localidades em que a cultura se manifesta, a partir da década de 1960.

Tomo como referência os materiais aos quais tive acesso, de forma que as cenas *punk* estadunidense e britânica são mais enfatizadas na mídia e, portanto, mais acessíveis. No entanto, reconheço as manifestações da cultura *punk* em outras localidades, em tempo histórico similar, porém com materiais de difícil acesso e histórias tardiamente reconhecidas ou não-documentadas. Identifico como o *punk* é parte da *cultura-mundo* (ORTIZ, 1994), ao ser um termo originado em países anglófonos difundido e *traduzido* (LOTMAN, 2003) internacionalmente.

No Capítulo 3, faço uma breve referência à *teoria do ator-rede* (LATOUR, 2004), enfatizando a importância de minha incursão à *Minor House* como experiência de campo. Sob esta abordagem teórica, considero que minha pesquisa reconhece o valor dos *atores* envolvidos com os eventos *Open Minor*, e não apenas minha visão enquanto pesquisador. Procuo também traçar, neste capítulo, correlações das características de um *ethos punk* com teóricos contemporâneos, a partir das subculturas cujas manifestações observei na *Minor House*. Dentre os conceitos trabalhados está o *rizoma* (DELEUZE; GUATTARI, 2003), que julgo ser adequado à análise do que vem a ser o *punk* e como este se manifesta, por tratar de um contraponto à pontualização das relações, possibilitando a compreensão de linhas de fuga que se manifestam ininterruptamente e não se estratificam. Em contraponto a uma *pontualização* da história *punk*, proponho um reconhecimento de uma cultura sem eixos pivotantes, provinda de variáveis ou linhas de fuga que configuram seus sujeitos, espaços e ações de forma descentralizada e heterogênea, em constante mutação de suas relações e cartografias.

Ainda no Capítulo 3, procuro reconhecer uma linguagem *punk* que possibilite a análise do tema, identificando aspectos comuns entre seus textos culturais, porém considerando as diferenças entre subculturas. Partindo da identificação de uma linguagem *punk*, exponho como esta linguagem configura um *sotaque mundial* (ORTIZ, 1994), aproximando grupos de localidades diferentes sob um mesmo sistema de signos, ou seja, uma *semiosfera* (LOTMAN, 2003) comum por meio da produção artística. Dessa forma, e reconhecendo também os artistas em turnê que se apresentam na *Minor House*, reconheço o caráter internacional do *punk*, ou seja, seu potencial de manifestação sem território definido. A *Minor House*, no caso, abriga *shows* de bandas locais, como também de outros países (China, Suécia, França, Argentina, entre outros)

A partir do reconhecimento da internacionalidade do *punk*, aponto relações do *punk* com as espacialidades. Dessa forma, relaciono-o com o conceito de *heterotopia* (FOUCAULT, 1994), supondo uma relação entre a *utopia punk* e sua configuração no espaço *Minor House*. Para melhor situar o tema, observo ligeiramente as *ocupações* em Porto Alegre. Sendo a *Minor House* derivada de uma ocupação em primeiro momento, e diretamente influenciada pelos movimentos sociais relacionados ao direito de habitação urbana, o reconhecimento de ocupações de prédios inativos na

cidade torna-se importante à análise.

De forma similar à importância dos espaços, considero também os fatores temporais associados à presença de textos culturais *punk* na *Minor House*. Aponto para as relações entre os textos *punk* contemporâneos e os de décadas passadas, sugerindo uma adaptação do conceito de *heterocronia* (FOUCAULT, 1994). No caso deste trabalho, a *heterocronia* configura uma percepção da História que se arranja de forma subjetiva, de modo a permitir a coexistência de velhos textos *punk* e suas releituras em um período contemporâneo, como nos eventos *Open Minor*.

Investigo no Capítulo 4 como funcionam os eventos *Open Minor* e qual seu papel na contextualização da cultura *punk* em sua localidade, a cidade de Porto Alegre. Descrevo também o histórico da *Minor House*, a partir de uma entrevista com Alan Chaves, morador e idealizador do espaço. Para dar conta da análise dos eventos, de forma a reconhecê-los de forma geral como uma série, foco minha análise no denominador comum destes: o espaço *Minor House* e suas materialidades. Observo estas materialidades com referência ao conceito de *dispositivos*, trabalhados por Foucault (1994), Deleuze e Guattari (1995). Reconheço como estes dispositivos são reconfigurados nos eventos *Open Minor*, de acordo com sua diferenciação aos demais eventos de música ao vivo situados em Porto Alegre. Também neste capítulo, analiso como a *Minor House* se comunica por meio dos cartazes de divulgação dos eventos *Open Minor*, uma série que engloba artistas de vários países, e que contabiliza mais de 90 edições em 10 anos de atividades, até a escrita desta monografia.

No quinto e último capítulo, elaboro minhas conclusões e questões finais sobre o tema. Acredito que, a partir de minha pesquisa, posso chegar a conclusões que estarão abertas a outras interpretações, pois baseio-me na literatura e acervo documental que tive acesso, e também em impressões pessoais e subjetivas relacionadas ao campo de pesquisa. Por se tratar de um tema que aparece em minha vida por meio da música, considero que os aspectos sensoriais relacionados ao *punk* têm grande importância para a compreensão que obtive. Desta forma, a tradução da(s) cultura(s) *punk* para o ambiente escolar pode ser comprometida pela dificuldade de fixação do que significa o termo *punk*.

Posso afirmar, como complemento introdutório, que meu trabalho de conclusão de curso decorre de um desejo de traduzir para o ambiente acadêmico minhas percepções sobre a música *punk* executada ao vivo, as características de identificação da cultura *punk*, os textos e sons que me afetaram e fizeram perceber afinidade com o meio. Poderia imaginar, inclusive, este trabalho tomando rumos para outras áreas voltadas ao estudo das interações humanas, como Psicologia, Geografia, História ou Ciências Sociais. O foco desta análise, no entanto, é voltado à comunicação da *Minor House* com seus espaços circundantes e com a cultura *punk*, de modo a contemplar a

“casa *punk*” a qual tive acesso *in loco*.

2) PUNK, CULTURA E SOCIEDADE

Neste capítulo, busco reconhecer como a cultura *punk* é originada, de que formas pode ser identificada e qual sua contribuição com o cenário musical. Também procuro explicar como as especificidades das subculturas *hardcore* e *straight-edge* se configuram em tempo e espaço, por se tratarem de manifestações derivadas do *punk* e com evidências presentes na *Minor House*.

Para tanto, analiso obras literárias e documentários que tratam da cultura *punk*. Por considerar as origens do *punk* como parte de culturas estrangeiras ao Brasil, bem como temporalmente alheias à atualidade, julgo importante traçar uma breve linha de acontecimentos que desencadearam o arranjo de signos *punk* na cultura-mundo para compreender como estes textos culturais chegam a Porto Alegre e à *Minor House* especificamente.

2.1 Punk – um ente tradutível

Para o desenvolvimento deste trabalho, entendo como necessário reconhecer como os movimentos *punk* podem ser interpretados com base na semiótica da cultura, para que o tema encontre correlação com conceitos abordados em teorias da comunicação social. Para tanto, procuro evidenciar histórica e geograficamente a utilização do termo, a partir de abordagens midiáticas e científicas, de forma que possa compreender a existência de sistemas de signos, que configuram uma ou várias *cenais* ou *semiosferas* (LOTMAN, 2003) relacionadas à música *punk*.

De forma a compreender como funciona a comunicação no tocante às trocas culturais, não apenas atreladas ao *punk*, recorro à leitura do pesquisador russo Iuri Lotman, para buscar conceitos que auxiliem na análise das formas de produção e difusão cultural. Como descoberta de alternativa para tratarmos de cultura, reconheço o conceito de *textos culturais*, reconhecidos por Lotman (2001) como produções textuais em diferentes linguagens (plástica, verbal, musical, entre outras) e que compõem o espaço imaginário do sistema cultural denominado *semiosfera*. Segundo o autor,

A cultura organiza a si mesma em forma de um determinado "espaçotempo" e não pode existir fora dessa organização. Essa organização é

realizada como semiosfera e, ao mesmo tempo, com a ajuda da semiosfera (LOTMAN, 2001, p.259)

Desta forma, é importante ressaltar que os textos culturais não estão restritos à escrita, abrangendo também imagens, costumes, obras de arte, oralidades, entre outros artefatos e comportamentos que demarcam certa homogeneidade entre si, configurando simbolicamente uma semiosfera, mas que também apresentam traços conflitantes em seu interior. O autor reconhece também que existe heterogeneidade interna à semiosfera, representada, por exemplo, pelas diferentes linguagens que operam em seu interior.

Como a semiosfera trata de um sistema de signos delimitado, ocorre entre diferentes sistemas a existência de espaços imaginários permeáveis, que possibilitam a troca de informações e interseções com outras culturas. Lotman denomina estes espaços como *fronteiras* (“*granítsa*”), onde signos estranhos à semiosfera são recodificados e traduzidos ao sistema cultural (LOTMAN, 2003). Portanto, a fronteira ou periferia caracteriza-se como um espaço simbólico dinâmico, em contraponto ao núcleo da semiosfera, inativo, incapaz de efetuar trocas.

No entanto, os textos periféricos podem tomar lugar central na semiosfera, de modo que esta não é um ente fixo ou estratificado, de forma geral. Traçando um breve paralelo com a geografia, posso observar como o *punk*, outrora uma cultura estranha ao contexto brasileiro, é traduzido e assimilado por determinados grupos sociais no Brasil, a partir da cidade de São Paulo, inicialmente. Desta troca de informação entre diferentes sistemas culturais, ocorre um princípio de configuração da semiosfera *punk* brasileira, diferenciada de outras localidades, que passa a produzir seus próprios textos e configurar novos centros e periferias simbólicas por meio de diferentes linguagens, entre elas, a música.

A compreensão da espacialidade e das trocas culturais conectadas especificamente à *Minor House*, portanto, estão também relacionadas a formas anteriores e mais abrangentes de estudo dos sistemas de cultura e, portanto, também do

imaginário que garante suas manutenções e tensionamentos, por meio de contínuas trocas e traduções entre fronteiras simbólicas. Para que se estabeleça a fronteira, são necessários pelo menos dois diferentes conjuntos que se inter cruzam e geram diferenciação entre o interno e o externo. A cultura, portanto, depende sempre de um referente externo (o “*outro*”) para que se possa afirmar a existência de um significado interno e diferenciado do outro em um sistema cultural.

Estes intercruzamentos podem acontecer por meio de diferentes formas e apontam as diferenças entre culturas como a língua, os rituais, relações de parentesco, ações cotidianas, culinária, entre outros. O estranhamento ocorrido na fronteira entre culturas gera tensionamentos e traduções, de um meio para outro, acarretando em incorporações culturais traduzidas para o outro ambiente. Como no caso do *punk* traduzido da cultura anglófona para o contexto brasileiro, a forma de produção cultural não é traduzida apenas em termos linguísticos, mas em ritos e comportamentos assimilados como parte dos traços identitários *punk* reconhecidos pelos agentes culturais em território brasileiro.

Deste modo, um dos tensionamentos ilustrados por meio do *punk* em relação aos espaços é sua internacionalidade, com manifestações que irrompem em diferentes localidades do mundo, contrapondo-se às manifestações regionais de cultura presentes apenas em determinadas regiões geográficas. Este caráter internacional, no entanto, não rompe com as localidades em que se faz presente, visto que cada local traduz o *punk* à sua forma, por meio das pessoas envolvidas diretamente com as atividades culturais e suas diversas interpretações possíveis da cultura *punk* que tomam como referência. Todavia, a internacionalização observada no *punk* amplia o alcance das redes de contato, em especial no século XXI por meio dos avanços na área de tecnologia da informação, sendo este um fator facilitador do intercâmbio cultural em diversos âmbitos e cenários para além do *punk*.

Em minha pesquisa, reconheço o *punk* por meio da linguagem musical, com

foco nas atividades de música ao vivo, os *shows*, a partir de minha experiência com a *Minor House*. Entretanto, a comunicação no cenário musical também engloba outras linguagens, como no caso das artes de capa dos discos. Procuo reconhecer como o *punk* dialoga com seus sistemas simbólicos circundantes e como define suas fronteiras, por meio da análise dos textos culturais aos quais tive acesso: livros, artigos científicos (priorizando as produções brasileiras), discos (englobando músicas, fotografias e ilustrações) e representações do *punk* na mídia.

2.2 A origem do *punk* e seu papel no contexto da cultura-mundo

Neste subcapítulo, procuro reconhecer como o *punk* se distancia de si mesmo como um conceito pivotante – no próximo capítulo, adentraremos o conceito de *rizoma* trazido por Deleuze e Guattari (1995) para melhor exemplificar os contrapontos entre a projeção de um eixo imaginário central e as ramificações da realidade sem centro. Procuo reconhecer como o *punk* é retratado em diferentes espacialidades e temporalidades e, ainda assim, mantém uma linguagem comum que possibilita o intercâmbio de vivências diversas com certo nível de compreensão mútua em sua comunicação. Para tanto, analiso imagens de acervo digital retiradas de portais *online* de comunicação e relaciono com teorias sobre a cultura em um contexto global.

Os primeiros indícios do *punk* surgem com uma reconfiguração do *rock*, chamada *proto-punk* (MCNEIL, 2014), uma manifestação que parte, inicialmente, dos centros urbanos estado-unidenses e britânicos na década de 1960. O *proto-punk* toma o formato de canções do *rock* e o modifica, apresentando músicas mais rápidas e apresentações ao vivo mais agressivas, expressões observadas em bandas como o *MC5* e *The Stooges*. Também a contestação aos padrões morais passa a ser mais explícita em letras e aparições midiáticas, de modo que o *rock* seja tensionado para além de sua função de entretenimento e passe a englobar também ações de revolta e destruição, material e simbolicamente.

A partir da assimilação destas novas formas de produção cultural, reconhecidas a partir dos desejos de destruição/rearranjo de paradigmas no cenário musical, bem como a negação às autoridades e perspectivas de futuro (MCNEIL, 2014), começa a se ordenar uma semiosfera *punk*, que só vem a ser reconhecida como “*punk*” na mídia após os lançamentos de bandas como *The Damned*, *Sex Pistols* e *Ramones*. Cabe ressaltar que o termo “*punk*”, antes da configuração de uma cultura a partir da música, tratava-se apenas de um termo de adjetivação para algo próximo de “*pequenos criminosos*”, traduzindo livremente para o português.

Renato Ortiz, ao escrever sobre a "mundialização da cultura" (1995), aponta a importância de enxergarmos a cultura no cotidiano, em um mundo interconectado; o autor afirma que uma série de comportamentos e objetos configuram uma “cultura-mundo”, de modo que podemos notar a presença de determinadas marcas e produtos em diversos países, incorporando ao cotidiano destes espaços não apenas novos produtos, como também novas formas de consumo e identificação vinculadas aos mesmos. Fatores como a alimentação, vestuário e locomoção compõem o estudo de Ortiz sobre a mundialização da cultura, mas por questão de relevância ao trabalho que apresento, priorizo o foco para a manifestação artística vinculada ao *punk*. Os traços estéticos usualmente relacionados a um estereótipo de *punk*, veiculados pela mídia tradicional e assimilados como um *estilo*, são traduzidos e reterritorializados em diferentes partes do mundo, misturando-se com as peculiaridades locais de cada espaço. Nas imagens a seguir, identificamos alguns destes traços e reconhecemos as diferenças geográficas que fazem do *punk* um movimento de tradução.

Imagem 1 – *Punks* nas ruas de Naypyidaw, capital de Myanmar



Fonte: <<http://www.rebelcircus.com/blog/punk-culture-around-the-world/>>, acessado em 12/6/2018

Na imagem, observamos uma fotografia jornalística que retrata um grupo de *punks* em Myanmar, país asiático marcado por uma população com mais de cem etnias habitando o mesmo território. Noto a presença de imagens da bandeira do Reino Unido em camisetas – possivelmente distante de ideais nacionalistas, visto o caráter global e anárquico das manifestações associadas ao *punk*. As cores e formas deste símbolo remetem a uma releitura própria do *punk*, a partir das interpretações midiáticas de bandas como os *Sex Pistols*, que tecem críticas à grã-bretanha e ao regime monárquico nesta localidade utilizando as mesmas cores e formas da bandeira, porém de maneira satírica. Em contraponto à distância geográfica de Myanmar até o Reino Unido, mesmo que a mensagem possa vir a ser recebida tortuosamente ou de forma confusa ao receptor não-contextualizado.

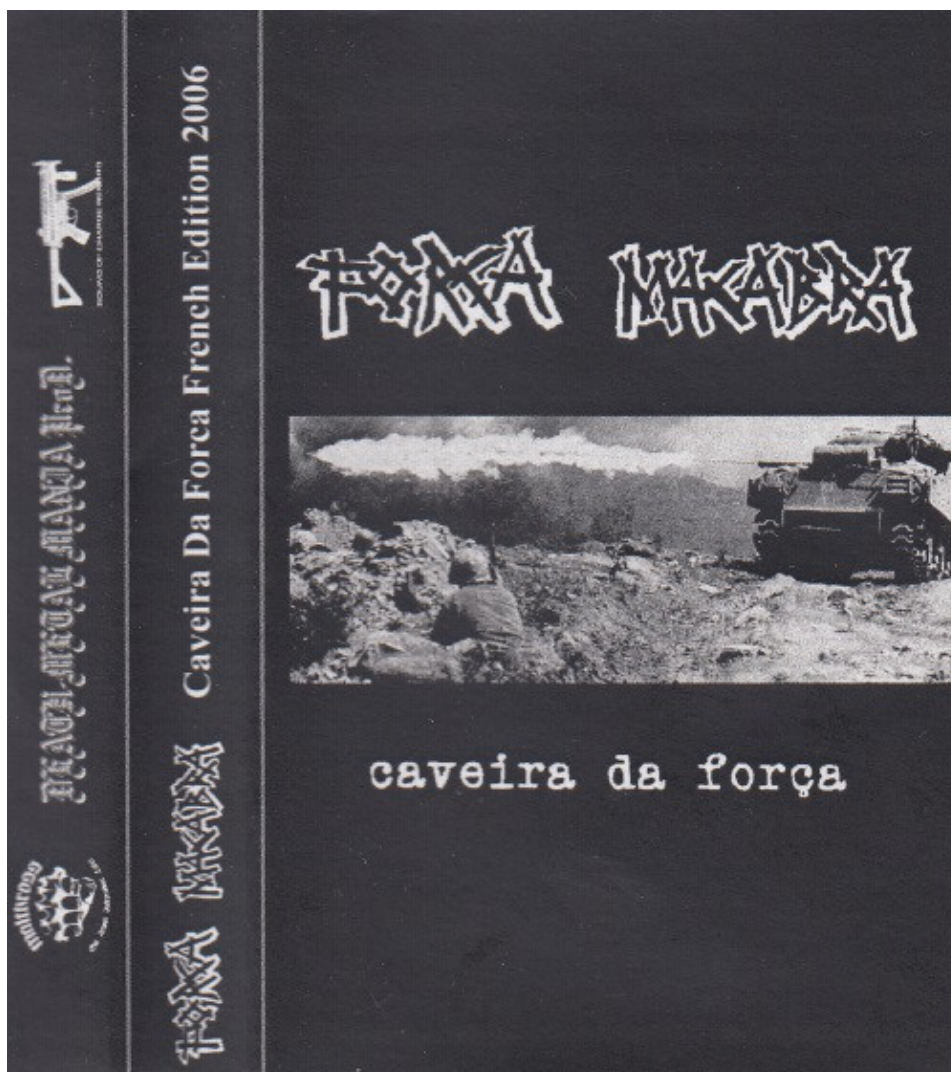
Imagem 2 – Banda *Barb Wire Dolls*, em Creta, Grécia



Fonte: <<https://www.guitarworld.com/features/interview-barb-wire-dolls-guitarist-pyndoll-return-punk>>, acessado em 12/6/2018

Na imagem acima, destaco uma fotografia da banda *Barb Wire Dolls* (*Bonecas de arame farpado*), natural de Creta, Grécia e formada em 2010. Atento aqui que a localidade diferenciada, como na imagem anterior a esta, não impede que referências ao *punk* originado de outros espaços apareçam visivelmente, mesmo que em época mais recente. As aproximações visuais e estéticas com a linguagem *punk* se dão por meio das jaquetas de couro, correntes, cadeados, *bottons* e camisetas de bandas como o *The Clash*, novamente um representante da semiosfera *punk* provindo da Inglaterra. Estes são traços imagéticos que possibilitam o estabelecimento de relações estéticas entre diferentes cenários *punk* em diferentes tempos e espaços, de forma que posso entender o *punk* como um ente desterritorializado, que se materializa por meio de manifestações que o tomam de referência, e reconfiguram seus significados por meio de reinterpretções.

Imagem 3 – Capa de fita cassette da banda finlandesa *Força Macabra* (2006)



Fonte: <<https://www.discogs.com/For%C3%A7a-Macabra-Caveira-Da-For%C3%A7a/release/6698621>>, acessado em 13/6/2018.

A Imagem 3 é a arte impressa nas fitas cassette da banda *Força Macabra*. Atento que, apesar da notável presença da língua portuguesa no nome e nas letras, a banda é oriunda da Finlândia. Não raras são as aproximações entre algumas bandas *punk* do Brasil e da Finlândia, como expresso nas artes impressas em lançamentos das bandas, monocromáticas e com imagens de guerra, e também na sonoridade suja, crua e acelerada das faixas, configurando uma ramificação do *punk* conhecida como *raw punk* (*'punk cru'*) ou *d-beat*. A origem desta ramificação do *punk* de maior impacto sonoro e fortemente contrastante em sua arte visual é atribuído muitas vezes à banda inglesa *Discharge*.

2.3 Execuções do *punk* no cenário musical

Considero, a partir dos diferentes cenários expostos anteriormente neste capítulo, que as interpretações acerca do que é de fato *punk* são múltiplas, e variam de acordo com a visão singular de cada indivíduo participante destas cenas. Deste modo, proponho que, mesmo que se trate de um único conceito, o *punk* deva ser reconhecido como uma cultura plural por sua natureza de contravenção. A negação à autoridade, os impulsos destrutivos e os constantes rearranjos culturais aos quais o *punk* é provocado fazem considerar que a multiplicidade de interpretações são parte do que compõe o conceito de *punk*, sem estratificações ou limitações impostas às potenciais novas dinâmicas desta cultura.

Seria, de certa forma, uma prepotência minha afirmar que estou efetivamente definindo o *punk* neste trabalho, ao analisar textos culturais e apenas um dos espaços em que o *punk* se manifesta em Porto Alegre. Acredito que a participação dos agentes atuantes nos cenários *punk* deva ser observada em diferentes perspectivas, que não só as que me interessam nesta pesquisa. Partindo destas considerações, investigo neste subcapítulo como o *punk* se manifesta por meio da música.

A partir da década de 1970, as culturas punk irrompem em diversas localidades pelo mundo, sendo difícil destacar simultaneidades, devido ao alcance midiático de determinadas cenas que obtiveram espaços de destaque nos veículos de comunicação à época, como é o caso do *punk* manifestado em Londres ou Nova Iorque. Estas localidades ganham repercussão massiva, enquanto outros nichos *punk* se articulam em diferentes países à mesma época, longe dos holofotes mas próximos em práticas culturais e ideias sobre o mundo.

Há discussões quanto ao surgimento exato do termo, porém, trato do *punk* enquanto um modo de produção cultural, importando menos a análise histórico-comparativa de um estilo estético/sonoro do que a análise do rearranjo de dispositivos

associados à organização de eventos, centrada no ethos *do it yourself* (“faça-você-mesmo”). Estes dispositivos serão abordados especificamente em relação à gestão dos eventos *Open Minor*, explorados no Capítulo 4. O “faça-você-mesmo”, frase icônica atrelada ao *punk*, expressa a possibilidade de ação direta frente aos descontentamentos e frustrações; sugere que, a partir do potencial disposto a cada pessoa, esta possa se articular de forma a modificar algo em seu entorno.

A partir do reconhecimento de uma forma de produção cultural que configura uma identidade distinta dentro do cenário musical, o *punk rock*, observo que os termos de identificação dessas formas emergentes de produção são provindos da língua inglesa. Ortiz considera, a partir da observação *heavy metal*, que o inglês se caracteriza como língua mundial no contexto cultural contemporâneo, neste caso, ao tratar da música. Desta forma, o “sotaque vocal” (p. 192) presente no *heavy metal* (assim como no *punk*, por vezes cantado em inglês mesmo em países de línguas distintas), difere do inglês britânico ou americano, e compõe uma aproximação entre jovens de áreas geográficas distantes (ORTIZ, 1994).

Portanto, cabe lembrar que nenhuma dessas manifestações é territorializada no Brasil em primeira instância. Entretanto, a difusão dos fonogramas e de informações acerca dos emergentes cenários musicais por todo o mundo possibilita que se faça *blues* na Argentina, *heavy metal* no Oriente Médio ou *punk* na Indonésia, por exemplo. O documentário *Punk in Africa* (Deon Maas, 2012) retrata a emergência da cena *punk* na África do Sul, em um período marcado socialmente pelo *apartheid*, uma forma institucionalizada do racismo, entre outras mazelas de um país colonizado semelhantes a outras regiões. Esta cena africana, no entanto, só foi veiculada e assimilada massivamente após a produção e *streaming* virtual do documentário em questão, reforçando a importância das redes na contemporaneidade do *punk*, mas também a impossibilidade de se obter dados acerca de cada manifestação autodenominada *punk* que não participe dos cenários hegemônicos europeus ou estadunidenses, muitas vezes

considerados equivocadamente como pioneiros de um segmento cultural difícil de ser rastreado em sua multiplicidade.

Em seu contexto de execução da música ao vivo, observo que o *punk rock* fora por muito tempo centrado materialmente na tríade instrumental da bateria, do contrabaixo e da guitarra. No entanto, este não é necessariamente um formato consolidado e inquestionável, em especial sob o prisma do ethos *punk*, pois a experimentação sonora e o rompimento com o formato canção, álbum, harmonia, entre outros aspectos pertinentes à música (ou mesmo “anti-música”) caracterizam-se muitas vezes como *punk* por seu vínculo com o *faça-você-mesmo* proposto como filosofia ou modo de existir, e não necessariamente pela assimilação com o *punk rock*.

Na *Minor House*, ao decorrer da sequência de eventos *Open Minor*, rompem-se as supostas limitações de gênero musical em favor de um reconhecimento dos modos de fazer cultural *punk*, mais abrangentes que as aproximações estéticas, visuais e sonoras. Assim, outros ritmos foram incorporados ao repertório de bandas participantes da *Open Minor*, como o *folk* e o *noise* eletrônico. Cabe também ressaltar que em suas primeiras edições, no ano de 2008, as apresentações musicais eram inexistentes, sendo a comida vegana e o chá gelado as atrações principais do evento, segundo Alan Chaves.

De qualquer forma, dentro ou fora da *Minor House*, podemos reterritorializar *ad infinitum* as formas de construção musical surgidas em outras décadas. Considero que cada um desses nichos musicais passa por traduções diferentes em cada localidade em que se manifesta, justamente por estar em contato com formas distintas de manifestação da cultura popular em seus entornos. Estas formas de manifestação não necessariamente estão associados puramente à música, sendo esta um dos possíveis veículos de transmissão de textos culturais latentes em um agrupamento humano, possibilitando dialogias entre diferentes culturas.

2.4 Os trajetos do *punk* e sua chegada ao Brasil

O *punk* se configura nas cidades a partir de grupos sociais jovens das periferias de diversas localidades, entre as quais os Estados Unidos e Inglaterra. Ao investigar textos científicos sobre a formação da(s) identidade(s) dos primeiros grupos *punk*, Ivone Gallo (2010) propõe uma historiografia do *punk* e exemplifica que

[...] os principais adeptos eram os jovens filhos de operários das periferias de Londres e de algumas cidades da América do Norte que sob os governos Thatcher e Reagan viram suas expectativas de vida frustradas (GALLO, 2010, p. 283).

Considerando a síntese, poderia se afirmar que a partir da frustração coletiva pode formar-se um grupo *punk*, mas não apenas derivando deste sentimento. A autora cita outras características que compõem os grupos e movimentos *punk*, proporcionando ao trabalho uma perspectiva socio-histórica do movimento, relacionado politicamente à esquerda, porém também afastando-se de estruturas sociais e políticas vigentes à época:

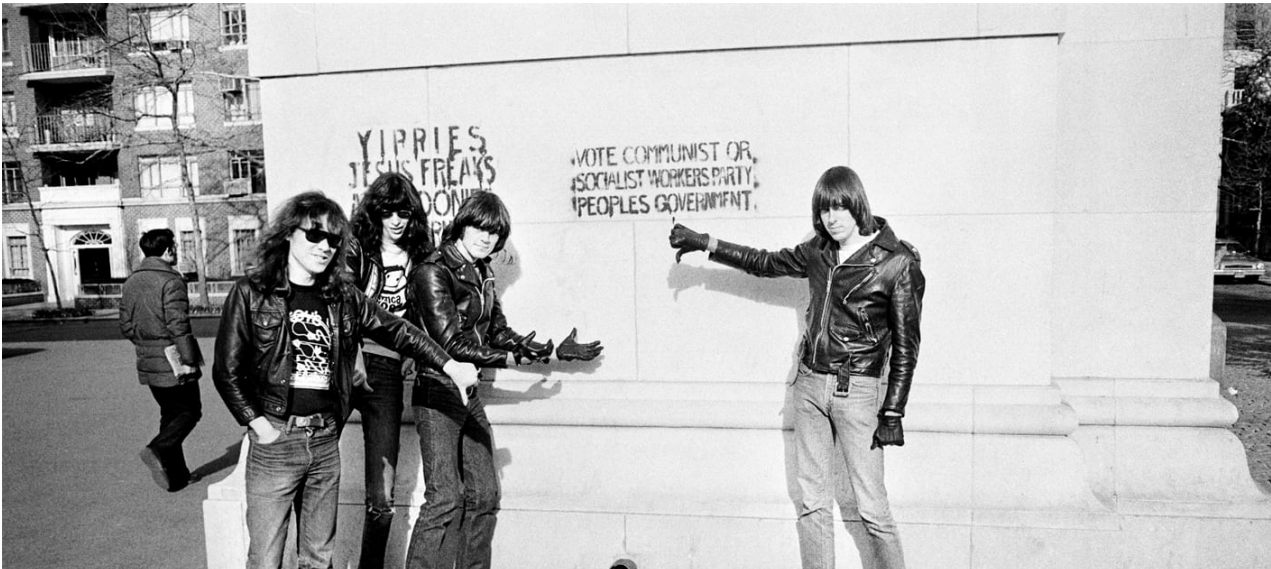
Descrente dos valores do amor e da amizade e da esperança, dos quais se tornaram incrédulos pela própria força avassaladora do capitalismo na sua versão moderna neo-conservadora, assumiam em revanche, uma atitude violenta e irreverente. Em busca de uma autonomia frente à civilização, recusaram-se à adesão aos canais propostos de participação política, afastando-se igualmente dos partidos de esquerda, por quem eram criticados, e assumindo uma independência nas várias instâncias da vida, expressa no lema que o caracteriza *Do It Yourself* (GALLO, 2010, p. 287).

A intersecção do *punk* com a política se dá de forma perceptível através da frase icônica “faça-você-mesmo”, e é oriunda portanto do ímpeto de manifestar contrapontos aos espaços sociais e semiosfera que aglutina os cenários musicais. A partir destas considerações, são possíveis debates acerca da problemática do individualismo no *punk*, da percepção de coletividade e do potencial de ações conjuntas ou colaborativas, partindo do cenário musical analisado mas também de organizações de base e movimentos sociais, propondo mudanças nos contextos.

Cabe ressaltar que as décadas de 1960 e 1970 repercutiram a música *punk* em termos de difusão midiática de massa. Dentre os discos que ganharam destaque midiático, podemos considerar os lançamentos do *Never Mind The Bollocks* (1977), da banda britânica *Sex Pistols*, e do primeiro álbum do *Ramones* (1976), nos Estados Unidos. A veiculação midiática relacionada aos *Ramones* mostra posicionamentos escritos e fotografados que incitam contestações políticas nem sempre coerentes com os

movimentos anarquistas do século XX, em destaque a "Imagem 4", que ilustra um ato de recusa a uma pichação com mensagem comunista, imagem que poderia ilustrar a perspectiva de Gallo (2010) acerca das controvérsias do *punk* e dos movimentos de esquerda institucionalizados:

Imagem 4 – Banda Ramones reprovando pichação



Fonte: <<https://www.theguardian.com/music/2016/apr/25/ramones-danny-fields-manager-photographs>>, acessado em 19/5/2018.

Os membros da banda *Sex Pistols*, por outro lado, demonstram ataques simbólicos à monarquia britânica e referências anarquistas em letras e artes de discos, ainda que estas nem sempre sejam originárias do grupo. As releituras destes signos ocorrem também dentro do contexto da indústria cultural, sendo as imagens relacionadas à banda reproduzidas num sentido mercadológico. Conforme ilustra a "Imagem 5" a seguir, o ataque simbólico à monarquia britânica é de toda forma recorrente nos traços deixados na História pela banda.

Imagem 5 – Ilustração em referência aos Sex Pistols



Fonte: <<https://tonedeaf.com.au/punk-dead-sex-pistol-john-lydon-said-will-sorely-miss-queen-dies/>>

Os *Sex Pistols* representam, em termos de alcance midiático e simbólico, um dos expoentes dos movimentos punk, embora o comportamento individual de seus componentes seja ética ou politicamente questionável. Sid Vicious, o ex-baixista da banda, faleceu em decorrência de complicações devido a uma overdose de heroína. Este acontecimento, embora acidental, demarca de forma simbólica um momento ápice da manifestação de sua autodestruição, ou desmaterialização completa do próprio ser. Não considero, entretanto, que a autodestruição individual ao nível suicida represente um fator *punk* ou *anti-punk* necessariamente, mas ressalto que este tipo de manifestação da condição individual difere do que trata o conceito de abstenção de drogas presente no *straight-edge*, explicitado na *Minor House* e aprofundado nos próximos capítulos.

A manifestação do *punk* é, como qualquer manifestação cultural contemporânea, traduzida à mídia de forma que seja inteligível aos meios de comunicação e passível de reprodução, textualmente ou por meio de imagens. No Brasil, a difusão do *punk* ocorre inicialmente por meio de fonogramas trazidos do exterior. A repercussão midiática do *punk* nos Estados Unidos e Inglaterra implicaram no recebimento da mensagem *punk* no

Brasil, portanto, também em Porto Alegre. O *punk* chega ao Brasil ao fim da década de 1970, mas toma forma na década de 1980, nos subúrbios de São Paulo.

A partir do documentário *Botinada – A Origem do Punk no Brasil* (Gastão Moreira, 2006), reconheço as informações contidas neste parágrafo. Trata-se de uma obra audiovisual cujo argumento é embasado em depoimentos de pessoas que participaram de eventos reconhecidos como manifestações precursoras do *punk* no Brasil. Entre discussões sobre o epicentro do movimento ter surgido em Brasília ou São Paulo, é na capital Paulista, sobretudo na região da estação de metrô São Bento, que fragmentos do *punk* começam a ser percebidos por meio do vestuário, música e comportamento e a partir destes traços é traduzido pela mídia local. Envolto em conflitos bairristas, irrompendo em brigas frequentes entre gangues rivais, os cenários *punks* de São Paulo e região registram longos períodos de desintegração, dificuldades de manifestação devido ao governo militarista que regia a política brasileira e problemas constantes com a polícia, implicações possíveis de uma cobertura midiática distorcida por parte dos grandes veículos de comunicação.

Ainda segundo as informações contidas no documentário de Gastão Moreira, outras formas de manifestação do *punk* no Brasil, de forma mais amadurecida em relação aos períodos em que o *ganguismo* era prevalente, são as organizações de festivais que integravam os movimentos da capital paulista com os movimentos operários da região do ABC. Festivais como o “*Começo do Fim do Mundo*” (1982) representam um princípio de organização maior acerca dos shows organizados de forma independente nos subúrbios paulistanos, apoiados no ethos “*faça-você-mesmo*” e produzindo fagulhas dentro destes espaços para que ocorram debates acerca da sociedade e das organizações sociais, diretamente com os presentes ou de forma impressa em *zines* e coletâneas lançadas de forma coletiva, com várias bandas dividindo o espaço de um LP. Estes acontecimentos demarcam rastros do *punk* na mídia da época, o que antecede a propagação de outros cenários brasileiros fora do eixo sudeste, como é

o caso de Porto Alegre.

Os conflitos internos do cenário *punk* trazem um paradoxo do fator contestatório dos movimentos – tal qual uma desterritorialização completa dos movimentos, nos termos de Deleuze e Guattari (1995), demarcando a possível morte da manifestação ao anular seu próprio sistema de significados. Para identificar um dos traços que o *punk* deixa na História, aponto o valor dos fonogramas para a preservação documental dos textos culturais nesta cultura.

Os anos 70, década em que o *punk* se consolida, marcaram o mercado fonográfico brasileiro, contextualizado no período que compreende o “milagre econômico” em meio à ditadura militar. Tomava na mídia massiva o ufanismo nacionalista proposto pelo ditador Médici, ao passo que as vendas de bens de consumo se ampliavam e grandes corporações transnacionais controlavam a dinâmica também dos fonogramas (DE MARCHI, 2007). Desta forma, o *punk* originário dos subúrbios funciona também como uma alternativa popular ao mercado de música. Segundo De Marchi, a valoração de uma racionalidade empresarial aplicada à música popular no meio fonográfico

colocava em perspectiva os ideais de ‘popularização’ do projeto nacional e popular através do mercado. Pois entre a censura estatal, as discordâncias na própria esquerda e as demandas comerciais das empresas, intelectuais e artistas engajados viam cada vez mais restritos seus espaços de atuação e fragmentada sua capacidade de comunicação (DE MARCHI, 2007, p. 14).

Como mencionado anteriormente, ao tratarmos dos cenários relacionados à música *punk rock*, já partimos do uso de termos estrangeiros linguisticamente. Tal qual as marcas estrangeiras, o *punk* teve de ser traduzido em território nacional após sua irrupção em Londres ou Nova Iorque, principais centros de inspiração das cenas brasileiras. Desta forma, em sentido histórico, não há como reconhecermos uma simultaneidade temporal em relação às localidades onde o *punk* iniciou sua propagação.

2.5 Do *proto-punk* ao *straight-edge*

Para a melhor compreensão das origens das subculturas originadas do *punk*, retomo neste subcapítulo as manifestações que vêm a ser denominadas como *proto-punk*. Este resgate nos permite traçar uma breve sequência de acontecimentos que dão base à difusão do *hardcore* – a vertente mais recente e politicamente explícita do *punk*. As manifestações *proto-punk* ajudam a ilustrar o que viria a ser o rearranjo inicial do sistema cultural que ainda estava por eclodir – músicas mais velozes, com poucos acordes ou padrões rápidos e repetitivos e shows mais destrutivos, por vezes com destruição de equipamentos ou comportamentos de automutilação, sendo estes pontos observados nas performances ao vivo de *Iggy Pop & The Stooges* (MCNEIL, 2014). Porém, esses pontos não estão muito distantes do que o *rock* apresentara anteriormente, como podemos notar em determinada apresentação do grupo *The Who* em 1967 no programa televisivo *The Smothers Brothers Comedy Hour*, ocasião em que a banda destrói seus equipamentos ao fim de sua apresentação. Esta destruição oferece ao espaço do programa um choque estético-simbólico em sentido material, porém sem um discurso explicitamente político que aprofunde a destruição para outros âmbitos, o que o *punk* viria a consolidar anos mais tarde e o *hardcore* exploraria em vertentes diversas (ANDERSEN; JENKINS, 2015).

Este princípio no *rock* evidencia o fato de não podermos afirmar que o *punk* tenha surgido, portanto, num suposto ambiente isolado, utopicamente anárquico, à parte dos acontecimentos do cenário musical, ou mesmo apartado do mercado de bens de consumo e da indústria cultural. A contestação direta aos impeditivos da produção e distribuição de fonogramas demoraria alguns anos até ser documentada, como no caso dos cenários *hardcore*, que se alastram pelos Estados Unidos durante a década de 1980, reforçando o *do-it-yourself* vinculado à produção fonográfica e organização em coletivos.

Os cenários *hardcore punk* citados são influência direta na existência da Minor House – o próprio nome do espaço, adaptado por Alan Chaves, é derivado da banda

Minor Threat (pequena ameaça)'. O vocalista do *Minor Threat* e de outras bandas como *Teen Idles* e *Fugazi*, Ian Mackaye, é quem cunha o termo *straight-edge* pela primeira vez na canção homônima, afirmando um modo de vida sem o abuso de drogas (ANDERSEN; JENKINS, 2015). Alan Chaves também se identifica enquanto *straight-edge*, e nos eventos Open Minor há a convenção de não se fazer uso de drogas dentro do espaço, que também é residência de Alan.

A atuação dos grupos *hardcore* estadunidenses na década de 1980 é percebida não apenas em shows mas também em protestos, ações coletivas e selos de distribuição de discos. Os shows *hardcore* têm como característica a acessibilidade financeira a jovens, menores de idade e trabalhadores; ocorrem em espaços não necessariamente voltados à música - lojas abandonadas, escolas, casas desocupadas, entre outros (ANDERSEN; JENKINS, 2015). Destaco a seguir, na "Imagem 6", a aproximação do *hardcore* com a política na esfera pública, por meio do show da banda *Fugazi* em frente à Casa Branca, durante um protesto contra a Guerra do Golfo, em 1991.

Imagem 6 – Apresentação da banda *Fugazi* em frente à Casa Branca



Fonte: <<https://www.cvltnation.com/dear-justice-fugazi-live-white-house-1991/>>, acessado em 10/6/2018

Enquanto o *hardcore* tensiona o próprio *punk*, do qual se origina, reforçando

suas naturezas de contravenção, ao expor temas à crítica, ao ridículo ou ao escárnio de forma rearranjada, o *straight edge* também questiona o *hardcore* e seus movimentos precessores quanto a temas como autopreservação, resistência e individualidade. O surgimento do grupo de ativismo *Positive Force*, formado por pessoas em sua maioria envolvidas com o cenário *hardcore* de Washington, organizava protestos e “batucadas comunitárias” com a população local, habitantes de uma cidade central em questões de representatividade política em âmbito federal, como a guerra do Vietnã, o racismo, abusos policiais, entre outros acontecimentos. A *Positive Force* trabalhava não apenas com a música, mas com a mídia impressa, por meio de cartazes, com assembleias comunitárias e demais atividades inerentes à gestão de uma organização, mesmo que esta seja de caráter autogestionado, sem regras estritas quanto a atuação de seus componentes (ANDERSEN; JENKINS, 2015).

2.2 Verdurada – a referência brasileira da Minor House

A *Verdurada* (VERDURADA, 2018), evento *hardcore* de São Paulo, teve valor significativo para a mobilização de eventos independentes em Porto Alegre, em especial a *Open Minor*. Alan presenciou o evento pela primeira vez em 2006, e afirma ter encontrado um grande público, engajado em atividades de culinária vegana e produção cultural via música ou mídia impressa. As influências da *Verdurada* sobre a *Open Minor* são notáveis por meio da experiência de assistir aos shows consumindo alimentos sem produtos de origem animal, bem como por meio da análise das imagens presentes nos cartazes de divulgação de ambos os eventos.

A *Verdurada* tem sua origem em São Paulo, no ano de 1996, executada pela ação local de produção cultural voltada ao *hardcore* já existente, por meio de bandas que partilhavam da iniciativa do veganismo ou do *straight-edge*. Assim, é notável a aproximação com os aspectos presentes no cenário *hardcore* norteamericano que se configura a partir da década de 1980, introduzindo discussões sobre exploração animal,

abstenção de drogas e afrontamentos às questões sociais mais amplas dentro dos cenários *punk*. Segundo a própria organização coletiva do evento Verdurada, este consiste na apresentação de bandas “quase sempre de hardcore e palestras sobre assuntos políticos, além de oficinas, debates, exposição de vídeos e de arte de conteúdo político e divergente” (VERDURADA, 2018). Os eventos são realizados em diversas edições, aglutinando performances artísticas e explicitando formas de produção cultural alternativas ao mercado, tal qual nosso espaço de estudo, a Minor House. Isto se revela documentalmente em cartazes, registros de palestras e referências diretas ao veganismo e autogestão em seus registros ou textos culturais. Exemplifico este aspecto da série de eventos *Verdurada* por meio da análise de um dos cartazes do evento na "Imagem 7".

Imagem 7 – Cartaz do evento *Verdurada*



Fonte: <<http://st-4rt.blogspot.com.br/2010/08/verdurada.html>>, acessado em 13/6/2018.

A imagem apresenta três indivíduos, sendo possivelmente duas mulheres e um homem, segurando um cartaz com as atrações do evento. Esta representação ilustra

possivelmente a união da classe trabalhadora, por meio da referência em formas e cores aos cartazes comunistas do século XX. É presente também as inscrições “jantar *vegan* grátis após os *shows*” e “por favor sem cigarros e sem álcool”, costumes contínuos nos eventos *Open Minor*, referências diretas ao *veganismo* e ao estilo de vida *straight-edge*, subculturas de um ethos *punk* que se aprofunda por meio do *hardcore*.

A partir das incursões na *Verdurada*, Alan começa a conceber as possibilidades de organização de eventos similares, guardadas as devidas proporções populacionais, na localidade em que vive, no caso, a cidade de Porto Alegre. Por meio do contato com o cenário paulistano e com a *Verdurada* em especial, Alan retorna ao sul com o que podemos identificar como a primeira fagulha para o surgimento da *Open Minor*.

3) A CULTURA *PUNK* NAS CIDADES: RIZOMA, OCUPAÇÕES, HETEROTOPIA E HETEROCRONIA

Este capítulo tem o intuito de situar as teorias por mim escolhidas como adequadas à análise da *Minor House* e suas conexões com a cultura *punk*, identificada no capítulo anterior. As especificidades da *Minor House* são aprofundadas no Capítulo 4, de modo que o presente capítulo não trata diretamente dos dispositivos reconhecidos na casa, mas do diálogo entre o que observo enquanto textos culturais do *punk* e minhas reflexões teóricas acerca dos modos com que esta cultura se configura.

3.1 Aproximação ao rizoma

Para dar continuidade à reflexão sobre os fatores que desencadeiam as manifestações da cultura *punk* nos espaços urbanos, busco em estudos filosóficos as possíveis correlações acadêmicas com os fenômenos observados e o espaço por mim analisado, a *Minor House*. Para o desenvolvimento dos seguintes parágrafos, utilizo trechos de entrevista com o idealizador e morador da *Minor House*, Alan Chaves. Para melhor compreensão da posição de fala, de modo a evitar notas de rodapé, os trechos que se referem as falas de Alan Chaves são indicadas com aspas e itálico. Os conceitos grifados apenas em itálico indicam temas levantados a partir da pesquisa teórica.

No capítulo anterior, reconheço a internacionalidade ou mundialização do *punk* e sua dinâmica temporal transcendente. O objeto em questão, a cultura *punk*, perpassa diferentes décadas e irrompe em diferentes localidades, em simultaneidade ou inspirado por manifestações anteriores. No presente capítulo descrevo a influência da cultura *punk* na constituição do espaço *Minor House* a partir de entrevista com Alan Chaves, ex-estudante de Publicidade e Propaganda, atualmente chefe de cozinha vegano, idealizador da casa e morador da mesma. A entrevista foi realizada em setembro de 2017, de modo que o entrevistado discorreu livremente sobre as influências que o levaram a fundar a *Minor House*, o funcionamento dos eventos realizados na casa,

denominados *Open Minor*; e a forma com que a divulgação destes eventos é realizada. Segundo Alan, o princípio da organização dos eventos *Open Minor* se deu devido à “*vontade de organizar um espaço em que o pessoal que curte hardcore punk possa se encontrar*”. A partir disto, já reconheço que o espaço abriga explicitamente manifestações da cultura *punk*.

Sendo o *punk* uma cultura, seu reconhecimento é elaborado neste trabalho a partir de comparativos simbólicos; temas como *contestação*, *frustração*, *descontentamento* e *destruição* são recorrentes em letras de músicas, artes visuais impressas em discos, livros com depoimentos de participantes dos cenários *punk* (MCNEIL, 2014; ANDERSEN, 2015) e cartazes de eventos por mim pesquisados. Assim, para observar a cultura *punk*, reforço que este não é um objeto de estudo limitado ao plano sensível. A partir de minha experiência individual, tomo a *Minor House* como objeto de pesquisa e campo de estudo – é campo por ser um espaço que reterritorializa os imaginários relacionados aos objetos *punk*, e é objeto por estar sendo aqui analisada como parte de uma *semiosfera* (LOTMAN, 2003) *punk*, porém, buscando resgatar traços que se conectam com essa forma de manifestação cultural e com as linhas que a configuram. Dessa forma, a *Minor House* faz uma composição entre sua própria forma de existir e os elementos apropriados do *punk*, por meio de eventos (fenômenos temporários) e traços de evidência deixados em cartazes de divulgação, na *web*, e em materiais presentes dentro da casa. Investigo teorias da comunicação e filosofia para encontrar possíveis relações da materialização da *Minor House* com as culturas *punk* de outros tempos e espaços, procurando uma possível representação textual e visual que evidencie as propriedades que compõem o viés *punk* da *Minor House* por meio de trabalhos não voltados singularmente ao *punk* ou à música ao vivo. Partindo deste princípio, encontro no conceito de *rizoma* (DELEUZE; GUATTARI, 1995) uma possível aproximação teórica, que expõe determinadas propriedades da irrupção do espaço *Minor House* por meio do rearranjo de *linhas de fuga* em suas

atividades.

O entendimento de *rizoma* é levantado a partir dos textos de Deleuze e Guattari, de forma que possamos entender como se multiplicam os inconscientes, os desejos, as formações de sentido, por meio de caminhos traçados em *linhas*, contrapondo uma perspectiva teórica que enfoque *pontos*. Ao tratarmos do *punk*, das ocupações, de redes, das cidades ou qualquer um dos demais tópicos abordados a seguir nesta pesquisa, estamos sempre delimitando existências e processos contínuos a partir do estabelecimento de conceitos. Entretanto, ao reconhecer um modelo rizomático do pensamento, tento não limitar o *punk* em um conceito demasiadamente estratificado ou pontual, reconhecendo assim sua multiplicidade de interpretações e novos caminhos a serem traçados, a partir de novas manifestações desta cultura em diferentes *sinapses* que reorganizam as direções destas linhas de fuga.

É importante reconhecer que, ao escrever, estou articulando palavras dentro de um texto, de forma que façam sentido em uma frase, e estas participem entre si para a formação dos parágrafos. Os parágrafos em conjunto formam um capítulo, e os capítulos em conjunto dão formato a um documento, em sua especificidade de trabalho acadêmico. Partindo desta breve analogia, observo que este padrão de agrupamentos é reconhecido em outras formas. Esta perspectiva de agrupamentos de palavras pode ser observada na própria formação dos grupos sociais; no caso desta pesquisa os sistemas semióticos e modelizantes que configuram linguagens comuns ao *punk* e compõem assim a *semiosfera* (LOTMAN apud MACHADO, 2003) própria desta cultura.

Compreendo aqui que a cultura pode ser analisada pelo viés da semiótica, numa trama de semioses e textos dentro de textos. No entanto, reconheço também seu potencial sociológico, a partir dos agrupamentos humanos que produzem os textos culturais por mim catalogados, que compartilham de linguagens reconhecidas entre os sujeitos. Para que o *punk* fizesse sentido enquanto conceito em minha pesquisa, necessitei do contato com este gênero cultural, que foi adaptado pelos agentes

envolvidos em diferentes linguagens, como a música por exemplo. Portanto, procuro reconhecer o valor destes agrupamentos humanos voltados à produção cultural do *punk*, que deixaram rastros de sua cultura por meio de registros como fonogramas, publicações impressas e demais formas de expressão artística que permitem a análise semiótica da cultura aqui apresentada.

Desta forma, a compreensão dos espaços em que se manifesta a cultura *punk* e a comunicação que acontece nos mesmos deve ocorrer de forma ampla e sistêmica, não-pontualizada, para que a pesquisa que envolva o *punk* não dependa somente das obras artísticas em si, mas também de seus entornos, ou seja, os contextos sociais, históricos, midiáticos e filosóficos que possibilitaram e viabilizaram as irrupções destas manifestações culturais por meio de textos culturais. Compreendo o rizoma então como um parâmetro adequado a esta pesquisa, por contrapor-se a uma pontualização individual dos conceitos trabalhados, em prol de um entendimento obtido a partir da experimentação e do percurso, em linhas de fuga, abdicando de eixos pivotantes para cada conceito.

Considerando os textos culturais observados nas culturas *punk* reconheço a necessidade da contestação do meu próprio estudo. Desta forma, ponho em questão como contextualizar o *punk* às teorias pesquisadas, considerando que minha análise parte de apenas um dos muitos espaços de *shows punk*. Estes *shows* são executados de forma pontual no tempo e espaço, e envoltos por outros contextos que se entrelaçam na cidade e na vida de cada participante do evento *Open Minor*. Esta realidade é observada e disposta em texto por meio de linguagens, que possibilitam o estabelecimento da compreensão mútua, ou do "tornar comum" próprio aos conceitos básicos de comunicação entre os indivíduos e, mais amplamente, entre os diversos grupos sociais existentes e seus representantes. A linguagem científica possibilita, por um lado, a exposição de um assunto sem comprometer a objetividade de uma pesquisa, mas expõe também sua limitação comunicativa ao considerarmos que a própria linguagem

pressupõe um entendimento de códigos e signos que nem sempre podem ser tomados como entendidos previamente pelos leitores.

Falamos do *punk* como um ente, um conceito, uma ideia fixada em palavra e texto, para que possamos explorar suas interpretações e subjetivações, por um viés próximo da antropologia, ao observarmos o espaço da *Minor House* e sua utilização, entendendo que não interessa ao trabalho definir ou estratificar “o que é *punk*”, pois estamos partindo da observação de linhas de fuga ou sinapses do *punk*, ilustradas pela *Minor House* e por registros históricos sobre o tema. Deste modo, considero que o próprio conceito de *punk* se ressignifica e reterritorializa a partir de experimentos que operam no tecido da cidade, provocando as sinapses de diferentes ideações de anti-totalidade, expondo-as material e espacialmente para que possam ser registradas em texto e *traduzidas nas fronteiras do punk*, possibilitando interseções comunicativas com outros contextos, para além da semiosfera *punk*.

3.2 Reconhecimento de uma *linguagem punk*

A partir da observação de cenários *punk* prévios à existência da *Minor House*, observo que compõem as atividades culturais *punk* os fatores de descontentamento, contestação de estruturas e hierarquias sociais, negação de imposições e autoridade de um ser sobre outro, coletivos organizados em ações de protesto, *shows* produzidos em locais irregulares para estas atividades, turnês não-patrocinadas (ANDERSEN, 2015). Considerando que os fatores mencionados são demasiadamente amplos ou polifônicos, estes são manifestados na relação entre as regularidades dos sistemas modelizantes e as subjetividades de cada sujeito, de forma que coexistem nas culturas *punk* o uso e a abstenção de drogas, o consumo da carne e o *veganismo*, entre outras dicotomias. Esta coexistência tensiona a identificação do que é *punk* e seu modo de existir, e torna um desafio delimitar suas continuidades. Desta forma, definir um conceito de *punk* é um equívoco, mas ao mesmo tempo é necessário às ciências sociais o reconhecimento de

certos padrões que se repetem. ao objetivarmos demais o tema, cerceamos o mesmo. No entanto, também reconheço que é somente a partir da partilha de uma linguagem que podemos descrever e delimitar objetos de estudo, produzir textos culturais e ocupar espaços, físicos e imaginários, por meio dos embates simbólicos.

A existência de uma *linguagem* requer que a identifiquemos e diferenciemos de outras, possibilitando assim a comunicação. A leitura deste trabalho, por exemplo, pressupõe um conhecimento linguístico do português por parte do receptor, e o acesso ao documento pressupõe que o mesmo reconheça previamente o acervo, a biblioteca e seu sistema de acesso e armazenamento. O reconhecimento de linguagens pode acontecer por meio da observação de seus usos e convenções, como no caso de minha tentativa da delimitação de uma linguagem própria à música *punk*, que a diferencie das demais formas de produção musical, a partir de agenciamentos distintos das demais manifestações neste sentido. Estes agenciamentos não se restringem à compreensão racional de textos, pois incorporam também o plano do sensível; ao mencionarmos a música, já estamos tratando de uma linguagem em que o sensorial opera intensamente por meio da produção e recepção do som.

3.3 Contextualizando o *punk* – atuação em localidade

Ao considerarmos a análise de rizoma assimilada nesta pesquisa, tratamos de uma forma ampla de compreender e interpretar as questões humanas e sociais, para que se possa ter uma perspectiva mais distanciada sobre o contexto em que se inserem os sujeitos que produzem os textos culturais *punk*. Para dar conta da visão sobre os grupos sociais e as implicações de uma leitura analítica da mesma, retomo o trabalho de Latour (1994), de forma que entendamos as possibilidades e limitações objetivas acerca do estudo de sociedades a partir da *Teoria Ator-Redve*. Bruno Latour aponta em seu trabalho *controvérsias e incertezas* acerca dos estudos sobre sociedade, de maneira que consideremos aqui os desafios de manter um viés objetivo sobre um tema que está em

constante mutação, como é o caso dos agrupamentos humanos e suas atividades culturais. Apesar do termo *controvérsia* apresentar a possibilidade de interpretações negativas ao meio científico, Latour defende a ideia de *alimentarmo-nos das controvérsias* para que se possa chegar ao entendimento de uma sociologia não apenas a partir da visão do *cientista* ou *sociólogo*, de modo que não se diminua o valor dos próprios *atores sociais* frente ao ambiente acadêmico.

O autor ainda aponta a importância de analisarmos os objetos em confluência com a análise dos sujeitos. Atento para o valor dos *meios* e das *mediações* para a comunicação, e não apenas os *conteúdos* das mensagens; assim, compreendo os meios como extensões do ser humano para a atividade comunicativa. A partir destas considerações, compreendo que há sempre dependência entre um ente emissor de mensagem e um suporte material, seja a mensagem midiaticizada em diferentes formatos possibilitados pela técnica ou meramente verbalizada em oralidade.

Da parte da música *punk*, reconheço um *rizoma* a partir da multiplicidade de cenários existentes no decorrer do tempo, com manifestações observadas em localidades variadas, que dialogam entre si por meio de uma linguagem artística estético-sonora. A localidade e o tempo histórico de cada cena musical *punk* faz com que estas se diferenciem umas das outras, apesar de tratarmos de um mesmo termo para identificação de uma linguagem aplicada à música e artes visuais, ou mesmo ao analisarmos especificamente uma *forma punk* de produção cultural, calcada no ethos *faça-você-mesmo*.

As localidades são temas recorrentes nas músicas *punk* em diferentes períodos de sua cronologia: *Os Inocentes* de São Paulo cantavam *Pânico em SP* (1986) para retratar, por meio da música, a realidade que experienciam em suas realidades cotidianas; os *Sex Pistols* bradavam *God Save The Queen* (1975) em alusão pessimista à monarquia britânica; o *Mukeka di Rato* joga com a relação da música *punk* brasileira e finlandesa anteriormente citada, de forma mais explícita na faixa *Nasci em Vila*

Velha/Syntnyt Helsingissä (2001). Desta forma, o *ator-rede* do *punk*, inserido em determinada localidade, tece novas relações cartográficas entre si, o espaço que o circunda e a sociedade da qual participa. Estas relações podem ser reconhecidas em outros tempos e espaços pelo compartilhamento de uma linguagem comum entre estes, o que possibilita a identificação de um caráter *punk*.

3.4 Ocupações – o espaço definido pela atividade

Ao definir a *Minor House* enquanto campo de estudo, reconheço estar inserido em uma manifestação relacionada à cultura *punk* em Porto Alegre, especificamente por meio de eventos com música ao vivo, o que depende de determinadas materialidades para que estes aconteçam e configurem a casa enquanto um espaço cultural. A *Minor House*, em sua disposição e modo de funcionamento, me parece singular na região em que se localiza. Esta singularidade regional se dá por meio da ausência de palcos, bilheterias, seguranças, bebidas alcoólicas, entre outras características observadas nos demais espaços de shows em Porto Alegre e melhor explicadas no capítulo seguinte. Considerando o *espaço* como um dos elementos para análise, julgo que a pesquisa deve abranger não apenas a *Minor House* em si, mas também a região em que se localiza na cidade de Porto Alegre – o Quarto Distrito.

Do ponto de vista da análise de cidades, identifico formas de pontuação dos espaços, delimitando o espaço em público e privado, residências e comércio, vias de acesso e espaços-destinos. Considero, levando em conta as possibilidades do pensamento de rizoma, que é a partir de linhas de continuidade que a cidade pode de fato existir e tomar forma, e não dos espaços estratificados. Aponto também a dificuldade em delimitar cada uma das regiões de um espaço-cidade e agrupá-las em um nome comum, como *Porto Alegre*. Reconhecer onde começa e termina o Quarto Distrito ou qualquer dos bairros, por exemplo, é uma atividade que passa por mudanças no decorrer do tempo em que os seres humanos modificam e reconfiguram os espaços de

uma cidade. As cidades dependem da atividade diária de sujeitos, operando em redes que garantem certa estrutura geral, para que a vida e convivência coletiva possam se estabelecer harmonicamente em sentido amplo, ou seja, considerando variáveis cotidianas como o trabalho, o ócio, o tráfego e a habitação.

Cabe ressaltar, no entanto, que estas divisões de regiões na cidade permitem análises mais específicas sobre determinado espaço. Cada localidade em uma cidade é dotada de particularidades que a diferencia das demais, formando bairros, zonas e regiões, que interagem entre si para que o conjunto dos espaços faça sentido sob a mesma denominação. Torna-se um desafio, portanto, imaginarmos uma cidade que não esteja carregada de perspectivas pontuais, fazendo um breve contraponto ao pensamento de rizoma, onde consideramos, para além dos pontos, as linhas contínuas de fuga. Compreendo que o pensar em rizoma torna-se, portanto, também uma contestação à estratificação dos espaços.

Podemos reconhecer Porto Alegre por meio de pontos específicos em um cartão postal. Neste, pode estar impressa a fotografia da Usina do Gasômetro, do Cais do Porto, do Monumento ao Laçador, entre outros pontos que destacam a distinção da cidade entre as demais capitais estaduais, por exemplo. No entanto, a existência e manutenção de um ponto turístico que ilustre a cidade por meio de imagens depende de múltiplos outros espaços e cadeias de relações que compõem o restante do território abrangido. Ao assimilar *Porto Alegre* a partir deste suposto cartão, ou por meio de outras mídias que busquem retratar o local, como telejornais ou filmes, não tomamos conhecimento da cidade como um todo. A partir da consideração de que o espaço urbano é definido não apenas pelos espaços em si, mas também pelas ações humanas que o modificam, as relações que se estabelecem na cidade tornam Porto Alegre mais abrangente que seu desenho urbano, seus pontos observáveis e suas representações formais.

Percebo que a formação das cidades é composta de espaços públicos, privados e

vias de acesso. Trata-se de um complexo trabalho humano exercido em coletividade que, arquitetonicamente, comunica como se dá a distribuição dos espaços entre os habitantes que o ocupam. Assim, os espaços culturais são parte importante da vida em uma cidade e existem por meio das ações humanas que o constroem.

As cidades brasileiras enfrentam problemas de ocupação em seus espaços, que são abordados em variados âmbitos de análise dos espaços. Podemos tomar como exemplo a especulação imobiliária, a poluição, os problemas de tráfego, entre outros fatores. A *Minor House* não é meramente uma residência, nem um comércio propriamente dito, o que ilustra a inviabilidade de descrevermos com exatidão como a casa se identifica na cidade. Nascimento (2016) afirma que as cidades existem segundo *modelos hegemônicos neoliberais de estruturação* (p.2). Como aponta o autor,

as cidades funcionam de acordo com suas mercadorias, de forma que a democratização das decisões sobre o espaço urbano esbarram em impeditivos mercadológicos e de capital; por outro lado, as formas de resistência urbana frente a estes impasses se refletem nas ocupações urbanas (NASCIMENTO, 2016, p. 3).

A *Minor House* foi inicialmente uma ocupação, ainda na rua Barros Cassal, para depois ser formalizada como "depósito de antiguidades" na sala alugada por Alan Chaves, no Quarto Distrito. Desta forma, considero pertinente ao trabalho que se reconheça a existência de ocupações urbanas nas regiões centrais de Porto Alegre e seu teor de resistência à periferização frente aos modelos hegemônicos de distribuição dos espaços na cidade. Reconheço a importância de levantar considerações sobre o espaço em que se encontra a *Minor House*, o Quarto Distrito, para que se possa identificar possíveis razões da instalação da casa especificamente neste território da cidade de Porto Alegre. Considerando que a cidade apresenta certa insuficiência estrutural de espaços devidamente equipados para a manifestação de eventos de música ao vivo, e levando em conta o ethos *punk* de contestação das estruturas mercadológicas, inclusive as do mercado cultural, as ocupações de prédios vagos surgem como alternativa de ressignificação da própria arquitetura nas cidades, como uma possível linha de fuga que

traz à tona os problemas urbanos e as alternativas de experimentação para lidar com os mesmos. A instalação de equipamentos para promover a difusão cultural através da música ao vivo na *Minor House* ressignifica, portanto, o cenário musical e urbano, ilustrando caminhos para alternativas de ação para com a cidade e suas construções, públicas ou privadas.

Os demais espaços tradicionais voltados à difusão cultural através da música ao vivo caracterizam-se, entre outros pontos, pela rentabilidade que permite a continuidade dos eventos culturais, a partir de retornos financeiros. Os eventos musicais ocorridos nos espaços convencionais de *bar* ou *casa noturna* evocam relações com venda de ingressos, bebidas e alimentos, com tabelas de preços fixos. Estas são situações e cenários que configuram o que interpreto como uma comercialidade da música interpretada ao vivo, ou seja, a viabilidade material e financeira para a manutenção destes espaços e da continuidade dos eventos culturais, sem que ocorram prejuízos financeiros para os estabelecimentos comerciais. Percebi situações adversas na *Minor House*, onde eventos ocorrem “sem preço” e o retorno financeiro é sempre incerto ou não planejado.

Cito ainda, a título de exemplo de ocupação cultural na cidade de Porto Alegre, a *Pandorga*. Localizada no bairro Azenha, a *Pandorga* territorializa-se como um espaço cultural popular, em um galpão outrora utilizado para fins industriais. A partir da transformação social do espaço, localizado próximo a uma comunidade de origem quilombola, este passa a abrigar iniciativas culturais com sua localidade – rodas de conversa, *shows*, apresentação à mecânica de bicicletas, entre outras atividades com crianças e adultos, visando à aproximação da população com os esportes, a música, as artes visuais e outros fazeres criativos.

Estas iniciativas reforçam também o valor da gestão comunitária (ou mesmo autogestão) dos espaços, por meio da organização local, para transformá-los e reconfigurar o propósito dos mesmos na cidade, de forma que a cultura seja manifestada

em um ambiente diretamente participativo, ainda que juridicamente irregularizado. Compreendo, portanto, que as ocupações são também linhas de ação, como fagulhas que despertam a compreensão de novas problemáticas socioespaciais, mais amplas e complexas que a mera irregularidade jurídica da razão social de prédios construídos na cidade e quem os ocupa de fato.

Não há condições de apresentar, neste trabalho, todas as ocupações constituídas em Porto Alegre e suas múltiplas propostas, tampouco as de outras cidades no Brasil e em demais países. O exemplo da Pandorga poderia ser aplicado a inúmeras iniciativas de ocupação mundo afora, inclusive nos “*squats*” europeus, espaços que serviram de referência para o surgimento da *Minor House*, citados por Alan em entrevista. Os *squats* ocupados por *punks* fornecem, de certa forma, outro entendimento de ocupação, originando um termo próprio de identificação, mas são apenas um dos inúmeros exemplos de linha de fuga da ideação de espaços urbanos. As ocupações, portanto, são um desafio às cidades. São reconhecidas a partir de suas contínuas atividades e modificações, reterritorializações de planos utópicos e propostas de reconfiguração dos modelos modernos de urbanização dos territórios. Ainda segundo Nascimento:

As ocupações urbanas visibilizam a vida urbana que se quer, sendo a cidade per se e não fragmento socioespacial independente da ilegalidade que lhe confere existência. As ocupações urbanas existem em razão do exercício amplo do direito de moradores de mudar a cidade quando decidem ocupar um terreno, de forma organizada, e emergirem uma rede de atores sociais (ativistas, organizações civis e grupos de universidades), como ação política coletiva efetivada por um desvio na forma em que a cidade se constrói (NASCIMENTO, 2016, p. 148).

A ocupação do espaço que viria a ser a *Minor House* existiu primeiramente enquanto ideia de Alan, até ser efetivamente realizada, ou seja, tornada um espaço real, construindo-se em seu entorno espacial a partir de uma residência desocupada e posteriormente abrigando atividades socioculturais. Dado o espaço em que existe atualmente, após a mudança de endereço, compreendo que a *Minor House* não necessita de um espaço específico formalizado para que aconteça – apoia-se no imaginário

coletivo, na continuidade de ações culturais e nas redes de comunicação próprias do *punk*, das quais faz parte e se insere. Reforço então que, embora precisemos de equipamentos sonoros para realizar um evento com música ao vivo, ou de panelas grandes para cozinhar comida vegana em grande escala, as materialidades instaladas na Minor House existem em função das atividades, ideias individuais, ou utopias libertárias partilhadas.

3.5 Propósitos, espaços e tempos na Minor House – heterotopia e heterocronia

Para contrapor o senso comum de “utopia”, que considero demasiadamente distante da realidade de campo observada para a elaboração deste trabalho, busco em Foucault (1963) o conceito de *heterotopia*. A heterotopia reconhece a realidade em contraponto à utopia, que aponta para um horizonte não-alcançado. Desta forma, o conceito ajuda a ilustrar o que é um espaço *real e geograficamente reconhecível*, não-hegemônico por se diferenciar dos lugares-comuns, como no caso da *Minor House*. Conforme o autor aponta em seu trabalho, existem

provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade - que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias (FOUCAULT, 1992, p.3)

Desta forma, a teoria de Foucault sobre as heterotopias aponta correlações entre o existir e o não-existir. A analogia aos navios, como exemplos de um espaço em si mesmo, em meio ao oceano externo, ilustram a plena heterotopia para o autor (p. 5).

Também o espelho é utilizado como exemplo, no sentido de que a imagem que se vê é virtual, não existente, mas presente na percepção do espaço. A heterotopia permite que reconheçamos não apenas o que está acontecendo em determinado espaço, mas também o que não está – o que é do plano virtual ou utópico, o que não pode ser percebido em sentido sensorial direto, o que compreendo que seja também aquilo que carece de abordagens teóricas para construir sentido em minha narrativa sobre o *punk*.

A utopia libertária *punk* ajuda a perceber, com referência à teoria de Foucault (1984), o pulsar das heterotopias nas sociedades. Segundo o autor, “não há civilização que exista sem estas correlações, ao pensarmos em questões culturais e antropológicas” (p. 8). Modificar os espaços a partir das vivências, portanto, parece algo inato ao ser humano, e auxilia na compreensão das formas de organização social. A transformação de uma sala comercial em um espaço simultaneamente cultural e residencial nos permite pensar sobre o uso que a população está fazendo de seus espaços na cidade, a utopia ao horizonte do pensamento libertário, bem como a semiosfera *punk* que se rearranja dentro da *Minor House* a cada evento que reúne pessoas interessadas nesta cultura.

Considerando as manifestações do *punk* na *Minor House* e os problemas urbanos de Porto Alegre em relação à escassez de espaços culturais, levantados dentre outras formas por meio das ocupações, podemos reconhecer o ambiente cultural *punk* como uma *heterotopia de crise* (FOUCAULT, 1984). Foucault define como *heterotopia de crise* o que ocorre em espaços “privilegiados, sagrados ou proibidos, em que pessoas em estado de crise com os padrões sociais homogêneos externos podem expressar convictamente seus descontentamentos sem sofrer represálias” (p. 13). Identifico na *Minor House*, a partir de minhas observações e da entrevista realizada com Alan Chaves, a readequação de um espaço voltado ao comércio, para que manifestações artísticas *punk* possam ser executadas livremente, contanto que não representem malefícios ou manifestações de ódio aos indivíduos presentes e ao próprio espaço.

Ainda de acordo com Foucault, o conceito de *heterocronia* aponta que não

tratamos estritamente da materialidade na *Minor House*, mas também da dimensão temporal que a envolve e também a constitui, traçando recortes internos ao meio analisado, seus ritos e costumes, de forma que possamos nos situar historicamente ao analisarmos o espaço. A temporalidade é parte necessária às resoluções da pesquisa pois a *Minor House* abriga uma longa série de eventos, sendo 96 edições até a publicação deste trabalho. Assim, a continuidade dos eventos *Open Minor* amplia suas implicações no espaço, pela configuração do potencial de novas edições serem realizadas, com esforços coletivos das pessoas que comparecem e contribuem financeiramente com a manutenção da *Minor House*.

A heterocronia pressupõe a “coexistência simétrica de tempos diferentes em um mesmo espaço” (p. 15). Foucault reconhece essa coexistência a partir de analogia com as obras de teatro ou cinema; estas apresentam temporalidades subjetivas, distintas do decorrer usual do tempo, utilizando-se da linguagem artística como meio para atingir este efeito. Nesse sentido, ao tratarmos da *Minor House*, considero que os eventos ocorrem no mesmo espaço em condições similares, mas diferem de acordo com a edição – mudam-se o corpo de artistas, o público presente, os textos, as ações e reflexões individuais no recorte temporal de um evento. Desta forma, cada edição do evento *Open Minor* engloba múltiplas interpretações de passagem do tempo, seja para o artista em turnê internacional que passa a se apresentar em Porto Alegre, para o frequentador local residente na região metropolitana, para a pessoa que ainda não conhece a casa, para o público que se locomove de cidades do interior, entre outras situações e cenários.

Tal qual uma sessão de cinema, cada *show* apresentado na casa provoca diferentes sensações entre as pessoas presentes, de forma que a percepção de passagem do tempo possa parecer mais lenta ou mais rápida ao som de músicas *punk*, dependendo, entre outros fatores, do envolvimento afetivo de cada indivíduo com os temas apresentados. Assim a continuidade de determinadas ações políticas e memórias culturais relacionadas ao *punk*, situadas em outros espaços, ocorridas em outras décadas,

se reconfiguram no tempo presente, tensionando o próprio conceito de uma cultura *punk*. O *punk*, o *hardcore*, o *straight edge* e as especificidades de cada uma destas subculturas não findam nos territórios em que foram concebidas, tampouco morrem junto com seus atores sociais (no caso, *atores-rede* que traçam novos caminhos no *punk*). Os rastros físicos, digitais e imagéticos das manifestações culturais *punk* mantêm-se nos registros documentais e nos objetos, que comunicam ideias outrora novas e revolucionárias. Reconheço na semiosfera *punk* um potencial revolucionário que se mantém contínuo, apesar dos tensionamentos internos a esta cultura. A cada edição do *Open Minor* ocorrem reativações do *punk*, individual e coletivamente, tensionando o espaço em que se manifesta e os textos ali interpretados.

Podemos apontar na Minor House uma quase infinidade de objetos que comunicam per se as mensagens que Alan Chaves propõe aos visitantes – dezenas de bicicletas penduradas no teto podem causar um primeiro estranhamento a quem não está habituado a frequentar a casa, bem como mobiliários urbanos reaproveitados, andaimes de construção civil, uma Kombi desmontada, bandeiras com símbolos que remetem ao veganismo, questões agrárias, de gênero, autogestão e libertação de paradigmas diversificados expressos em imagens e textos pendurados nas paredes. Alan aponta que quase todo objeto está ali por representar algo, seja este algo uma ideia ou um momento que fora simbólico (LOTMAN, 2003) para o morador da casa. Enquanto gravei as entrevistas, observei um repertório da banda de Alan, XAMORX, curiosamente fixado com adesivos em uma placa de ponto de ônibus; remete à apresentação que a banda fizera dentro de um ônibus inutilizado em 2004. Este é apenas mais um exemplo de desterritorialização do punk, ou uma analogia latente ao navio de Foucault

4) DISPOSITIVOS REARRANJADOS NA MINOR HOUSE

Durante o período desta pesquisa, frequentei cerca de cinco edições do evento *Open Minor*. À parte disso, entrevistei Alan Chaves, o morador e idealizador do espaço

e dos eventos. Os trechos a seguir contêm as falas de Alan entre aspas, ligeiramente adaptadas para melhor se adequarem ao texto. Para tratar dos pontos observados por mim acerca das materialidades presentes na *Minor House*, utilizo como referência o trabalho de Conter (2016), que trata de *dispositivos* (DELEUZE; GUATTARI, 1995) para o reconhecimento de materialidades relacionadas aos fonogramas, ou seja, à música gravada em suportes físicos. Como a abordagem de meu trabalho é mais direcionada à execução de música ao vivo, no formato de *show* ou apresentação, proponho o reconhecimento de dispositivos presentes na casa em momentos de *show*.

A partir de minha experiência frequentando a *Minor House*, percebi as peculiaridades do local e o rearranjo de dispositivos voltados à música ao vivo. Reconheço em Lotman (2003) o valor atribuído ao *símbolo*. De acordo com a teoria do autor acerca da semiótica da cultura, o símbolo “serve como plano de expressão para um outro conteúdo de maior valor culturalmente” (p. 2). Desta forma, considero que as imagens de cartazes não findam no cartaz, mas traçam referências a outros textos culturais que dialogam com as convicções de Alan.

Em minhas análises, reconheço objetos e imagens que simbolizam textos mais amplos, seja na disposição dos materiais encontrados na casa ou na produção de cartazes de divulgação dos eventos *Open Minor*. Os elementos de um cartaz, por exemplo, reagrupam, por meio de colagens, símbolos retirados de outros contextos, para configurar novos textos culturais. Estes reagrupamentos de imagens aglutinam em si múltiplas linhas interpretativas, que ilustram, em conjunto, os descontentamentos, frustrações, ironias e sátiras que caracterizam as manifestações artísticas no *punk*. As perspectivas recorrentemente pessimistas não sugerem, no entanto, desespero ou resignação, mas servem como combustível para as ações propostas na casa, seja por meio do encorajamento ao *veganismo* como alternativa de posicionamento político, ou da contestação de cenários macropolíticos vigentes.

Considerando os referenciais teóricos de Lotman e a importância de considerar

minhas próprias percepções de símbolos dentro da *Minor House*, minha observação começa, primeiramente, a partir da entrada da casa. Não se trata de uma "casa" propriamente dita, visto que o primeiro dispositivo a ser modificado é o conceito de "casa de *show*".

4.1 A "casa" – *Flex Your Home!*

Início este subcapítulo explicando a frase *Flex Your Home*, retirada de um projeto de camiseta elaborado por Alan. A frase faz referência, novamente, à banda *Minor Threat*, cuja música *12XU* contém a frase "*flex your head*" (flexibilize sua cabeça). Alan adapta a flexão ao conceito de "casa", pois reside no mesmo espaço em que organiza os shows, separando sua cama e roupas do restante da casa apenas por uma escada, que conduz a um pequeno mezanino. Em dias de alto número de público presente na casa, é comum que as pessoas ocupem o espaço desta escada ou mesmo parte do mezanino, ou "quarto" de Alan.

As instalações da *Minor House* se encontram em uma sala comercial de um pequeno prédio, com subdivisões similares a garagens. A casa divide paredes de um lado com uma borracharia e, de outro, com uma eletrotécnica. A entrada dos visitantes acontece por uma pequena porta de metal, que integra o portão principal – este, fica sempre fechado. Uma característica curiosa, por se tratar de um espaço de *shows*, é que não há fachadas ou indicativos que comuniquem a existência do local ou as apresentações ali abrigadas. Assim, só comparece à casa quem já tem conhecimento prévio do evento que está por acontecer.

A comunicação da *Minor House* é feita de forma cuidadosa, muitas vezes realizada boca-a-boca ou em eventos privados no *Facebook*. Alan afirma que o espaço é "*semi-aberto*", em parte por ter sofrido represálias "*por parte de vizinhos e grupos de influência neonazista*." Outro fator impeditivo de tornar público o evento *Open Minor* é a regulamentação do espaço. Conforme consta no contrato de aluguel, a casa é

registrada como *depósito de antiguidades*." Desta forma, os eventos são normalmente destinados a um pequeno público, para que não ocorra superlotação do espaço e possam ser reconhecidos como *reuniões de amigos*" em caso de eventuais problemas. Apesar de abrigar eventos, a *Minor House* também pode ser interpretada como "depósito de antiguidades" devido a seu acervo de antigos quadros decorativos, aparelhos de som, placas luminosas e móveis restaurados. Para contribuir com a visualização deste acervo, incluo a seguir a "Imagem 8", que mostra alguns dos materiais observados na casa.

Imagem 8 – Visão da Minor House a partir do centro da casa



Foto: Alan Chaves (2018)

A imagem mostra parte do acervo pessoal de Alan, que inclui bicicletas suspensas no teto, ilustrações, placas de trânsito, um orelhão, uma lixeira de rua, bancos de praça, um mictório, entre outros itens distribuídos pela casa. A seguir, na "Imagem 9", está exposta a "cozinha" – o espaço destinado à comida vegana e ao chá gelado, itens sempre presentes nos eventos. Observo que os adesivos fixados na geladeira são de bandas que passaram pela *Minor House*, e outros de produção desconhecida, associados à proposta *vegan straight-edge*, ou seja, à subcultura *punk* que não faz uso de drogas

nem de produtos de origem animal.

Imagem 9 – Cozinha da Minor House



Foto: Alan Chaves (2018)

Ainda que o espaço convide o público a não fazer uso de drogas ou consumir produtos de origem animal, é comum presenciar pessoas consumindo cervejas e cigarros na área externa próxima à entrada. Alan não censura este comportamento, reconhecendo a diversidade dos cenários *punk* e afirmando que "*o straight-edge é uma decisão pessoal, não uma regra ou dogma religioso.*" Ainda assim, dentro da casa, o consumo de substâncias psicoativas é vetado. Salvo raras exceções, esta é uma restrição quase sempre respeitada pelo público em tom de bom senso, por não ser este espaço uma casa de *shows* convencional, mas a própria residência de Alan, que aderiu ao *straight-edge*.

4.2 Bilheteria

Reconhecidas as características da *casa*, analiso a forma com que os eventos *Open Minor* se sustentam financeiramente. Alan afirma que pretende "*manter um espaço que abrigue shows, mas que não limite o público por meio do valor da entrada*". Os eventos mantiveram o padrão de apresentar um preço fixo estabelecido até o ano de 2016, quando Alan opta pela opção de não estipular um valor para as pessoas que pretendem adentrar sua casa para assistir aos *shows*.

Surge assim a categoria *sem preço*, o que fornece ao público a decisão de quanto pagar pela entrada no *Open Minor*. No entanto, Alan reforça que "*o sem preço não é de graça. Uma banda em turnê tem vários gastos envolvendo transporte, alimentação e estadia, assim como a casa tem gastos com aluguel, eletricidade e alimentos*." Nos eventos em que estive presente, houve um momento específico em cada um, sempre entre os *shows* dos artistas ou bandas, em que Alan fala com o público para explicar a proposta da casa e passar um chapéu recolhendo o dinheiro.

Alan explica que este método de organização financeira *tem funcionado melhor que a bilheteria fixa, porque o evento se banca com as contribuições da quantidade maior de pessoas que passa a participar do evento*." Além da vantagem de ampliação do público participante, este modo de funcionamento da "bilheteria" reforça o que Alan chama de "*corresponsabilidade financeira*" – todos os participantes que aproveitam do momento de evento contribuem com o que dispõem, tomando conhecimento dos gastos envolvidos com esta atividade e do destino do dinheiro. Após o recolhimento, os ganhos monetários são divididos entre os artistas e a casa proporcionalmente, em acordo direto firmado no mesmo dia e envolvendo ambas as partes.

4.3 Palco

Outro ponto que merece consideração na pesquisa é o rearranjo do "palco". Reconheço que os palcos servem aos eventos culturais, geralmente, como uma divisão

entre os artistas que se apresentam e o público espectador ou participante dos atos. Não refuto possíveis argumentações que apontem o valor do palco, e reconheço seu potencial valor de melhor visualizar os artistas em um *show*. No entanto, o palco é ausente na *Minor House*. Alan considera que "*não ter palco deixa a relação entre público e banda mais próxima, cara a cara*".

A horizontalidade proporcionada pela ausência do palco é característica das apresentações musicais na casa desde as primeiras edições do *Open Minor*, segundo o entrevistado. As pessoas que comparecem ao evento assistem aos *shows* onde conseguem espaço. Em dias de maior público, algumas pessoas ficam a centímetros de distância das bandas e demonstram tomar cuidado para não encostar nos instrumentos enquanto as músicas são apresentadas. É recorrente que alguns amigos mais próximos de Alan tomem conta da parte técnica do evento, regulando os equipamentos de som e adequando a parte elétrica às tomadas disponíveis. Assim, além da ausência do palco, há ausência também de uma equipe técnica responsável pela sonorização, realizada de forma voluntária e espontânea.

A situação de uma plateia disposta próxima ao artista é algo que acarreta também um valor simbólico, a partir do encurtamento da distância entre o *show* e os espectadores. Assim como o palco, a *Minor House* não possui camarim ou *backstage*. As poucas paredes internas da casa fazem divisão apenas para um banheiro e um pequeno depósito aos fundos do local. Os *shows* acontecem no meio da casa, sendo este espaço também aproveitado para os eventuais pernoites de algumas bandas. Alan relembra que "*dormia no palco no fim da noite*" no período em que trabalhou e residiu na *Garagem Hermética*, icônica casa de *shows* porto-alegrense. Iniciava assim, ainda que sem intenção, a destituição do conceito de palco ao utilizá-lo como espaço de descanso.

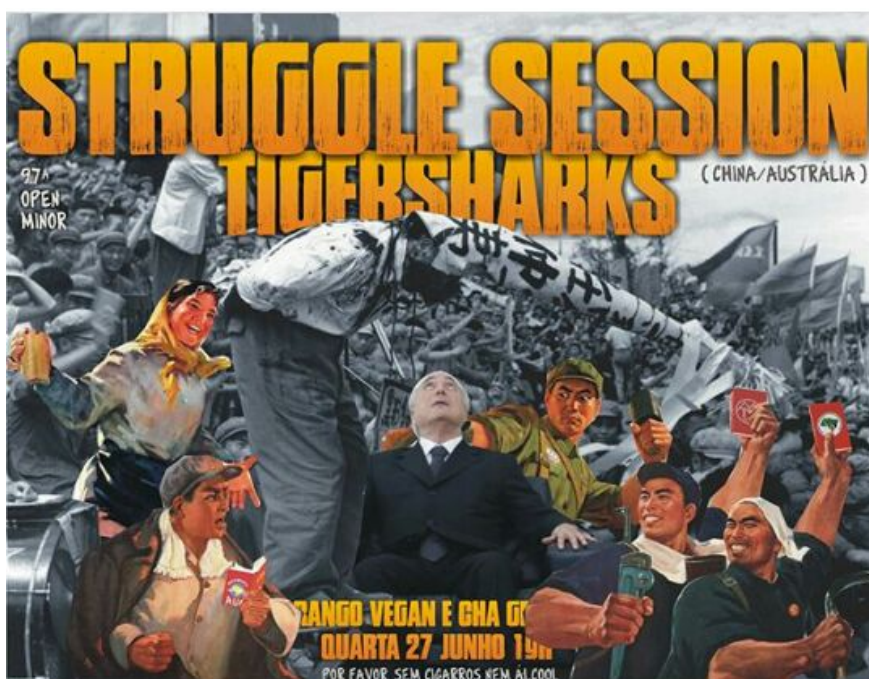
4.4 Cartazes de divulgação

Atento que, neste subcapítulo, utilizo o termo "cartaz" como referência às

imagens de divulgação do *Open Minor* veiculadas *online*, e não necessariamente cartazes impressos. No início das atividades da *Minor House*, os cartazes eram, de fato, impressos, mas esta é uma atividade descontinuada nestes eventos. A divulgação dos eventos *Open Minor* acontece atualmente por meio das redes sociais, como o *Facebook* e o *Instagram*. Esta forma de divulgação não é estranha a outras casas de *shows*, mas a questão deste dispositivo ser diferenciado, neste caso, se deve ao fato de que o endereço não é publicamente divulgado, bem como ao enfoque na alimentação vegana oferecida durante o evento. Entre outras regularidades discursivas, aponto a presença recorrente da frase “*por favor, sem cigarros nem álcool*”, que parte do ethos *straight-edge* vivenciado por Alan e traduzido (LOTMAN, 2003) a partir da referência aos cenários *hardcore* estado-unidenses. O anúncio do evento é aberto ao público em geral, mas em nenhum cartaz consta o endereço exato do local. Alan afirma que esta é uma medida preventiva, para evitar possíveis ameaças e preservar a continuidade dos eventos, já que acontecem formalmente em um *depósito de antiguidades*."

Observo que os cartazes, feitos pelo próprio Alan, são peças que apresentam *símbolos* (LOTMAN, 2003) relacionados à cultura *punk*, em tom de sátira, ironia ou crítica a temas como o capitalismo, o militarismo ou a religião. Como a série de eventos é demasiadamente extensa, seleciono apenas alguns cartazes de edições recentes, cujo acesso se deu diretamente por meio de Alan. Estes cartazes apresentam características *simbólicas*, de acordo com o referencial teórico da semiótica da cultura por mim escolhido. A “Imagem 10”, por exemplo, é o cartaz da 97ª edição do evento *Open Minor*.

Imagem 10 – Cartaz da 97ª *Open Minor*



Cartaz: Alan Chaves (2018)

Nesta imagem, uma bricolagem digital de fotografias e ilustrações, aponto a presença de elementos como a imagem do presidente Michel Temer, envolto por figuras de trabalhadores chineses (em referência à presença da banda chinesa/australiana *Struggle Session*), que portam símbolos do *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* e *Movimento Nacional da População de Rua*. A partir da interpretação do cartaz, compreendo que esta combinação de elementos reforça o caráter internacional do *punk* abordado no Capítulo 2, indicando possíveis relações entre imagens que indicam a experiência comunista na China e os movimentos sociais que, originados no Brasil, visam às reformas agrária e habitacional. Ao considerar as diferenças entre as questões sociais do Brasil e da China, reconheço que a relação entre estes elementos se dá pelo *descontentamento* que contribui com a origem de manifestações *punk*, seja com as formas vigentes de representação política ou com os modelos econômicos neoliberais, compondo uma crítica imagética a um sistema-mundo capitalista.

Na “Imagem 11” a seguir, não consta o número da edição do evento, pois trata-

se de uma edição especial, realizada numa escola ocupada por estudantes. Observo elementos que reafirmam a continuidade discursiva dos cartazes: o símbolo do anarquismo fixado na imagem de um livro, portado por um jovem trabalhador que evoca, novamente, uma referência às propagandas comunistas soviéticas. Aponto aqui para uma eventualidade singular à *Open Minor* neste cartaz em específico – o deslocamento do evento, da *Minor House* para a ocupação de estudantes na Escola Estadual Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, ocorrida no ano de 2016.

Imagem 11 – Cartaz *Minor House Ocupa Julinho*



Cartaz: Alan Chaves (2016)

Retomo aqui o princípio da *Minor House*, que ocorreu como uma ocupação individual iniciada por Alan. O diálogo com ocupações, portanto, é reforçado por meio destes deslocamentos, o que confere ao *Open Minor* um potencial de desterritorialização, reconhecido também devido à troca de endereço da casa em 2017

sem a interrupção de suas atividades.

Por se tratar de um ambiente composto por um grande grupo de menores, as restrições a cigarros e álcool estão ausentes mas considero que podem ser implícitas, visto a situação extraordinária do evento. Além das bandas divulgadas, o cartaz apresenta uma “*Oficina de desconstrução de gênero*”, indicando a contestação aos padrões de gênero e propondo uma atividade que estabeleça um diálogo entre as partes responsáveis pela organização do evento e os jovens estudantes. Considero, ainda, que as culturas *punk* se proliferam em ambientes que acolham a *juventude*, conforme consta nos estudos sobre os ambientes *punk* na cidade de Londrina (TURRA NETO, 2001). Deste modo, a aproximação do *punk* com os estudantes presentes no evento possibilita novas interpretações ou traduções acerca dos textos culturais apresentados, estimulando o rearranjo não apenas do cartaz mas do próprio evento. A presença da *Minor House* ocorre, assim, de forma simbólica – a casa se desloca de si mesma, como uma linha de fuga.

A seguir, na “Imagem 12”, aponto para a presença de símbolos religiosos, retirados de antigas pinturas. Nota-se que elementos do cristianismo como auréolas e a própria imagem de Jesus Cristo se relacionam com elementos satânicos, como a inscrição de um pentagrama, a ilustração de um demônio com súditos com chifres e acorrentados. A relação entre os diferentes cenários simbólicos é, de certa forma, feita em tom provocativo, o que indica certa relação com as formas de manifestação da cultura *punk* observadas anteriormente. Os seres retratados no cartaz portam instrumentos musicais, um amplificador e um microfone, compondo uma possível união dos elementos e fazendo alusão aos *shows* das bandas *Sömbriö*, *Dëstërro* e *Never Again*. Novamente, noto a presença discreta das frases “*sem preço*” e “*por favor, sem cigarros nem álcool*”, evidenciando a continuidade das mensagens nos cartazes de divulgação.

Imagem 12 – Cartaz 98ª Open Minor



Cartaz: Alan Chaves (2018)

Findada a análise da amostra de cartazes, reconheço nas imagens uma continuidade simbólica própria do *punk*, ao agruparem elementos provocativos, contraditórios entre si, e que traçam referências a movimentos sociais, ideologias e propostas de ação. Os cartazes configuram a divulgação prévia dos eventos *Open Minor*, indicando possíveis relações entre as apresentações que estarão por ocorrer e os textos culturais de tempos passados, configurando relações textuais que exprimem traços de uma linguagem *punk*. No Capítulo 5, concluo meu trabalho de pesquisa relacionando a observação de campo, as entrevistas realizadas na *Minor House*, as culturas *punk* e o acervo teórico por mim revisado.

5) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando meu percurso na pesquisa, procuro conferir se cheguei a alguma conclusão sobre meu problema neste estudo: reconhecer como o *punk* se reterritorializa na *Minor House*. Portanto, retomo também os desafios de demarcar aspectos próprios da cultura *punk*, os quais reconheci em ambas as análises (do espaço *Minor House* e do acervo digital e impresso sobre a cultura *punk*) como o descontentamento, a negação de autoridades e hierarquias, o ímpeto "faça-você-mesmo" e o desejo urgente por mudanças em diversos âmbitos.

Afirmo que não é possível definir com exatidão o que torna o *punk* uma cultura singular, mas estes aspectos observados de maneira geral possibilitam que se identifiquem novas manifestações *punk* relacionadas com esta semiosfera, reconhecidamente homogênea por configurar um sistema, mas também heterogênea ao unir em diálogo diferentes linguagens sob um mesmo parâmetro cultural próprio do *punk*, expressos pelo descontentamento explícito.

As culturas *punk* são aqui reconhecidas a partir do acesso que tive a textos culturais sobre o tema, incluindo livros, discos e documentários, somados à minha experiência de campo na *Minor House*, espaço autodeclarado *punk*. Desta forma, concluo que posso reconhecer o que entendo como *punk*, mas não findo o reconhecimento do *punk* apenas por meio de minhas incursões. Cada pesquisador e ator social terá suas próprias indagações e conclusões sobre o *punk*, assim como sobre outros temas relacionados às culturas humanas.

Concluo que tratar do *punk* de forma singular é um equívoco, pois observei diferentes formas de criar e reproduzir textos nestes meios ou *cenos*, inclusive formas conflitantes entre si que encontram espaço para manifestação de suas controvérsias. Estes fatores me levam a concluir que é apenas pelas linhas de fuga na experimentação e os riscos nelas envolvidos, e não pelas tentativas de pontualizar o *punk*, que este existe enquanto cultura e torna-se um sistema reconhecível. É na ação de traduzir e assimilar novas formas de existir *punk* que esta cultura se mantém dinâmica e interativa em suas fronteiras, provocando seus contextos, propondo destruições ao conservadorismo de núcleos simbólicos na arte, na ciência, na literatura e nas demais formas de produção textual relacionadas à cultura.

O *punk* se reinventa ao longo da História, o que ficou evidenciado no fato de que

esta é uma cultura que cria subculturas sob o termo *punk* – o *hardcore*, *straight-edge*, entre outras. Afirmando que estas subculturas fazem parte da heterogeneidade da semiosfera *punk*, configurando novos significados e encaminhamentos para o termo "*punk*" ao incorporarem outras formas de organização e resistência frente às opressões mundanas.

A teoria do *ator-rede* (LATOUR, 1994), embora não seja um eixo teórico nesta pesquisa, auxiliou a compreender o valor da assimilação da experiência de campo com as bases teóricas abordadas nos capítulos anteriores, de forma que reconheço aqui o valor dos atores-personas em equidade ao dos pesquisadores sobre o *punk*, que configuram em conjunto uma cartografia socioespacial nos espaços a serem percorridos tanto teórica quanto experimentalmente.

Ao concluir que o *punk* é múltiplo observo que, para esta cultura produzir sentido, deve se reinventar e se reterritorializar de acordo com os cenários que a envolvem, onde estabelecem fronteiras simbólicas permeáveis. Noto que a *Minor House* opera no tecido da cidade de Porto Alegre, tensionando os limites de seu espaço ao abrigar *shows punk* em uma sala comercial que vem a ser, documentalmente, um mero *depósito de antiguidades*. Reconhecendo as características de contravenção presentes nos textos *punk* e nos dispositivos que a casa rearranja à sua forma, ficou evidenciado que a continuidade dos eventos *Open Minor* dialogam com o *hardcore*, e portanto com o *punk*, de forma que textos culturais de outros tempos e espaços estabelecem relações com a casa e seus frequentadores.

Estas relações foram observadas através de conteúdos implícitos à casa, sendo o encorajamento ao "faça-você-mesmo" uma premissa básica do *punk* que a *Minor House* comunica direta e indiretamente, ao demonstrar a possibilidade de se sobrepôr a um sistema imobiliário que não reconhece suas especificidades e o retorno cultural para seu entorno. Não apenas os textos na casa apresentados, mas a própria *Minor House* também prova não estratificar-se, pois se desterritorializa ao deslocar o evento *Open Minor* para escolas e ocupações, mantendo a característica de apresentar *shows punk*, palestras e oficinas nos locais onde se manifesta.

Considerando aspectos subjetivos de minhas impressões pessoais, enquanto produzi este trabalho me senti mais distante do que compreendia pontualmente enquanto cultura *punk*. Este distanciamento decorre de certa frustração em solidificar

uma compreensão do *punk*, para traçar comparações mais objetivas entre a cultura, suas dimensões simbólicas e os dispositivos no espaço por mim analisado. No entanto, apesar deste descompasso, também aponto o valor da pesquisa por mim realizada, de forma que reconheço a importância do rizoma e sua possível relação dialógica com as premissas *punk*, ao abdicar de um referencial único pivotante tal como o *punk* abdica de qualquer reconhecimento de autoridade. Busquei aproximar por meio desta escrita os paradoxos e controvérsias presentes em textos culturais relacionados ao *punk* com a abordagem acadêmica sobre cultura, espaço, tempo e sociedade, de forma que a tradução de uma semiosfera *punk* para o sistema acadêmico contribua com interseções entre os espaços periféricos de troca de informações em diferentes sistemas simbólicos.

Reconheço, a partir da relação da *Minor House* com o espaço em que ela se insere na cidade, que um espaço de shows autoafirmado *punk* está sujeito a represálias de diversas origens. Estas podem partir de grupos sociais cujos princípios nem sempre coincidem harmonicamente com as manifestações artísticas e culturais do *punk*, como organizações de extrema direita, fanáticos religiosos ou qualquer ala conservadora que repudie a existência da casa. O conservadorismo, especialmente simbólico no caso desta análise, não habita as semiosferas próprias do *punk*, podendo ser traduzido à estas culturas como um paradigma a ser provocado e/ou destruído. Não interessa ao *punk* a manutenção do estado das estruturas, nem mesmo de suas próprias, mas sim o traçar de novas linhas de fuga em meio aos estados de crise percebidos pelos manifestantes. Estas crises, que dão margem à heterotopia, ampliam o espaço em que surgem dando lugar às utopias ao horizonte, fazendo com que pessoas que se sentem deslocadas de uma realidade que não as acolhe, possam ter um espaço especial em que se sintam em paz, mesmo em meio às lutas sociais por mudanças nas estruturas políticas, sociais e econômicas.

Acredito que o *punk* tenha um futuro promissor dentro de seus parâmetros, ainda que corra o risco de se destituir de sentido por completo. Mesmo com a destruição total e completa dos conceitos, ou a instauração do caos simbólico à semiosfera que configura, a perda de referentes, penso que não há crise que não seja um prenúncio de mudança e catalisação do dinamismo nas fronteiras, que urgem da percepção de novas necessidades. O *punk* irrompe da insatisfação, e o que fica registrado culturalmente, de forma geral, é sua capacidade de transformar a insatisfação com o *modus operandi* em

ações práticas. Acredito que o próprio *punk*, ao tornar-se futuramente um conceito insatisfatório ou demasiadamente vago, encontrará em seus agentes novas ações geradas a partir da insatisfação com o ambiente externo. Assim, concluo minha pesquisa com questões em aberto sobre as definições de cultura *punk*, visto que as linhas de ação que configuram a manutenção de meu espaço de pesquisa – a *Minor House* – são demasiadamente amplas e imprevisíveis para qualquer outra colocação a respeito do futuro da série de eventos *Open Minor*, ou do próprio *punk* em si mesmo.

6) REFERÊNCIAS

ANDERSEN, M; JENKINS, M. *Dance of Days: duas décadas de punk na capital dos EUA*. Tradução do inglês por Marcelo Viegas e Ana Carolina Odinique. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

CHAVES, Alan. Entrevista I. [set. 2017]. Entrevistador: Pedro Mantese Rheinheimer. Porto Alegre, 2017. 1 arquivo .mp3 (40 min.).

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. *Mil Platôs vol. 1, Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.

FOUCAULT, Michel. *De Espaços Outros*. Paris: Gallimard, 1994.

GALLO, Ivone. *Por uma historiografia do punk*. Projeto História N. 41 p. 283-314. João Pessoa: UFPB, 2014.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social – uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA-Edusc, 400 p., 2012.

LOTMAN, Iuri M. *El símbolo en el sistema de la cultura*. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. N. 2 (Novembro, 2003). ISSN 1696-7356. Tradução russo-espanhol de Desiderio Navarro (Tradução própria ao português).

LOTMAN, Iuri M. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. N. 2 (Novembro, 2003). ISSN 1696-7356. Tradução russo-espanhol de Desiderio Navarro (Tradução própria ao português).

LOTMAN, Iuri M. *Sobre el concepto contemporáneo de texto*. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. N. 2 (Novembro, 2003).

ISSN 1696-7356. Tradução russo-espanhol de Desiderio Navarro (Tradução própria ao português).

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAAS, D.; JONES, K. *Punk in Africa*. Diretor: Deon Maas, Keith Jones. Produção: Jeffrey Brown. Joanesburgo, 2012.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me por favor – a história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM, 2014. Tradução do inglês por Lucia Brito.

MOREIRA, Gastão. *Botinada: A Origem do Punk no Brasil*. Diretor: Gastão Moreira. São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, Denise M. *As políticas habitacionais e as ocupações urbanas: dissenso na cidade*. São Paulo: Cadernos MetrÓpole, v. 18, n. 35, 2016.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

TURRA NETO, Nécio. *Enterrado, mas ainda vivo!: identidade punk e território em Londrina*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VERDURADA, 2018. Coletivo Verdurada. Disponível em <<http://www.verdurada.org/>>, acessado no dia 13/6/2018.