



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-UFPA
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO
TRÓPICO ÚMIDO (PPGDSTU)
CURSO DE MESTRADO EM PLANEJAMENTO DO DESENVOLVIMENTO

BENISON ALBERTO MELO OLIVEIRA

**OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO EM
BELÉM: UM OLHAR SOBRE O *PUNK* E O *HARDCORE***

BELÉM/PA
2018



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-UFPA
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DO
TRÓPICO ÚMIDO (PPGDSTU)
CURSO DE MESTRADO EM PLANEJAMENTO DO DESENVOLVIMENTO

BENISON ALBERTO MELO OLIVEIRA

**OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO EM
BELÉM: UM OLHAR SOBRE O *PUNK* E O *HARDCORE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU) oferecido pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) como requisito para obtenção do título de Mestre em Planejamento do Desenvolvimento.

Área de concentração: Sociedade, População e Urbanização na Amazônia.

Orientador: Professor Dr^o. Silvio José de Lima Figueiredo.

BELÉM/PA
2018

Copyright: autorizo a divulgação e reprodução total ou parcial desta dissertação por qualquer pessoa e meio, físico ou virtual, com finalidade de democratização do acesso e divulgação da produção científica realizado em uma universidade pública e com financiamento público, para fins de pesquisa e estudo, desde que devidamente citada à fonte.

Dados Internacionais de Catalogação de Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

O148e Oliveira, Benison Alberto Melo, 1988-
 Os espaços de representação na produção do espaço urbano em Belém:
 um olhar sobre o Punk e o Hardcore / Benison Alberto Melo Oliveira. –
 2018.
 224 f.: il. ; 30 cm

 Inclui bibliografias

 Orientador: Sílvio José de Lima Figueiredo
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Núcleo de
 Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em
 Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2018.

 1. Sociologia urbana - Belém (PA). 2. Espaço público - Belém (PA). 3.
 Punk (Música) – Belém (PA). 4. Hardcore (Música) – Belém (PA). I.
 Título.

CDD 23. ed. - 307.76098115

BENISON ALBERTO MELO OLIVEIRA

OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO EM
BELÉM: UM OLHAR SOBRE O *PUNK* E O *HARDCORE*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU) oferecido pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) como requisito para obtenção do título de Mestre em Planejamento do Desenvolvimento.

Banca Examinadora

Profº. Drº. Silvio José de Lima Figueiredo
(Orientador – PPGDSTU/UFPA)

Profº. Drº. Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior
(Examinador Interno – PPGDSTU/UFPA)

Profª. Drª. Mirleide Chaar Bahia
(Examinadora Interna – PPGDSTU/UFPA)

Profª. Drª. Maria Goretti da Costa Tavares
(Examinadora Externa – PPGEIO/UFPA)

Aprovado em: ___/___/___

Dedico este trabalho em primeiro lugar a meus pais, ao *Punk/Hardcore* e a todos aqueles que cotidianamente pensam a humanidade enquanto projeto utópico que vislumbre uma concepção de mundo em que todos os outros mundos possam existir.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, meus irmãos e familiares.

Neste final de uma trajetória também devo agradecer algumas pessoas que em outros momentos me ajudaram a construir esta caminhada que me possibilitou chegar até aqui. Em meio a estas pessoas estão alguns de meus antigos professores como Francisco, Alex (Índio), Oscar, André, Silvio, Rosa Paula, Edival e Antônio Carlos (que por meio de suas aulas me influenciaram a cursar Geografia), Janete Coimbra (minha orientadora de TCC), Goretti Tavares (minha orientadora na especialização), Márcio Douglas com quem fiz inúmeras disciplinas na graduação e uma no mestrado e que sempre se mostra aberto ao diálogo, Rosa Acevedo, foi por meio dela que tive a ideia de estudar o sentido político das festas de *Punk* e *Hardcore*, Amarildo, que me ajudou com leituras sobre o meu tema para o pré-projeto de mestrado, a Marcela Vecchione pelas grandes contribuições para pensar a interdisciplinaridade, ao Saint-Clair pelas contribuições nas suas aulas, a Mirleide que além de excelente professora é um amor de pessoa com quem pude trabalhar na organização do CBEL e ao professor Silvio Figueiredo que coordenou a especialização a qual cursei no NAEA e que depois topou me orientar nessa dissertação além de me dado grandes contribuições durante o processo de orientação e nas disciplinas que ministrou.

Agradeço também as pessoas que se dispuseram a ceder-me um pouco de seu tempo para realização das entrevistas, ou mesmo me indicando quem seria uma pessoa que poderia vir muito a contribuir para a construção dessa dissertação mostrando que a produção do conhecimento nunca é exclusividade do pesquisador, mas sim é construída por inúmeras pessoas, em especial pelos sujeitos da pesquisa.

Sem dúvida não poderia faltar um lugar para os meus amigos que também em diferentes momentos da minha vida foram fundamentais Aline “Cabeçuda”, André “Fanho”, Elaína (Lalá), Luan Batista, Ronise, Vivian Marília (Gurupááá), Tailson “Canela de Foice”, Geka “mil e uma desculpas pra não ir ao rolê” Duarte, Thiago “tags”, Kelly “Frozen”, Ricardo Wanzeller, Larissa Wanzeller, Nabila (olhar de Piriquitambóia), Emiliana, Ester, Layane (Batman), Thomas, Magaly, Thamires, Lucia e Raynice Santos.

Aos amigos que fiz ou me aproximei mais durante o mestrado Ana “decolonial” Célia, Mayany “Furiany”, Juliana “White”, Suelen, Kassia, Helbert, Miguel, Thiliane “Subordinada”, Michel “primogênito”, Kaori, Débora, Karina e Luana.

Aos amigos da cena *Punk/Hardcore* que puderam contribuir ou não com a pesquisa Luma, Jayme “Katarro”, Paulo “Doido”, Lucas Monte, Kalado, Neto “Bunda”, Márcio “RDP”, Vitor “Peixe”, Gilmour, Net, Sandro-k, Sérgio, Thierres, Reginaldo, Luiza, “Buxexa”, Diego, Enoque, Mateus “Choque”, Mateus “Galã de Novela”, Thyrza, Magnum “Pau de Gato”, Caio “Saradão”, Daniel “Dove”, Bereco, professor Gil, Frank “Carapa”, Pati, Liz, Robson “narigudo” e outros mais.

E também não poderia deixar de fora os amigos mais próximos que estão ai me aturando e eu aturando eles e a gente nem sabe o porquê se atura tanto, Doti Aquino, Jamilly “pinguim”, Jaque “Satânáries”, Pamonha “Fábio”, Samara “Maggotinha” e Daniel Felipe que se auto intitula Frederico. Provavelmente devo ter esquecido alguém, mas não o fiz por mal, então se sinta contemplado.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo entender como se dá à resistência a produção hegemônica do espaço por meio do *Punk* e do *Hardcore* em Belém tendo como base a concepção de produção do espaço desenvolvida por Henri Lefebvre. As manifestações culturais do *Punk* e *Hardcore* aqui estudadas são entendidas como um movimento musical e social que tem como características músicas rápidas, diretas com teor de revolta e contestação contra o sistema. Neste trabalho temos como abordagem metodológica uma análise baseada no neomarxismo. Os procedimentos metodológicos aqui desenvolvidos consistiram em levantamentos bibliográficos de obras e artigos em periódicos relevantes ao tema para construção de uma análise qualitativa entre o que foi levantado como referências e as entrevistas semiestruturadas que foram aplicadas a 13 pessoas, sendo que 11 eram envolvidos na produção de eventos e/ou tocavam em bandas e 3 eram público. Em meio a essas 11 entrevistas temos 4 as quais classificamos como mais velhos da cena (mais de 20 anos na cena) e 7 como mais novos na cena (menos de 20 anos na cena). Nosso estudo em Belém apontou que a produção do espaço sob a lógica neoliberal influenciou na produção do espaço público o qual se torna cada vez menos acessível a diversas manifestações culturais. Mediante a esse contexto o *Punk* e o *Hardcore* acabam se direcionando ao espaço privado e lá criando uma estratégia de sobrevivência, enquanto que a medida em que ocupam o espaço público criam espaços de resistência e esperança, assim como se mantêm existindo e contestando o modo de produção e sua forma de produzir o espaço. Apesar de se encontrar atualmente mais no espaço privado aos poucos o *Punk* e o *Hardcore* estão voltando a ocupar os espaços públicos em Belém.

Palavras-chave: Produção do Espaço. Espaço de Representação. *Punk* e *Hardcore*. Espaço Público. Belém.

ABSTRACT

The present research aims to understand how resistance to the hegemonic production of space through Punk and Hardcore in Belém is based on Henri Lefebvre 's conception of space production. The cultural manifestations of Punk and Hardcore studied here are understood as a musical and social movement that has as characteristics fast songs, direct with content of revolt and contestation against the system. In this work we have as a methodological approach an analysis based on neomarxism. The methodological procedures developed here consisted in bibliographical surveys of works and articles in periodicals relevant to the theme for the construction of a qualitative analysis between what was raised as references and the semi-structured interviews that were applied to 14 people, of whom 11 were involved in the production of events and / or played bands and 3 were public. In the midst of these 11 interviews we have 4 which we classify as the oldest of the scene (more than 20 years in the scene) and 7 as new ones in the scene (less than 20 years in the scene). Our study in Belém pointed out that the production of space under the neoliberal logic influenced the production of the public space which becomes less and less accessible to various cultural manifestations. Through this context, Punk and Hardcore end up being directed to the private space and there creating a strategy of survival, while the measure I occupy the pubic space create spaces of resistance and hope, just as it keeps existing and contesting the mode of production and their way of producing space. Although he is currently more in the private space, Punk and Hardcore are returning to occupy public spaces in Belém.

Key-Words: Production of Space. Representation Space. Punk and Hardcore. Public Spaces. Belém.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Banda Insurgência Ópera Protesto.....	47
Figura 02	Banda Test.....	47
Figura 03	Banda <i>Sex Pistols</i>	64
Figura 04	Logotipo de <i>God Save the Queen</i>	65
Figura 05	Banda <i>The Casualties</i>	67
Figura 06	Cat-Women e os punks do Contingente <i>Broley</i>	69
Figura 07	Banda <i>Agnostic Front</i> e o visual do <i>Hardcore</i> nova-iorquino.....	73
Figura 08	Capa do álbum da banda <i>The Teen Idles</i>	76
Figura 09	Faixa do Teatro São Cristóvão.....	154
Figura 10	Brincantes parados na calçada da Avenida Marechal Hermes inundada..	154
Figura 11	Estrutura precária da Praça Waldemar Henrique.....	155
Figura 12	Vista panorâmica da festa na Praça Floriano Peixoto.....	170
Figura 13	Roda Punk durante a apresentação da banda Resistência Suburbana.....	172
Figura 14	Cartaz do Festival <i>Lazy Bones</i>	177
Figura 15	Show da Banda DST.....	178
Figura 16	Trecho do <i>show</i> da Banda Vjolenza.....	179
Figura 17	Trechos do <i>show</i> da Banda WCM.....	180
Figura 18	Cartaz de um evento promovido pelo NHP.....	183
Figura 19	Cartaz da segunda Verdurada de Belém.....	185
Figura 20	Cartaz da quarta Verdurada de Belém.....	185
Figura 21	Cartaz do Icoaraci <i>Attack</i>	187
Figura 22	Banda Baixo Calção no Icoaraci <i>Attack</i>	188
Figura 23	Cartaz de uma das festas na Veg Casa.....	190
Figura 24	Show de <i>Hardcore</i> na Veg Casa.....	191
Figura 25	Oficina de penteados afros e banca de venda de <i>fanzines</i>	191
Figura 26	<i>Flyer</i> de divulgação do tributo ao Gerson Costa de 2016.....	193
Figura 27	<i>Flyer</i> do tributo ao Gerson Costa de 2017.....	193
Figura 28	Show da banda Delinquentes no tributo na Praça da República.....	194
Figura 29	Show da Banda <i>Baby Loydes</i> no tributo a Gerson Costa na Praça Floriano Peixoto no Mercado de São Braz.....	194

LISTA DE QUADROS E MAPAS

Quadro 01	Detalhamento dos entrevistados.....	24
Quadro 02	Diferenças entre o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i>	78
Quadro 03	Como conheceram o <i>Punk/Hardcore</i>	89
Quadro 04	Tempo que frequenta a cena <i>Punk/Hardcore</i> em Belém.....	93
Quadro 05	O significado do <i>Punk/Hardcore</i> para os entrevistados.....	94
Quadro 06	Espaços públicos utilizados pelo <i>Punk/Hardcore</i> em Belém.....	134
Quadro 07	Espaços privados utilizados pelo <i>Punk/Hardcore</i> em Belém.....	138
Mapa 01	Localização dos espaços públicos utilizados pelo <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> em Belém.....	136
Mapa 02	Localização dos espaços privados utilizados pelo <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> em Belém.....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 PRODUÇÃO DO ESPAÇO E RESISTÊNCIA NA CIDADE.....	26
1.1 A produção do espaço urbano, notas de uma leitura marxista lefebvreana.....	26
1.2 A produção do espaço e os movimentos de ocupação.....	43
1.3 A ocupação dos espaços públicos na contemporaneidade.....	48
1.4 A produção do espaço na cidade das Mangueiras.....	51
2 SOBRE O PUNK E O HARDCORE: DAS ORIGENS ATÉ O PRESENTE.....	56
2.1 O surgimento do <i>Rock and Roll</i>	56
2.2 <i>Hey ho let's go!</i>	58
2.3 O começo do <i>Punk</i> e do <i>Hardcore</i> no Brasil.....	79
2.3.1 O <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> chega ao Brasil via São Paulo.....	79
3 A “PORRA” PEGOU EM BELÉM.....	87
3.1 Da COHAB à Beirute: a chegada do <i>Punk</i> e do <i>Hardcore</i> em Belém.....	88
3.2 Os usos dos espaços públicos pelo <i>Punk</i> e <i>Hardcore</i> em Belém.....	124
4 RESISTÊNCIA E CULTURA NA CIDADE: O DIREITO À CIDADE E A PRODUÇÃO DOS ESPAÇOS DE ESPERANÇA.....	142
4.1 A cultura e a resistência nos espaços da cidade.....	142
4.2 A transição dos espaços públicos para os espaços privados.....	145
4.3 Um estranho nem tão estranho assim: a imersão nas festas de <i>Punk</i> e <i>Hardcore</i> em Belém.....	166
4.3.1 O Tributo a Gerson Costa.....	167
4.3.2 O <i>Lazy Bonnes</i> Festival.....	175
4.4 As festas como espaços de resistência e de esperança na cidade.....	182
4.4.1 Os eventos do NHP.....	182
4.4.2 A Verdurada de São Paulo e de Belém.....	183
4.4.3 Icoaraci <i>Attack</i>	186
4.4.4 A Veg Casa.....	188
4.4.5 O tributo ao Gerson Costa.....	192
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
REFERÊNCIAS.....	210
APÊNDICES.....	218

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos há uma preocupação maior em estudos sobre a cidade com foco nas práticas socioespaciais, as quais, segundo Carlos (2007), configuram o entendimento sobre a realização da vida no espaço urbano. Tendo tal pressuposto, salientamos alguns autores que nos mostram estudos fundamentais para o entendimento da dinâmica complexa da vida nas cidades.

Essas reflexões sobre a forma de realização da vida na cidade vêm acompanhando minhas produções desde a graduação com trabalhos que tratam principalmente da paisagem cultural urbana por meio do *graffiti*, mas sem esquecer a ideia de apropriação do espaço e da paisagem, sociabilidade, territorialidade e patrimônio cultural, este último desenvolvido em minha monografia de especialização em que discuto a intervenção do projeto denominado Rota Urbana pela Arte (RUA)¹ trabalhando a relação entre *graffiti* e patrimônio cultural na Cidade Velha em Belém.

Na cidade de Belém é possível verificarmos uma série de manifestações culturais distintas espalhadas pela *urbe*. Essa diversidade de manifestações contrasta veementemente com as políticas públicas culturais empregadas pelo Estado e município os quais são concentrados em algumas atividades como o festival de ópera da Amazônia e a feira do livro, que são as duas maiores ações no âmbito estadual e, no municipal, temos como principais eventos o carnaval de Belém, as festas na quadra Junina e o Círio, essas ações concentram a maior parte dos investimentos em cultura nas duas esferas.

A despeito desse contexto, é notório o desenvolvimento de manifestações culturais na cidade as quais, mesmo sem financiamentos ou acesso a políticas públicas, de maneira autogerida e custeada, ocupam ruas, praças, escolas, prédios públicos e outros, se fazendo visíveis e dotando Belém de diversidade e vida nos espaços públicos, formando o que Santos (2016) denomina de caldeirada cultural no tucupi.

Já o trabalho de Porto e Lima (2016), o qual foca nas ações dos coletivos de teatro nos mostra a situação a qual está submetida à política cultural do estado, um deserto cultural que por meio de eventos como a feira do livro, o festival de ópera e a lei Semear, que funciona por meio de renúncia fiscal, dá uma falsa impressão de uma dinâmica cultural pujante. Em artigo

¹ No curso de especialização *lato sensu* sobre planejamento e gestão pública do patrimônio cultural, FIPAM-NAEA em 2015.

desenvolvido por Castro e Castro (2016) podemos notar que essa política cultural do estado é fortemente influenciada pelo pensamento elitista e colonial do secretário de cultura do estado, Paulo Chaves Fernandes.

Antes de avançarmos é preciso elucidar alguns pontos importantes que terão influência direta sobre esse trabalho. O primeiro ponto é que este trabalho foi escrito por um geógrafo, embora o curso de pós-graduação ao qual me encontro esteja localizado na área interdisciplinar a influência da ciência geográfica é perceptível dentro do trabalho, em especial na categoria central desta pesquisa, a produção do espaço, embora usando como autor principal um filósofo, Henri Lefebvre.

O segundo ponto que resalto é a posição do autor que escreve essa dissertação. Ela foi escrita por alguém que faz parte da manifestação estudada, alguém de “dentro” para usarmos o termo de Magnani (2002). Este ponto é crucial, pois ele é a convergência entre minha trajetória acadêmica com a esfera de minha vida privada, portanto, é preciso, antes de avançar, entender, de maneira breve, como se deu meu encontro com as manifestações aqui estudadas.

O primeiro contato se inicia no ano de 2003, quando ainda cursava o primeiro ano do ensino médio na Escola Estadual de Ensino Médio Alexandre Zacarias de Assunção, mais conhecida pelo apelido de “Zaca”, localizada no Bairro do Guamá.

Foi nesse local que conheci, junto com dois amigos na época, Felipe Carmo cujo apelido era Frederiko e Rafael Freire, apelidado de Pão Bola (não mais tenho amizade com essa pessoa, porém acredito ser justo mencioná-lo). Costumávamos trocar muitas ideias sobre vários assuntos. Em 2002, aproximadamente um ano antes de conhecer o *Punk e Hardcore*, o Frederiko gravou uma fita com músicas da banda de Grunge Nirvana e me deu para “sacar”² o som deles. Não imaginava que essa simples fita iria mudar significativamente minha vida.

Após conhecer o Nirvana, por meio da fita, comecei a assistir a MTV e conhecer outras bandas de variados estilos de *rock* até que em 2003 conhecemos o Robson, vulgo Narigudo.

Robson, assim como Frederiko, Pão Bola e eu éramos alguns dos vários “desajustados” daquela escola. Durante a conversa a maioria das bandas que o Robson falava

² A expressão nesse contexto significa conhecer.

não as conhecia e outras apenas havíamos ouvido falar o nome, então ele começou a falar para a gente sobre o *Punk*, *Hardcore*, vegetarianismo e *straight edge*³.

Antes de avançar é preciso uma breve definição do que seria o *Punk* e o *Hardcore*. O *Punk* pode ser entendido como um movimento cultural e social de juventude que teve sua origem nos EUA na década de 1960 e que vai ganhar maiores proporções na Inglaterra. Esse movimento tem como características o retorno às bases simples do *Rock* como uma reação ao *Rock* progressivo e um descontentamento com o movimento hippie, ele tem também uma estética própria marcada pelo exagero e agressividade.

Já o *Hardcore* surge também nos EUA, no final da década de 1970, como uma segunda onda, ou geração *Punk*, mediante a transformação do carácter subversivo do *Punk* em cultura *pop*, o que gerou bandas com uma proposta de tocar um *Punk* de forma mais rápida, agressiva, politizada e fora do circuito da cultura *pop*.

Após essa breve apresentação sobre as manifestações aqui estudadas, retomo a linha de raciocínio sobre minha trajetória até essa pesquisa. Ao chegar em casa nesse dia após a aula liguei na MTV e começou a passar o vídeo clip da música “Maconha”, da banda “Mukeya Di Rato”, Vila Velha-ES, foi meu primeiro contato com o som de uma banda de *Hardcore*. O sentimento ao ouvir o som foi semelhante ao que senti ao ouvir a fita do Nirvana, aquela música rápida e curta, vocal berrado que não dava para entender nada, era a mais visceral cólera em forma de música que ouvi, desde então procurei conhecer mais bandas de *Hardcore*.

Comecei a ir à casa do Narigudo junto com Frederiko e Pão Bola com a desculpa de fazer os trabalhos em equipe, na verdade passávamos a maior parte do tempo falando de bandas e ouvindo música. Foi onde conheci bandas de *Punk* como “Ramones” e “*Blind Pigs*” e bandas de *Hardcore* como “Ratos de Porão”, “*Street Bulldogs*” e “Pelos Ares”, essa duas ultimas eram de *Hardcore* Melódico. E claro também conheci a “Morte Suicida”, banda que o Robson tocava na época e depois a “Escárnio” o qual o ele passou a integrar após sair da “Morte Suicida”.

Passado pouco tempo de meu contato com o *Punk* e *Hardcore* comecei a frequentar as festas, lembro que a primeira que fui foi um evento denominado *Rock* contra a fome, logo não era apenas frequentado apenas pelo publico do *Punk* e *Hardcore*, assim como as bandas que

³ O *Straight Edge* ou *SXE*, diz respeito a uma forma de contracultura dentro do movimento *Punk* no que diz respeito ao uso de drogas, os *SXE*'s são pessoas envolvidas com a cena *Punk* e *Hardcore*, atualmente até na cena de *Metal*, que optam em se abster do consumo de bebidas alcólicas, fumar ou em usar drogas ilícitas.

tocaram, elas eram de variados estilos de *Rock*; essa festa ocorreu no espaço do Ginásio Altino Pimenta.

Depois comecei a frequentar cada vez mais as festas e também outros espaços que a galera do rolê frequentava e nesse tempo também produzi um *fanzine*⁴ com o Frederiko e o Pão bola, o zine forca, o qual teve apenas uma edição.

E em meio a isso também montei e toco em bandas com amigos, a saber, eram em ordem, “*Dashcore*” (não chegamos a tocar), “Setembro Negro”, “Esgoto *Surfers*”, “Kaoosa 16” (fizemos apenas um show em 2016) e “Escárnio”.

Essa foi uma breve explanação do que aconteceu ao longo de aproximadamente 15 anos a qual faço parte dessas manifestações culturais, por isso essa breve descrição se faz importante para entender o meu envolvimento com os fenômenos investigados.

A conexão entre a minha trajetória acadêmica e o *Punk/Hardcore* começou a se construir durante uma aula da professora Rosa Acevedo Marin, no curso de pós-graduação *lato sensu* em Planejamento e Gestão Pública do Patrimônio Cultural, cursado no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA). A professora Rosa apresentava o resultado de sua pesquisa sobre os quilombolas do Aproaga, em São Domingos do Capim. Ela falava sobre o sentido político que a festa assumia na comunidade e isso me despertou a curiosidade sobre estudar o sentido político das festas, aí nesse momento veio o problema, qual festa eu vou estudar? Foi nesse momento que decidi estudar o sentido político das festas de *Punk* e *Hardcore* em Belém do Pará.

Como você irá perceber esse não é o tema que esta dissertação aborda. A mudança se deve a um maior amadurecimento durante as disciplinas cursadas que me fizeram perceber outras possibilidades, além das orientações, fundamentais, e das contribuições de minha banca de qualificação que foi importante para as mudanças ocorridas e a construção dessa pesquisa.

A pesquisa aqui apresentada parte de uma reflexão baseada nos pressupostos lefebvreanos de que os espaços de representação (vivido), onde se está a possibilidade, o vir a ser, é capaz de subverter determinadas lógicas de produção do espaço hegemônicas provocando mudanças na ordem hegemônica que tenta se impor naquele espaço. É por meio do vivido que se constituem relações sociais cotidianas que dão um conteúdo ao espaço que,

⁴ O termo *fanzines*, o simplesmente *zine*, é derivado das expressões *fã* e *magazine*, ou seja, é uma revista escrita por fãs e para os fãs. Elas passaram a ser muito utilizadas por diversas manifestações culturais na década de 1980, dentre elas pelo *Punk* e *Hardcore*, como uma forma de comunicação alternativa.

não necessariamente, é aquele que o modo de produção tende a dar, tão logo, é na dimensão do vivido é que iremos dar maior ênfase nesta pesquisa.

Uma das tendências hegemônicas do modo de produção capitalista do espaço está envolto pelo utopismo neoliberal que defende a menor atuação do Estado na regulação da economia e em outros campos da vida em sociedade, assim como um maior controle do mercado sobre a economia e da organização da sociedade. Essa tendência faz com que haja uma precarização dos espaços públicos em detrimento dos espaços privados de consumo de maneira que muitas das relações de convivência e sociabilidades que se davam nos espaços públicos estão gradativamente migrando para o espaço privado, todavia há resistências, em especial no campo da cultura.

O *Punk* e o *Hardcore*, desde suas origens, possuem um teor de revolta e descontentamento com os rumos da sociedade e com os inúmeros problemas sociais decorrentes do modo de produção capitalista. Os impactos decorrentes do modo de produção capitalistas reverberam nas relações sociais e na produção do espaço, portanto ao se questionar a organização do modo de produção, também está a se questionar a forma como este produz o espaço, tendo em vista que ele tende a produzir o espaço como um instrumento para o aumento da acumulação, todavia existem outros usos para o espaço marcado por outras racionalidades. É no campo dessas outras racionalidades que pretendemos esboçar a relação ente o *Punk* e o *Hardcore* na produção de espaços de esperança como uma forma de resistência à produção capitalista do espaço.

O recorte espacial da pesquisa se dá na cidade de Belém, que possui uma das principais cenas dessa manifestação cultural na região amazônica e também possui uma grande diversidade cultural que ocorre por toda a cidade, mesmo sem o devido incentivo e financiamento por parte das políticas públicas culturais que deixam a desejar, além de inúmeras restrições e dificuldades para se usar os espaços e equipamentos públicos da cidade. No entanto, as manifestações ocupam esses espaços como forma de resistência e existência, em detrimento a esse cenário pouco fecundo para que elas possam existir. Nem todas as manifestações atuam dessa forma mantendo-se no espaço público. No caso da manifestação que nos propomos a estudar, o *Punk* e o *Hardcore*, aos poucos vai saindo do espaço público e indo para o privado de maneira que atualmente ela realiza apenas algumas ocupações do espaço público por meio de suas festas.

Em meio a minha vivência sempre ouvia contarem histórias sobre como era à cena e o que nos chamou a atenção foi que em Belém na década de 1980 os *punks* ocupavam os espaços públicos e privados da cidade por meio de suas festas, todavia a partir de meados da

década 2000 ocorre uma retração no uso dos espaços públicos em detrimento dos espaços privados. Numa tentativa de compreender o que estava ocorrendo nos adveio pensar de que forma a produção do espaço sob a égide do neoliberalismo estava influenciando na saída dessas manifestações e de outras no espaço público por meio de inúmeras dificuldades que são postas para se usar os espaços públicos da cidade.

No caso de Belém podemos perceber uma transição das festas de *Punk* e *Hardcore* do espaço público para o espaço privado. Compreendemos que essa mudança é proveniente do conjunto de políticas de cunho neoliberal que orientam de forma hegemônica a produção do espaço em Belém, entretanto não sem as resistências de inúmeras manifestações culturais, dentre elas o *Punk/Hardcore*, as quais voltam a ocupar ou ocupam o espaço público.

Partindo da reflexão construímos a seguinte problemática: como se dá a resistência à produção hegemônica do espaço por meio do *Punk* e do *Hardcore* em Belém?

Essa pergunta central da pesquisa, para ser respondida, necessita de outras questões menores, são elas, quais os motivos da saída do *Punk* e do *Hardcore* dos espaços públicos em Belém? E como se dá a resistência do *Punk* e do *Hardcore* em meio aos espaços públicos?

O objetivo geral dessa pesquisa visa entender a resistência à produção hegemônica do espaço por meio do *Punk* e do *Hardcore* em Belém e tem como objetivos específicos entender a saída do *Punk* e do *Hardcore* dos espaços públicos em Belém e demonstrar a resistência do *Punk* e do *Hardcore* no espaço público.

A construção da hipótese dessa pesquisa parte do entendimento de que o *Punk* e o *Hardcore* atuam hoje mais fora do espaço público por meio da estratégia de sobrevivência nos espaços privados, e em meio a essa estratégia de sobrevivência tende a formar os espaços de esperança no espaço público a partir do momento em que o ocupa, momento esse em que é possível pensar outras relações, racionalidades e formas de existir e resistir ao modo de produção e a sua forma de produção do espaço.

Por meio da resposta a problemática aqui apresentada esperamos contribuir com os estudos sobre a produção do espaço, em especial no que tange aos espaços de representação, assim como contribuir com estudos sobre o espaço urbano e os movimentos e cenas culturais que nele se desenvolvem.

Outra contribuição dessa pesquisa diz respeito ao entendimento do *Punk* e do *Hardcore* que são híbridos entre movimento musical e movimento social. Em especial se deve ao fato de se discutir essas manifestações culturais em Belém mostrando que aqui na Amazônia também existem cenas *Punk* e *Hardcore*, que não são tão grandes ou estruturadas como no eixo, mas que mesmo assim existe e resiste.

Essa pesquisa também visa contribuir com os debates desenvolvidos pelo tripé do NAEA, a saber: interdisciplinaridade, desenvolvimento e Amazônia. Esse tripé é contemplado dentro dessa pesquisa tendo em vista que ela preza por uma abordagem interdisciplinar em sua construção, além de contribuir com o debate sobre desenvolvimento no momento em que ela nos mostra que há uma negação do espaço público para determinadas manifestações culturais, dentre elas o *Punk* e o *Hardcore*, assim comprometendo o desenvolvimento cultural de determinadas manifestações em detrimento de outras. E por fim visa mostrar duas manifestações culturais no espaço urbano de uma metrópole amazônica, mostrando assim que a cena cultural amazônica é tão diversa quanto sua floresta.

Em função de minha formação como geógrafo espero que esta pesquisa também contribua com o fortalecimento e desenvolvimento da Geografia Cultural em nosso Estado e, quem sabe, na região.

Um termo que irá aparecer bastante é a ideia de cena, a qual será utilizada tanto como um termo nativo⁵ (SOUZA, 2015), quanto como um conceito, que é mais bem desenvolvido por Janotti Junior (2012; 2013).

A respeito do conceito de cena musical, Janotti Junior (2012, p. 1) começa nos apresentando que a “ideia de cena permite nomear experiências que atravessam aspectos estéticos, econômicos e identitários relacionados aos processos comunicacionais da música popular massiva”.

Segundo Janotti Junior (2012; 2013), a cena musical está relacionada à atribuição de sentidos ao espaço a partir de determinado conjunto de práticas realizadas por pessoas que partilham de determinadas práticas auto reflexivas e se reconhecem enquanto cena. Partindo desse exposto, o autor conceitua cena musical como:

“enquadramentos sensíveis” que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais. Já é possível antever nessa descrição a importância das cenas nos processos de identificação cultural com sonoridades e experiências musicais (JANOTTI JUNIOR, 2012. p. 2).

O trabalho de Sousa (2018) é baseado em trabalhos como os de Straw (1991), Sá (2011) e Janotti Junior (2012; 2013) e também traz à tona a ideia de cena. Com relação à investigação da autora na cena *Hardcore* em Belém ela nos diz que:

⁵ A utilização de cena como também um termo nativo se dá em função da ampla utilização deste termo pelas pessoas que fazem parte das manifestações estudadas, situação a qual a Sousa (2018) também relata.

Cena também apresenta uma noção de coletividade e de pertença, de modo que é comum ouvir as pessoas dizerem que “fazem parte da cena”, “apoiam a cena” e há até quem diga que gosta da música, mas não se sente integrado ao meio, ou seja, não se identificam com o grupo apesar da afinidade musical (SOUSA, 2018, p. 26).

O trabalho de Janotti Junior (2012) também apresenta a concepção de cena segundo Straw, como “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem, interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (STRAW, 1997, p. 494 apud JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 4).

A partir das manifestações aqui investigadas podemos dizer que as práticas envolvidas na cena *Punk* e *Hardcore* não dizem respeito apenas a questão musical, mas ela se mescla com elementos de outras cenas culturais se hibridizando.

Com relação aos aspectos metodológicos delineados nessa pesquisa iremos articular os principais conceitos desenvolvidos com uma abordagem qualitativa de maneira que isso irá reverberar na escolha das técnicas para a coleta e interpretação dos dados.

Neste trabalho a abordagem metodológica é de inspiração marxista, para ser mais exata, uma abordagem na perspectiva neomarxista⁶, sobretudo o que envolve a discussão sobre produção do espaço embasada em autores como Lefebvre (1991; 2002; 2006; 2016), Harvey (2005; 2012a) e Carlos (2007; 2011).

O conceito central que irá nortear a pesquisa é o de produção do espaço, que compreende o espaço como socialmente produzido a partir do movimento dialético e contínuo de transformação da sociedade ao longo do tempo, o qual a sua organização produz espaços diferenciados de acordo com aspectos do modo de produção, mas também por estruturas psicológicas e abstratas da sociedade a partir do movimento dialético (LEFEBVRE, 2006). Nossa ênfase nesta pesquisa diz respeito ao espaço de representação (vivido).

Esse conceito se faz importante e central na análise, pois o *Punk* e o *Hardcore* são manifestações culturais que surgem e se desenvolvem no espaço urbano, a partir dessa constatação é que optamos pela ideia de produção do espaço, tendo em vista que o espaço urbano é socialmente produzido de maneira dialética, logo as cidades apresentam inúmeras contradições inerentes à sociedade organizada de acordo com um modo de produção vigente e outras relações. Essas contradições estão presentes nos usos da cidade por diferentes agentes com distintas finalidades que podem ou não se opor. Além do mais o *Punk* nasce em um

⁶ Abordagem neomarxista difere da abordagem marxista tradicional ao levar em consideração a dimensão subjetiva presente nas relações sociais, as quais são fundamentais para poder avançar no entendimento, em especial, da cultura, da psicologia, da educação e vários outros campos do conhecimento.

contexto urbano e conturbado em função da crise do petróleo, guerra fria e começo do neoliberalismo, dessa forma o *Punk* capta a revolta de uma juventude urbana em crise e transforma sua revolta em arte, cultura, em um movimento de revolução que mudaria a história do *Rock*.

A ideia de espaço público também foi importante na condução dessa pesquisa. Segundo Figueiredo (2008) e Leite (2004) ele é formado por duas dimensões, a primeira compreende o espaço público em sua base física onde se desenvolvem as relações socioculturais, já a segunda compreende a dimensão do debate, de reunião de congregar e as duas formam o que podemos entender enquanto esfera pública. Também recorreremos à ideia de Serpa (2014), que com base em Lefebvre entende que o espaço público é socialmente produzido com base na lógica maior de produção do espaço.

Subjacente aos conceitos acima apresentados está a ideia de ocupações contemporâneas, as quais estão assentadas em Autores como Carneiro (2012), Harvey (2012b) e Rolnik (2013), os quais irão entender as ocupações como um instrumento de luta e uma forma de se fazer resistência e ação política na cidade.

Outro conceito que será utilizado e o de festa, na perspectiva próxima a desenvolvida por Duvignaud, expressa por Amaral (1998) e Latif e Souza (s/d), ao entendermos a festa como uma forma de ruptura, todavia pudemos verificar que ela também é uma forma de reforço de pertença e das relações sociais no grupo nos aproximando da ideia de Durkheim presente em Amaral (1998).

A ideia de resistência aqui será delineada a partir dos espaços de esperança desenvolvida por Harvey (2015). Esse conceito de Harvey (2015) nos é fundamental para compreendermos inúmeras experiências que caminham na contramão da racionalidade dominante do modo de produção pautado em utopismos burgueses degenerados. Como alternativa a esse utopismo burguês, Harvey (2015) apresenta a ideia de utopismo dialético.

Para a compreensão do comportamento do grupo escolhido para estudo o faremos a partir da ideia de neotribalismo desenvolvido por Maffesoli (2000; 2007). A respeito das tribos urbanas podemos compreendê-las enquanto um retorno à eterna criança, pois “Todos, quaisquer que sejam as idades, classes, status, são, mais ou menos, contaminados pela figura da “eterna criança” (MAFFESOLI, 2007, p. 99). Segundo Maffesoli (2007), além da ideia de “eterna criança” temos a presença do retorno ao comunitarismo onde o tribalismo também compreende a saturação do sujeito e a subjetividade de massa onde se criam laços de afeição e identificação e uma territorialidade exercida pelo coletivo (MAFFESOLI, 2000; 2007).

Para Maffesoli (2000) o retorno ao tribalismo está relacionado à superação do indivíduo, o estar junto é uma das características desse fenômeno contemporâneo. Um desdobramento dessa ideia é apresentado em Maffesoli (2007) quando ele apresenta a ideia de eterno combate entre Apolo e Dionísio, no qual a racionalidade mecânica, predizível, instrumental é implodida por meio do retorno do “princípio do Eros” (MAFFESSOLI, 2007, p. 98).

Ao analisarmos as referidas manifestações culturais e as festas o faremos com base na ideia de hibridismo de García Canclini (1998) que o entende enquanto um intercâmbio entre sociedades, esse intercâmbio produz formas e processos híbridos. Sobre o conceito de hibridismo o referido autor nos que:

Ele é usado para descrever processos internéticos e descolonização (Bhabha, Young); globalizadores (Hannerz); viagens e cruzamentos de fronteiras (Clifford); fusões artísticas, literárias e comunicacionais (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Webner) (GARCÍA CANCLINI, 1998, p.18).

Esse processo de hibridação também pode ser compreendido como “processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p. 19).

As análises sobre os hibridismos e interculturalidade, baseados em García Canclini (1998; 2015), são fundamentais para entendermos a maneira como o *Punk/Hardcore* se desenvolveram e se modificaram ao se hibridizar com elementos da cultura amazônica, assim como de outros elementos culturais de realidades outras que acabaram influenciando na concepção dessas manifestações, e também na forma e nos conteúdos promovidos nessas festas.

Tendo em vista o contexto da globalização, essas manifestações já estão carregadas de símbolos, signos, de diferentes manifestações culturais de distintos locais, logo já são interculturais e esse fenômeno intercultural se aprofunda ainda mais na dimensão local.

Um dos aspectos que queremos ressaltar aqui é com relação aos termos nativos. Souza (2015, p. 217) o conceitua da seguinte maneira: “(...) um ‘termo nativo’, é, potencialmente, qualquer palavra da língua natural ou ordinária da população autóctone de um determinado lugar”. E o autor ressalta sua importância ao afirmar que:

É bem verdade que, extraídos do *lebenswelt* (mundo da vida)⁷, do cotidiano, eles revestem, antes de tudo noções. Mas essas noções podem e devem ser objeto de uma

⁷ Tradução do autor.

reflexão sistemática. Não para aprisioná-las em uma pretensamente inexpugnável armadura de cientificidade, e muito menos para servir de objeto de “apropriação” e “colonização” por parte do saber acadêmico, mas sim para que o analista melhor se acautele com relação a certos preconceitos e prejulgamentos (SOUZA, 2015, p. 217-218).

Com relação ao aspecto metodológico da pesquisa, ela contou com o desenvolvimento das seguintes etapas:

A Primeira etapa consistiu na coleta de referências a respeito do tema, dos conceitos aqui cunhados, a revisão da literatura sobre o assunto. Esse procedimento foi realizado em bibliotecas que tinham trabalhos de relevância para a pesquisa, presentes na biblioteca central da Universidade Federal do Pará, a do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, a do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, a do Instituto de Ciências da Arte, além da pesquisa em periódicos *on line* com trabalhos relevantes à temática.

Inicialmente foi feito o levantamento de material bibliográfico, teses, dissertações, artigos em periódicos e anais de eventos, que contribuíram para o desenvolvimento da temática e conceitos de produção do espaço, espaço público, ocupação, festas, *Punk*, *Hardcore*, hibridismo cultural e outros. Também realizamos levantamentos em documentários e letras de músicas, com o intuito de nos aprofundarmos teoricamente no universo do *Punk* e *Hardcore*.

A outra etapa do desenvolvimento metodológico foi realizada por meio da coleta de dados em entrevistas gravadas e semiestruturadas com pessoas chaves que participam diretamente do fenômeno investigado. Além das entrevistas semiestruturadas alguns outros dados foram obtidos por meio de uma entrevista semiestruturada feita por *e-mail*, conversas informais em redes sociais ou pessoalmente durante as festas, ensaios com as bandas que faço parte e em outros espaços em que, não necessariamente, estava ali com o intuito de fazer a pesquisa, todavia algumas informações ali foram ditas e algumas delas inclusive nortearam algumas ideias dessa dissertação.

A adoção da entrevista semiestruturada se justifica, pois segundo Gaskell (2008) ela possibilita explorar o espectro de opiniões do grupo, logo ela é fundamental para as pesquisas que visam uma análise qualitativa que prioriza a diversidade e a diferença ao invés de homogeneidade na investigação.

Outra técnica de investigação usada foi a da observação participante que foi feita no momento da preparação, durante, e depois das festas por meio de registros descritivos em diários de campo. Como parte da observação participante foram também realizados registros fotográficos de momentos de antes durante e depois da festa.

A pertinência dessa técnica se dá pelo fato de que a observação, segundo Tura (2003), é uma das primeiras formas que temos de conhecer o mundo que nos cerca e ela é também um instrumento básico da investigação e que é uma forma de investigação menos normatizada e com protocolos mais flexíveis.

Com relação ao tratamento dos dados, realizamos uma abordagem de cunho qualitativo, com base na bibliografia levantada contrastada com os discursos apreendidos em campo e na observação.

A periodização da pesquisa se concentrou na origem do *Punk* e *Hardcore* até o início do ano de 2018, de forma que isso possibilitou entender a relação que essa manifestação cultural apresenta na produção e ocupação do espaço público, assim como a transição de suas festas do espaço público para o privado.

O desenvolvimento da metodologia foi feito utilizando a entrevista semiestruturada para os *Punks* e *Hardcores*, que são classificados em dois grupos, os mais antigos, mais de 20 anos de cena e os mais novos no movimento. Os entrevistados foram pessoas que participaram ou ainda fazem parte da cena *Punk/Hardcore* de Belém e que organizam eventos e/ou tocam em bandas e as que fazem parte do público.

A divisão arbitrária entre os mais velhos e os mais novos teve por objetivo identificar as mudanças ocorridas ao longo do tempo no comportamento dessa tribo com relação à forma de ocupação dos espaços públicos e sua transição para o espaço privado como parte do processo de produção do espaço urbano em Belém.

O número de entrevistados que participariam da pesquisa inicialmente eram 10, todavia à medida que foram sendo realizadas as entrevistas as pessoas, talvez por criarem uma certa identificação com a proposta da pesquisa sugeriam outras pessoas que poderiam contribuir bastante e assim o número final de entrevistados se modificou, totalizando 14 entrevistas.

As entrevistas foram feitas com base em alguns critérios visando pessoas-chaves que compunham os diversos grupos existentes dentro da cena *Punk* e *Hardcore* de Belém. As pessoas selecionadas foram dos grupos dos mais velhos, como já exposto, e tinha por finalidade entender o início do movimento e por meio da visão deles perceber as mudanças ocorridas; a esse grupo aplicamos 4 entrevistas em que dois deles ainda tocam em bandas e dois deles já tocaram em bandas anteriormente. Já aos mais novos foram aplicadas 10 entrevistas com o objetivo de ver como o movimento está organizado atualmente. Desses 10, 7 tocam ou tocaram em bandas e/ou organiza, organizavam as festas e três são parte do público.

O quadro abaixo caracteriza os informantes que foram entrevistados.

QUADRO 01 - DETALHAMENTO DOS ENTREVISTADOS

Nome	Membro de banda	Já tocou em banda	Nunca tocou em banda	Já organizou festas		Organiza festas	
				Espaço público	Espaço privado	Espaço público	Espaço privado
A.B. ⁸	X			X	X		X
D.E. ⁹	X				X		
G.S. ¹⁰	X				X		
J.D. ¹¹	X			X	X		X
L.M. ¹²			X	-	-	-	-
M.B. ¹³			X	-	-	-	-
M.S. ¹⁴			X	-	X	-	-
N.B. ¹⁵	X			X	X		X
R.V. ¹⁶			X		X		
R.I. ¹⁷	X			X	X		-
S.A. ¹⁸		X		X	X		
S.B. ¹⁹		X		X	X		X
T.B. ²⁰	X				X		X
V.P. ²¹		X		X	X		

Fonte: Entrevistas realizadas entre outubro de 2017 e janeiro de 2018.

Dos 7 entrevistados 5 tocam atualmente em alguma banda e participam ou participaram da organização das festas, um já tocou em banda e já participou da organização das festas e um nunca tocou em banda, mas sempre esteve na organização das festas.

Com relação à descrição das festas e ao seu processo de realização focamos em alguns aspectos na observação, todavia o que não impede de no momento da festa algo novo ou inesperado possa vir a chamar nossa atenção e possa ser incluído dentro dos elementos componentes da nossa observação. Elementos que foram observados: A localização; O ambiente escolhido; A festa; O público; As bandas; As interações entre banda e público; O

⁸ É membro de bandas, organiza eventos e escreveu *fanzines*.

⁹ É professor, membro de banda e organiza eventos.

¹⁰ É formada em enfermagem pela UFPA, é membro de banda e já organizou eventos.

¹¹ É membro de banda, já organizou eventos e possui um estúdio de ensaios e gravações.

¹² É estudante de farmácia da UFPA, frequenta as festas de *Punk* e *Hardcore* em Belém e faz parte do público.

¹³ É professor, já organizou eventos, frequenta as festas de *Punk* e *Hardcore* em Belém e faz parte do público.

¹⁴ É estudante de filosofia da UFPA, ajudou a organizar festas e frequenta as festas de *Punk* e *Hardcore* em Belém.

¹⁵ É membro de banda e organiza eventos.

¹⁶ É publicitária, já organizou eventos enquanto esteve à frente do Núcleo *Hardcore* Paraense.

¹⁷ É membro da primeira banda de *Punk* de Belém, atualmente é profissional liberal, não organiza festas, porém continua tocando com sua banda.

¹⁸ Fez parte do movimento *anarcopunk* de Belém e de bandas, organizava eventos e atualmente trabalha em um sebo.

¹⁹ Foi membro de bandas, organiza eventos e atualmente é dono de uma loja e produtora independente.

²⁰ É membro de banda, organiza eventos através de uma produtora independente.

²¹ É professor, fez parte de bandas e atualmente realiza registros fotográficos da cena.

comportamento do público nas festas; A linguagem; As vestimentas; As produções culturais além da festa; A interação com o público de outros estilos;

Como produto, com base nas entrevistas e nos trabalhos de Machado (2004) e Monteiro (2013), foi confeccionado um mapa sobre a localização dos espaços públicos ocupados pelas festas de *Punk* e *Hardcore* desde a década de 1980 até Janeiro de 2018. Todavia é importante frisar que embora tenhamos a localização, nem todos tinham o período em que foi utilizado, logo temos a localização, mas não podemos estabelecer mapas de uso ao longo dos anos em função da variável temporal estar incompleta e imprecisa. Também foi feito um mapa dos principais espaços privados utilizados.

A presente pesquisa está organizada em quatro capítulos, a saber, são eles: Produção do espaço e resistência na cidade, em que será apresentada uma discussão a respeito da produção do espaço com base na teoria lefebvreana, assim como também será apresentada a discussão sobre espaço público, ocupação e festas, além de um breve relato sobre a produção do espaço em Belém. O segundo se chama sobre o *Punk* e o *Hardcore*: das origens até o presente, onde será apontado o surgimento do *Punk* e do *Hardcore* em meio à história do *Rock*, assim como a origem dessas manifestações no Brasil em meio à cena *Rock* que precedia ao *Punk* e *Hardcore*. O capítulo seguinte é intitulado a porra pegou em Belém e apresenta o surgimento do *Punk* e do *Hardcore* em Belém, assim como um pouco das suas ações no espaço público. Por fim, o último foi denominado como resistência e cultura na cidade: o direito à cidade e a produção dos espaços de esperança em que será abordada a situação atual das referidas manifestações em Belém.

1 PRODUÇÃO DO ESPAÇO E RESISTÊNCIA NA CIDADE

1.1 A produção do espaço urbano, notas de uma leitura marxista lefebvrea

Em um dia qualquer, ao sair de casa e andar pela cidade, em um simples exercício de observar o entorno podemos nos deparar com casas, prédios, postes de iluminação, padarias, supermercados, árvores, rios, alguns deles canalizados. Pessoas andando com pressa nas calçadas, outras andando devagar, pessoas em carros paradas no semáforo ou circulando lentamente devido o trânsito congestionado, pessoas semelhantes a sardinhas em lata espremidas nos ônibus indo para o trabalho ou para outro compromisso. Vendedores ambulantes pelas calçadas tiram desse tipo de trabalho informal seu sustento, moradores de rua circulam ou ainda deitados observam as pessoas que passam na calçada, é mais um dia comum na cidade em que é possível observar inúmeros objetos espaciais, naturais e antrópicos, relações e fenômenos sociais no cotidiano.

Partindo de um questionamento relativamente simples, onde esses objetos e todo o conteúdo social se manifestam? A resposta é igualmente simples, no espaço, não existe sociedade que não esteja assentada em um espaço.

Partindo do pressuposto acima, de que não existe sociedade a-espacial, toda e qualquer manifestação dessa sociedade se dá no espaço. Em virtude disso podemos inferir que a partir do momento em que o ser humano se desenvolve enquanto espécie ele produz o espaço, isso implica dizer que toda a sociedade produz o espaço por meio das relações sociais que desenvolvem com o meio.

Existem inúmeras concepções de espaço. Lefebvre (2006) expõe algumas delas, baseadas na matemática e na filosofia, embora o estudo do espaço seja arrogado pela Geografia, entretanto seu estudo não é exclusividade desta ciência parcelar, ele é estudado por várias outras ciências e campos de produção de conhecimento.

Lefebvre (2006) nos mostra que, inicialmente, o espaço era evocado aos matemáticos (geometria euclidiana), um espaço sem conteúdo social, matematizado, meramente cartesiano, uma abstração concebida no plano ideal, o plano perfeito.

Essa concepção de espaço não compreende este enquanto dotado de relações sociais que ao mesmo tempo são condicionadas e condicionam o espaço – a ideia aqui de condicionamento não é relativa ao determinismo geográfico, mas sim a partir do entendimento com base em Lefebvre (2006; 2008), de que o espaço é socialmente produzido.

O mesmo autor ainda nos aponta que na filosofia havia uma forte tendência dos kantianos em conceber o espaço como algo apriorístico concernente à disposição de fenômenos sensíveis, um espaço ainda passivo. O autor segue em sua análise mostrando que o espaço era fragmentado entre várias ciências que se ocupavam dele.

Para Lefebvre (2006; 2008) existe nessas concepções acima abordadas uma contradição, pois elas esvaziam esse espaço das relações sociais existentes, o concebem como passivo e fragmentado. A sociedade e o modo de produção caminhavam em sentido oposto, a prática social nos mostra o contrário disso como apontou nosso autor, logo a prática espacial contradiz a sistematização teórica do espaço enquanto a parte da sociedade, passivo e fragmentado.

E como Lefebvre entende o espaço? Para o referido autor o espaço é uma construção social, ele é dotado de uma indissociabilidade entre forma e conteúdo. A forma pode ser lida como morfologia espacial, todavia não em uma visão euclidiana, onde as formas se encontram em um plano o ideal, perfeito, como já nos alertara o referido autor, mas sim articulado a um uso, esse uso diz respeito às relações sociais que representam o conteúdo dialeticamente produzido e que de forma dialógica com a forma produzem o espaço.

Para Lefebvre (2006; 2008) essa dialética entre forma (morfologia) e conteúdo (relações sociais) é o que diferencia o espaço euclidiano, vazio, de um espaço socialmente produzido que está em constante transformação a partir do conteúdo das relações sociais que são estabelecidas a cada tempo e em cada lugar.

Ao analisar o espaço, tomamos como referência a tríade de Lefebvre (2006; 2008) formada, de maneira imbricada, entre a prática espacial, a representação do espaço e o espaço de representação. Elas correspondem, respectivamente, as dimensões do percebido, concebido e vivido.

Não se podem analisar separadamente essas três dimensões espaciais, a não ser como recurso didático para expor e assim obter maior compreensão de toda complexidade espacial que esse conceito lefebvreano porta.

Com relação à prática espacial (espaço percebido), ela diz respeito à (re) produção, lugares especificados e conjuntos espaciais a cada formação social, tendo uma relativa coesão, a qual se refere ao mesmo tempo uma competência e uma certa *performance*, nessa concepção. Neste sentido, as representações do espaço (espaço concebido) é a dimensão ligada às relações de produção de maneira em que as forças hegemônicas se impõem, ela está ligada aos signos, conhecimentos e códigos. Os espaços de representações (espaço vivido)

apresentam uma conotação de simbolismos complexos, liga-se à arte e ao subterrâneo da vida cotidiana.

À medida que a sociedade realiza uma determinada prática espacial, ela acaba por produzir e reproduzir representações desse espaço, as quais se manifestam como uma projeção de concepções sobre o espaço, mais ligada às formas, a um pensamento esquematizado e instrumental em relação ao espaço. Já a dimensão dos espaços de representação está ligada a uma lógica não instrumentalizada, mas sim na dimensão mais subjetiva, nas possibilidades, nas utopias, o que o espaço pode vir a ser. Ela está ligada à ideia, sobretudo, de transformação do espaço. É a partir das práticas espaciais que podemos entender essas duas dimensões e o inverso também é verdadeiro.

Nossa pesquisa se debruça em especial a questão dos espaços de representação, onde as manifestações culturais por meio de seu poder criativo, *poësis*, em uma linguagem Lefebvriana, nos apontam diferentes caminhos e relações a serem construídas nos diferentes espaços da cidade.

Essas dimensões espaciais apontadas por Lefebvre (2006; 2008) nos levam a uma reflexão em que tempo e espaço são pensado de maneira imbricada e não dissociados.

Essas outras formas de uso e apropriação do espaço denotam uma forma de resistência ao uso e apropriação hegemônica realizada pelo modo de produção que entende a cidade como espaço privilegiado para acumulação e reprodução do capital.

Lefebvre (2006), inspirado pelas ideias de Marx, nos mostra que o espaço e tempos sociais devem ser pensados como produtos e não meramente como fatos da natureza modificada ou não. Essa perspectiva levantada pelo autor entende o espaço enquanto um produto da sociedade o qual interage de maneira dialética com o modo de produção vigente, como fica evidente na passagem abaixo:

Dai o esforço para sair da confusão considerando o espaço (social), assim como o tempo (social), não mais como fatos da “natureza” mais ou menos modificada, nem como simples fatos de “cultura”, mas como *produtos*. O que acarretava uma modificação no emprego e no sentido desse último termo. A produção do espaço (e do tempo) não os considerava como “objetos” e “coisas” quaisquer, saindo das mãos ou das máquinas, mas como os aspectos principais da *natureza segunda*, efeito da ação das sociedades sobre a “primeira natureza”; sobre os dados sensíveis, a matéria e as energias. Produtos? Sim, num sentido específico, notadamente por um caráter de globalidade (não de “totalidade”) que os produtos não têm na acepção ordinária e trivial, objetos e coisas, mercadorias (ainda que justamente o espaço e o tempo produzidos, mas “loteados”, são trocados, são vendidos, são comprados, como “coisas” e objetos!) (LEFEBVRE, 2006, p. 4).

O referido autor ainda nos leva a refletir que a ideia de produção deve ser entendida de maneira mais ampla, ou seja, não é uma mera relação de produção de mercadorias, mas sim

algo que vai além dessa relação onde a sociedade produz seu espaço, cultura, relações, o homem produz a si como podemos ver na passagem abaixo:

O termo *produção* adquire um sentido amplo e vigoroso. Sentido esse que se desdobra. A produção não se reduz à fabricação de produtos. O termo designa, de uma parte, a criação de obras (incluindo o tempo e o espaço sociais), em resumo, a produção “espiritual”, e, de outra parte, a produção material, a fabricação de coisas. Ele designa também a produção do “ser humano” por si mesmo, no decorrer do seu desenvolvimento histórico. Isso implica a produção de *relações sociais*. Enfim, tomando em toda a sua amplitude o termo envolve a *reprodução*. Não há apenas reprodução biológica (e conseqüente aumento demográfico), mas também reprodução material dos utensílios necessários à produção, instrumentos técnicos e, ainda, reprodução das relações sociais (LEFEBVRE, 1991, p.37).

Na citação acima podemos perceber a influência do pensamento de Marx em Lefebvre, pois a ideia de produção do espaço em Lefebvre (1991, 2006, 2008) passa pela ideia do conceito de produção presente em Marx e Engels por meio de duas acepções: a) A ampla, nessa concepção ele nos diz que tudo na vida do ser humano é produzido, a natureza é transformada, por tanto produzida, “nada há na história e na sociedade que não seja adquirido e produzido (...) a produção no sentido amplo abrange então obras múltiplas, formas diversas que não necessariamente trazem a marca de seus produtores” (LEFEBVRE, 2006, p. 55). b) A restrita, que se aproxima da concepção banal, a dos economistas, ela é relativa a coisas, os produtos. Lefebvre (2006) nos alerta que quanto mais essa definição se precisa ela menos se trata da capacidade de criação, mas somente do trabalho.

O autor ressalta a importância do conceito de composição orgânica do capital. Segundo o referido autor ele é um conceito importante, todavia pouco explorado como podemos ver:

O conceito de composição orgânica do capital (proporção de capital variável e capital constante) é um dos mais importantes e dos menos conhecidos do pensamento marxista. A teoria de uma composição desigual dos capitais, de uma composição *média*, de uma tendência ao crescimento da composição, faz parte das teorias e das leis tendenciais descobertas por Marx (LEFEBVRE, 2008, p. 133).

Isso é de grande importância, Lefebvre (2008) nos diz que o investimento imobiliário na produção do espaço é proveitoso na medida em que além de tempo ele é capaz de comportar uma proporção superior do capital variável em relação ao capital constante, logo mexendo diretamente com a composição orgânica do capital.

Essa reflexão sobre a composição orgânica do capital é fundamental para se entender sobre a produção do espaço e as relações de produção que estão por trás do processo de produção do espaço urbano, já que à medida que o capital se transforma ele modifica em parte as relações de produção e, conseqüentemente, ele também, modifica as formas e as relações

espaciais. Lefebvre (2006) compreende o espaço como uma mercadoria especial na medida em que ele é condição, meio e produto como podemos verificar na passagem abaixo:

O espaço não é jamais produzido como um quilograma de açúcar, ou um metro de tecido. Ele não é mais a soma de lugares e praças desses produtos: o açúcar, o trigo, o ferro. Não. Ele se reproduziria como uma *superestrutura*? Não. Ele seria antes de tudo a condição e o resultado: o Estado e cada uma das instituições que o compõe, supõe um espaço e organizam segundo suas exigências. O espaço não tem, portanto, nada de uma “condição” a priori de instituições e do Estado que as coroa. Relação social? Sim, decerto, mas inerente às *relações de propriedade* (a propriedade do solo, da terra, em particular), e de outra parte ligada às *forças produtivas* (que parcelam essa terra, esse solo), o espaço social manifesta sua polivalência, sua “realidade” ao mesmo tempo formal e material. Produto que se utiliza, que se consome, ele é também meio de produção: redes de trocas, fluxos de matérias-primas e de energias que recortam o espaço e são por eles determinadas (LEFEBVRE, 2006, p. 65).

A respeito da ideia de produção Carlos (2011), nos diz que:

A produção como categoria central de análise abre, antes de mais nada, a perspectiva de desvendar a vida humana – a produção como atividade/ação essencial do humano – ao mesmo tempo que permite pensá-la em cada momento, circunscrita a um determinado grau de desenvolvimento da história da humanidade, o que significa dizer que a produção se define com características comuns em diferentes épocas fundadas em relações reais que se desenvolvem no bojo de um movimento real e, em cada momento dessa história, em suas particularidades. Portanto, a noção de produção contempla também um duplo caráter: ela se refere ao próprio processo construtivo do humano (do ser genérico) e tem um caráter histórico. (...) Todavia, o espaço guarda o sentido do dinamismo, das necessidades e dos desejos que marcam a reprodução da sociedade em seu sentido mais amplo, a realização da vida para além de sua sobrevivência (CARLOS, 2011, p. 28).

Para Carlos (2011), isso evidencia o espaço como uma dimensão indissociável da vida humana. Para tal afirmação a autora parte do pressuposto Lefebvreano de que no processo de produção do espaço, ele, o espaço, é condição-meio-produto. Essa premissa adotada por Carlos (2011) é com base no entendimento do espaço não como algo passivo, mas sim ativo ele é produtivo, produtor e meio como nos diz Lefebvre (2006), ou seja, ele, o espaço, interage com a sociedade organizada por um modo de produção no qual ela modifica o espaço e as relações que se desenvolvem são moldadas pelo espaço e elas se manifestam no espaço conforme a passagem abaixo ratifica:

O espaço não pode mais ser concebido como passivo, vazio, ou então não tendo outro sentido, como os “produtos”, que o de ser trocado, o de ser consumido, o de desaparecer. Enquanto produto, por interação ou retroação, o espaço intervém na própria produção: organização do trabalho produtivo, transportes, fluxos de matérias-primas e de energias, redes de repartição de produtos. À sua maneira produtivo e produtor, o espaço (mal ou bem organizado) entra nas relações de produção e nas forças produtivas. Seu conceito não pode, portanto, ser isolado e permanecer estático. Ele se dialetiza: produto-produtor, suporte de relações econômicas e sociais (LEFEBVRE, 2006, p. 5).

A produção do espaço nos encaminha para compreender uma dialética entre o espaço e o modo de produção. Lefebvre (2006) ressalta que o espaço intervém no modo de produção, todavia o modo de produção que organiza a sociedade ao mudar ele também modifica o espaço, de maneira que isso pode nos levar a compor uma história do espaço que é produzido de acordo com o movimento da sociedade, ou seja, a forma como esta se organiza produz determinado espaço e o espaço produzido auxilia na mudança e organização dessa sociedade assentada sob um determinado modo de produção.

O autor também nos chama atenção para o fato de que não há uma relação direta, imediata e imediatamente apreendida entre o modo de produção e o seu espaço, pois existem descompassos nesse processo, existem ideologias que se intercalam e ilusões que se interpõem, tornando complexa a relação e fazendo com que sua compreensão se desenvolva, a partir da lógica dialética de pensamento, para assim entender os meandros complexos, contraditórios e turvos – a um olhar despreparado sobre o espaço – nessa relação entre espaço e modo de produção.

Para compreendermos essa articulação do pensamento dialético lefebvreano é preciso recorrer à noção de práxis presente em Lefebvre (1979), ele nos diz que ela se dá a partir das relações históricas e socialmente construídas, ela é a realização de um ato que possui um conteúdo, ela é uma ação objetiva que envolve o sensível e a criação. A ação da práxis está relacionada a um processo mimético, pois a práxis, deriva da reprodução de um pensamento ou ação.

A partir da práxis que a noção, extrafilosófica, do cotidiano, vivido é incorporada na abordagem Lefebvreana. O referido autor entende que as transformações no cotidiano devem ser analisadas a partir de uma visão dialética. Em Lefebvre (1991) o cotidiano é trabalhado em um viés como algo programado, repetitivo, burocrático em função de uma programação que é instituída a partir da reprodução das relações sociais de produção que se estenderão para além do espaço fabril. Esse comportamento repetitivo é como se fosse à realização de um movimento mimetizado no encontro do homem com o autômato, o que Lefebvre (1967) irá chamar de cibernântropo.

Todavia, a dimensão do vivido inerente ao cotidiano, à dimensão do vir a ser, do possível, da utopia, o cotidiano também pode ser entendido como um potencial, a possibilidade de criação, do novo, de rupturas, transformação mesmo no movimento mimético realizado pelo autômato existe a possibilidade de criação, de uma fuga da programação instituída, portanto o pensamento do autor em relação ao cotidiano envolve essa dialética conforme vemos em Lefebvre (1991).

A tríade *mimèsis-praxis-poèsis* apresentada por Lefebvre (1967) é importante para compreendermos como essa concepção dialética do cotidiano que ao mesmo tempo em que tem uma tentativa de programação da vida algo escapa a esse roteiro e dando possibilidade do novo, do ser humano enquanto agente produtor do vir a ser da história contra os determinismos de uma abordagem estruturalista como aponta o referido autor no mesmo trabalho.

A *poèsis* é vista como uma *práxis* criadora, ela é uma unidade primordial na qual as coisas estão ligadas de maneira diferente da lógica, ela é o divertimento, jogo social, o saber-fazer, é transcendência subjetividade, esta associada ao gozo, ao lúdico e a liberdade (LEFEBVRE, 1967), logo a existência distinta e específica da arte e da cultura poderia indicar que a apropriação de sua própria natureza por parte dos homens resulta mais da *poèsis* do que da *práxis* completa o referido autor.

O cotidiano, como podemos perceber, não está dissociado do contexto mais amplo da produção do espaço que está associado à sociedade urbana e a reprodução das relações de produção.

Lefebvre (2008) aborda as mudanças ocorridas nas mudanças do capitalismo concorrencial cuja principal preocupação era a de re-produzir materialmente os seus meios de produção (máquinas e força de trabalho) a permitir o consumo. Essas mudanças também acarretam mudanças na função desempenhada pelas cidades de modo que a:

(...) cidade tradicional tinha, entre outras, essa função de consumo, complementar à produção. Mas a situação mudou: o modo de produção capitalista deve-se defender num *front* muito mais amplo, mais diversificado e mais complexo, a saber: a re-produção das relações de produção. Essa re-produção das relações de produção não coincide mais com a reprodução dos meios de produção; ela se efetua através da cotidianidade, através dos lazeres e da cultura, através da escola e da universidade, através das extensões e proliferações da cidade antiga, ou seja, através do espaço inteiro (LEFEBVRE, 2008, p. 47-48).

Esse avanço da reprodução das relações de produção, para além do espaço fabril, causa mudanças significativas na concepção sobre o espaço, ele deixa de ser pensando como meramente instrumental e funcional, pois ele teria um papel mais ativo, estando ligado a re-produção das relações de produção. A passagem abaixo nos descreve como se dá esse processo:

Outrora, o ar, a água, a luz e o calor eram dons da natureza, direta ou indiretamente. Esses valores de uso entram nos valores de troca; seu valor de uso, com os prazeres naturais ligados ao uso, se esfumam; ao mesmo tempo e que eles se compram e se vendem, torna-se rarefeitos. A natureza, como o espaço, com o espaço é simultaneamente posta em pedaços, fragmentada, vendida por fragmentos e ocupada globalmente. É destruída como tal e remanejada segundo as exigências da sociedade neocapitalista. As exigências da recondução das relações sociais envolvem, assim, a venalidade generalizada da própria natureza. Em contrapartida a raridade do espaço,

nas zonas industrializadas e urbanizadas, contrasta com o vazio dos espaços ainda desocupados, os desertos terrestres e os espaços interplanetários; a cartesia do espaço assim ocupado e rarefeito é um fenômeno recente, com consequências cada vez mais graves.

Esse espaço, sendo lugar e meio da prática social na sociedade neocapitalista (isto é, da reprodução das relações de produção), assinala os seus limites (LEFEBVRE, 2008, p. 53-54).

As implicações das mudanças da relação de produção para a reprodução das relações sociais de produção no espaço nos leva a transformações significativas, na cidade, no urbano e no cotidiano.

Um dos avanços do pensamento lefebvreano sobre a ideia de produção de Marx apontados por Carlos (2011) se deu no âmbito das mudanças ocorridas na cidade e no urbano, apontado por Lefebvre, a partir da reflexão das transformações na produção com a ideia de reprodução das relações sociais de produção.

As transformações decorrentes da reprodução das relações de produção além das fábricas provocam alterações na produção do espaço assim como no processo de urbanização da sociedade.

Em um primeiro momento esse processo fora subordinado a industrialização (indutor), todavia ele começa a se tornar indutor a partir das transformações sociais. Como nos mostra Lefebvre (2001) e isso irá acarretar transformações na cidade nos apresentando apresentar três períodos da destruição prática, teórica (ideológica) da Cidade:

O primeiro período – a indústria e o processo de industrialização saqueiam a realidade urbana preexistente, até destruí-la pela prática e pela ideologia, até extirpá-la da realidade e da consciência. Conduzida segundo uma estratégia de classe, a industrialização se comporta como um poder *negativo* da realidade urbana: o social urbano é negado pelo econômico industrial.

O segundo período (em parte justaposto ao primeiro) – a urbanização se amplia. A sociedade urbana se generaliza. A realidade urbana, na e por sua destruição, faz-se reconhecer como realidade sócio-econômica. Descobre-se que a sociedade inteira corre o risco de se decompor se lhe faltarem a cidade e a centralidade: desapareceu um dispositivo essencial para organização planejada da produção e do consumo.

O terceiro período – reencontra-se ou reinventa-se (não sem sofrer com sua destruição na prática e no pensamento) a realidade urbana. Tenta-se restituir a centralidade. Teria desaparecido a estratégia de classe? Não se sabe ao certo. Ela se modificou. As centralidades antigas, as decomposições dos centros são por ela substituídas pelo *centro de decisão*. É assim que nasce ou renasce a reflexão urbanística. Esta sucede a um urbanismo sem reflexão (LEFEBVRE, 2001, p. 28-29).

Essas transformações na cidade provocadas pelo processo de indução, da indústria num primeiro momento e depois do processo de urbanização, causaram impactos não apenas na forma, mas também nas relações, mesmo na dimensão cotidiana das relações sociais podemos perceber o impacto derivado da sociedade urbana.

Esse conceito de sociedade urbana é fundamental e parte de uma reflexão visando não uma proposição filosófica especulativa, mas sim metafilosófica. Tal proposição lefebvreana é pautada na concepção de que a urbanização ocasionou:

No curso dessa exploração, que apenas se inicia, o fenômeno urbano se mostrou como algo diverso e mais amplo do que *superestrutura* (do modo de produção). Isto para responder a um dogmatismo marxista que tem várias facetas. A problemática urbana é mundial. Os mesmos problemas se encontram no socialismo e no capitalismo, assim como a mesma ausência de resposta. A sociedade urbana só pode ser definida como planetária. Virtualmente, ele cobre o planeta re-criando a natureza, anulada pela exploração industrial de todos os recursos naturais (materiais e “humanos”), pela destruição de todas as particularidades ditas naturais. Ademais, o fenômeno urbano recompõe profundamente os dispositivos da produção: forças produtivas, relações de produção, condições entre a força produtiva e as relações de produção. Mostrando que ele prolonga e acentua, num plano novo, o caráter social do trabalho produtivo e seu conflito com a propriedade (privada) dos meios de produção. Ele continua a “socialização da sociedade”. Isto quer dizer que o urbano não suprime as contradições do industrial. Ele não as resolve somente por assomar ao horizonte, mais que isso: os conflitos inerentes a produção (as relações de produção e de propriedade capitalistas, como também na sociedade “socialista”) entram o fenômeno urbano, impedem o desenvolvimento do urbano, reduzindo-o ao crescimento. Em particular, a ação do Estado no capitalismo e no socialismo de Estado (LEFEBVRE, 2002, p. 152-153).

Dentro da ideia de sociedade urbana podemos ver a importância da teoria da complexificação entre crescimento e desenvolvimento no qual ele Marx busca a distinção entre eles como podemos ver na passagem abaixo:

(...) Marx discernia crescimento e desenvolvimento porque evitava confundir o quantitativo e o qualitativo, mas para ele o crescimento (quantitativo) e o desenvolvimento (qualitativo) da sociedade podiam e deviam caminhar juntos. Uma triste experiência mostra que não é bem assim. Pode haver crescimento sem desenvolvimento, e às vezes desenvolvimento sem crescimento (LEFEBVRE, 2002, p. 153-154).

Lefebvre (2002) acentua que a sociedade urbana caminha no mesmo sentido da teoria da complexificação, uma desforra do crescimento sobre o desenvolvimento.

A origem da sociedade urbana, Lefebvre (2002), se dá no período da industrialização por meio das transformações tanto na forma como nas relações sociais e na produção. Como podemos ver na passagem:

Aqui, reservaremos o termo “sociedade urbana” à sociedade que nasce da industrialização. Essas palavras designam, portanto, a sociedade constituída por esse processo que domina e absorve a produção agrícola. Essa sociedade urbana só pode ser concebida ao final de um processo no curso do qual *explodem* as antigas formas urbanas, herdadas de transformações *descontínuas* (LEFEBVRE, 2002, p. 15).

Para compreendermos as transformações que ocasionaram a sociedade urbana é preciso quem se compreenda que num primeiro momento o processo de industrialização é indutor de processos e problemas relativos ao crescimento e à planificação, as questões referentes à cidade e ao desenvolvimento da realidade urbana, sem omitir a crescente

importância dos lazeres e das questões relativas á cultura que são processos induzidos no pensamento de Lefebvre (2001).

Como visto acima na tradição marxista, conforme aponta Lefebvre (2006), o espaço é parte da superestrutura, todavia o referido autor nos mostra que ele escapa a esse modelo analítico como podemos ver:

Ora, o espaço entra nas forças produtivas, na divisão do trabalho; ele tem relações com a propriedade, isso é claro. Com as trocas, com as instituições, a cultura, o saber. Ele é vendido, é comprado; ele tem valor de troca e valor de uso. Portanto, ele não se situa a tal ou tais “níveis”, “planos” classicamente distinguidos e hierarquizados. O conceito do espaço (social) e o próprio espaço escapam, portanto, à classificação “base-estrutura-superestrutura” (LEFEBVRE, 2006, p. 5).

Lefebvre (2006) aponta que a produção do espaço não seria dominante no modo de produção, mas sim teria função de religar e coordenar os aspectos da prática social que estariam fragmentados reunindo-os em uma “prática” unitária, recobrando a ideia de totalidade da prática no espaço.

Com relação à modernidade, Lefebvre (2006) ressalta que o espaço tem como características a tendência à homogeneidade, a fragmentação e a hierarquização devido à forma de organização do modo de produção que tende a essas características.

O marxismo mais ortodoxo e economicista compreende a produção do espaço com um peso excessivo a questão econômica do modo de produção capitalista, todavia Lefebvre (2006) nos traz como grande contribuição o entendimento de que o modo de produção produz em conjunto com outras relações sociais, que a seu modo produzem também o espaço e o tempo, essas outras relações preexistentes acabam por serem apropriadas pelo modo de produção capitalista que as estrutura e as ordena para seus fins.

Essa questão acima torna a compreensão da produção do espaço um tanto complexa, pois envolve uma gama de agentes e interesses diversos que protagonizam diferentes formas de ação e articulação entre eles.

Carlos (2007) e Alves (2010) apresentam, nestes trabalhos, em que tomaram como *locus* de estudo a metrópole paulistana, a articulação e a disputa pelas áreas centrais se dão por inúmeros vieses, e por inúmeros seguimentos, seja pelos escritórios que funcionam como centros de decisões de grandes empresas, pelo setor de comércio, pelo capital imobiliário, pelo setor de serviços, pelo poder público e por diversos movimentos sociais ligados a diferentes seguimentos da sociedade, ou seja, este espaço é produzido por diferentes agentes denominados por Corrêa (1993) como agentes produtores do espaço urbano, por meio de relações complexas desenvolvidas entres os agentes.

A ideia de espaço lefebvreana é perceptível nesses referidos trabalhos, aonde se percebe que há inúmeras práticas espaciais conflitantes nas áreas centrais da cidade de São Paulo, onde o setor da iniciativa privada, do poder público, lógico, não se esquecendo da relação promiscua entre estes dois, e dos movimentos sociais constroem de diferentes maneiras suas representações espaciais e também por meio de seus usos tentam construir outras lógicas nesses espaços, ou seja, seus espaços de representação.

A cidade assim se mostra marcada por conflitos de interesses entre os diferentes agentes produtores que veem a cidade em perspectivas diferentes, ou mesmo complementar. Dentre essas perspectivas, contemporâneas, destaca-se a dos agentes hegemônicos os quais pensam a cidade como mercadoria e espaço de acumulação do capital.

Em relação a esse aspecto de produção da cidade como mercadoria e como espaço de valorização do capital vejamos o que Carlos (2011), tem a dizer:

Na construção da cidade, a natureza adquire a condição de matéria-prima, condição inicial sobre a qual recai o trabalho humano. Consequentemente, deparamo-nos com o uso do espaço sob o capital antes de sua determinação subjugar-se à lei do valor, transformando-se, contraditoriamente, em valor de uso e valor de troca. Portanto, antes de sua antes constituição como mercadoria, o que torna a cidade (como produção histórica), obra e mercadoria, no mundo moderno. (CARLOS, 2011, p. 98)

Carlos (2011) continua seu pensamento em relação à cidade como mercadoria mostrando que apesar de em seus espaços ela reunir condições para a acumulação de capital é na cidade também que se permite a realização da vida como podemos ver na passagem abaixo:

A cidade, a propriedade refere-se à apropriação de parcela do produto do trabalho e sobre o trabalho produzido. O preço do solo urbano aparece como expressão acabada do processo de trabalho, isto é, como tempo acumulado em sua morfologia. É a forma econômica da propriedade de uma parcela desse espaço social diretamente associada à produção do valor, o que significa que a propriedade do solo urbano como monopólio permite não só a realização do valor de um fragmento, mas também a apropriação do conjunto do trabalho que sintetiza na produção da cidade (provenientes do capital fixo e sua produção histórica). A diferença é que esse acúmulo de trabalho contido na produção da cidade não se refere apenas à necessidade apenas de incorporação de capital fixo pelo capital, de modo a permitir a sua acumulação ampliada. É também, e, fundamentalmente, uma obra que contempla espaços improdutivos, portanto, não infraestrutura de capital fixo para viabilizar a reprodução do capital, mas a criação dos espaços que permitem a realização da vida (CARLOS, 2011, p. 99).

A cidade enquanto obra tem na dimensão do vivido um importante elemento de sua constituição, pois o vivido pressupõe o movimento da tríade *mimèsis-práxis-poèsis* levantada por Lefebvre (1967). É por meio do cotidiano que se pode encontrar a experiência do novo, do devir histórico do homem como agente produtor de sua história.

As manifestações culturais na cidade, em detrimento da erosão do espaço público²² que vem ocorrendo assentado sob o neoliberalismo, caminha no sentido do vivido, em meio a rupturas do cotidiano programado, por meio de pequenas ações temporárias, tornam o espaço da cidade como uma obra em constante acabamento e metamorfose.

No caso de Belém, distintas manifestações culturais ocorrem em diferentes espaços da cidade ocupando, politicamente, a *urbe* e criando espaços que momentaneamente não estão mediados pelo capital e sim em outras lógicas e que fazem com que a cultura assuma um papel importante na produção da cidade para além de ser mais uma mercadoria.

Essas manifestações acabam por criar espaços de centralidade, que muitas das vezes ocorrem no mesmo espaço da centralidade econômica, e para além dele, também avança de forma a implodir a ideia de centralidade entendida apenas pelo viés econômico e de serviços.

Em Belém existe espaço da área central que exerce funções simbólicas importantes na cidade que são construídas, reconstruídas em meio a conflitos e negociações. Os exemplos desses espaços simbólicos espalhados pela cidade têm a Praça da República, o complexo Feliz Lusitânia, a Praça Waldemar Henrique, a Praça Batista Campos nas áreas mais centrais, já em áreas menos centrais, mas de grande visibilidade e maior acesso, temos o mercado de São Braz, a Praça do Operário e nos espaços periféricos da cidade existem inúmeras centralidades simbólicas de grande importância para os moradores do local.

Em trabalho anterior, Oliveira (2012) mostra essa tendência à ocupação dos espaços centrais e de visibilidade da cidade por meio do estudo sobre os *graffitis* em Belém em que os grafiteiros buscam por visibilidade, assim como também os conflitos decorrentes da ocupação de muros, postes e fachadas com outros agentes ocasionando também um retorno à periferia por uma das *crews*²³ entrevistadas.

A partir do que foi mencionado no trabalho acima podemos entender que mesmo a centralidade simbólica implodir a centralidade econômica e funcional, ela também não descarta as possibilidades de centralidades nas áreas da centralidade econômica a partir da

²² A ideia de erosão do espaço público é desenvolvida por Serpa (2014), no qual ele trata a erosão entre as fronteiras do público e privado como um caminho para a consagração do individualismo, afetando inclusive as relações de vizinhança. Nos bairros mais populares devido às condições precárias, violência e pobreza temos um reforço da relação de vizinhança, enquanto que nos bairros com maior poder aquisitivo temos um reforço da individualidade, haja vista a menor dependência dos indivíduos em relação ao outro. Além disso, Serpa (2014) nos mostra que um dos rebatimentos dessa porosidade entre as fronteiras do público e do privado se dá nas formas de apropriação e territorializações nos parques públicos, onde se erguem barreiras simbólicas que comprometem a acessibilidade.

²³ O termo *crew* diz respeito a uma forma de organização e de socialização em grupo, entre indivíduos que se organizam no sentido de desenvolverem alguma atividade em comum e que estes podem se organizar de forma hierárquica ou não, na realização de determinada função.

construção de espaços simbólicos onde os habitantes da periferia se identificam também, isso está expresso no trabalho de Alves (2010).

Essa organização do espaço intra-urbano de Belém conforme podemos ver em Amaral (2005), Amaral e Trindade Jr. (2006), Bahia (2012) e Trindade Jr. (2016) não está descolado da produção do espaço regional. Logo a compreensão da produção do espaço regional amazônico é fundamental para o entendimento da produção do espaço de Belém.

Bahia *et al.* (2014) baseados no trabalho de Rolnik destacam que com relação as interpretações de cunho funcionalista da cidade destacam-se quatro funções tidas como essenciais, o lazer, a moradia, o trabalho e a circulação onde as três primeiras são apropriadas pela dimensão privada tendo apenas a função da circulação tido na dimensão pública.

Vale salientar um aspecto abordado, neste trabalho de Bahia *et al.* (2014), que a classe média e alta vem atribuindo a circulação como função da dimensão pública da cidade, pois as demais funções elas usufruem na dimensão privada, enquanto que a classe mais pobre com seus poucos recursos acaba tendo na dimensão pública da cidade as quatro funções.

Na produção do espaço da cidade de Belém também podemos perceber ações desenvolvidas que seguem a lógica global assinalada por Harvey (2012a), onde há por parte do estado promoção de ações visando à “revitalização”²⁴ de antigas áreas centrais como parte de um movimento que se deu em função de reapropriar o uso de antigas áreas centrais que permaneceram nas cidades sobrevivendo a implosão-explosão mencionada por Lefebvre (2001; 2002).

No contexto local vemos essas ações por meio do trabalho de Amaral (2005):

(...) as novas políticas urbanas têm em comum o fato de buscarem, entre outras coisas, recuperar sua legitimidade no que se refere às intervenções públicas, produzir uma imagem urbana como estratégia de internacionalização da cidade, obter efeitos internos, principalmente quanto à construção de uma ampla adesão social ao seu modelo de planejamento e gestão urbana, e apagar a imagem de que o planejamento urbano é apenas um discurso ideológico que não se concretiza em práticas reais (p. 121).

Essas intervenções no contexto de globalização acabam caminhando para a uma padronização geograficamente articulada, como vemos em Harvey (2005), de maneira que elas fazem parte do processo de produção do espaço atual em que prevalece a lógica de

²⁴ O termo revitalização faz parte dos discursos utilizados para justificar as ações nessas áreas em diferentes locais, todavia essa ideia nega as relações desenvolvidas por grupos que existem nesses espaços, como se não houvesse vida, logo era preciso dar uma nova vida a esse lugar, por não negarmos as relações e dinâmicas existentes nesses locais preferimos usar o termo requalificação que é remete a ideia de uma nova qualidade ao lugar a partir das intervenções.

competição entre as cidades por investimentos cada vez maiores e na mercantilização da cultura por meio do que Carlos (2007) chama de consumo do/ no espaço.

Esse processo de consumo cultural do espaço e no espaço ocorre nesse contexto das cidades pensadas enquanto mercadorias. No caso das cidades com centros históricos patrimonializados ele se torna um atrativo diferencial, como mostra Luchiarri (2005), todavia esse diferencial tende a ser uma reprodução de uma das tendências do modelo hegemônico contemporâneo de produção do espaço.

Esse dito diferencial dessas cidades acaba por não serem assim tão distintivos e sim tendendo a uma homogeneidade entre as cidades. Em meio a essa discussão é preciso ressaltar que nos locais que sofreram o processo de requalificação temos uma tendência ao desenvolvimento da gentrificação, de maneira que esse espaço se torna um espaço de consumo com um viés cultural para uma população, não com baixo poder aquisitivo, mas sim para alguns seguimentos do turismo e uma classe média e alta.

Essa lógica está baseada em uma concepção de empreendedorismo urbano, o qual tem por finalidade um maior acúmulo de capital cultural, conforme aponta Harvey:

Pela história recente de Barcelona, a indústria do conhecimento e do patrimônio, a produção cultural, a arquitetura de grife e o cultivo de juízos estéticos distintivos se tornaram poderosos elementos constitutivos da política do empreendedorismo urbano, em muitos lugares (ainda que de modo mais particular na Europa). Em um mundo altamente competitivo, a luta para acumular marcos de distinção e capital simbólico continua (2005, p. 235).

Harvey (2005) aponta que cada vez mais, sob a lógica do modelo de Barcelona, as cidades além de fazerem parte do processo de produção e reprodução do capital por meio da produção de mercadorias e da circulação de capitais, ela também atua como centro de consumo cultural, transformando-se cada vez mais em uma mercadoria, assim como transformando a cultura também em uma mercadoria especial como o referido autor nos mostra:

É inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria. No entanto, também há a crença muito difundida de algo muito especial envolve os produtos e eventos culturais (estejam eles nas artes plásticas, no teatro, na música, no cinema, na arquitetura, ou, mais amplamente em modos localizados de vida, no patrimônio, nas memórias coletivas e nas comunhões afetivas), sendo preciso pô-los à parte das mercadorias normais como camisas e sapatos. Talvez façamos isso porque somente conseguimos pensar a seu respeito como produtos e eventos que são num plano mais elevado da criatividade e do sentido humano, diferente do plano das fabricas de produção de massa e de consumo de massa. No entanto, mesmo quando nos despimos de todos os resíduos de pensamentos tendenciosos (muitas vezes, com base em ideologias poderosas), ainda assim continuamos considerando como muito especiais esses produtos designados como “culturais” (HARVEY, 2005, p. 221).

A racionalidade do empreendedorismo urbano assinalada por Harvey (2005; 2012a) é parte de uma estratégia de reestruturação do capital em nível global caracterizada pela

mudança de uma organização da produção fordista para a acumulação flexível de capital o qual reestruturou não apenas a produção, mas também a organização das cidades.

Baseado numa lógica marxista-lefebvreana Harvey (2005; 2012a) retoma a ideia que o modo de produção capitalista tende a formação de monopólio e oligopólios, logo a transição do modelo gerencial para o modelo do empreendedorismo urbano característico do processo de globalização e da acumulação flexível de capital é uma nova forma de garantir a produção de renda monopolista na cidade, por meio de um viés cultural com a formação de um capital simbólico coletivo, o qual, o referido autor nos diz que:

O que esta em jogo é o poder do capital simbólico coletivo, isto é, o poder dos marcos especiais de distinção vinculados a algum lugar, dotado de um poder de atração importante em relação aos fluxos de capitais de modo mais geral. Bourdieu a quem devemos o uso genérico desses termos, infelizmente o restringe aos indivíduos (quase como átomos flutuando num mar de juízos estéticos estruturados), quando para mim parece que as formas coletivas (e a relação dos indivíduos com essas formas coletivas) talvez fossem de interesse ainda maior. O capital simbólico coletivo vinculado a nome e lugares como Paris, Atenas, Nova York, Rio de Janeiro, Berlim e Roma é de grande importância, conferindo a tais lugares grandes vantagens econômicas em relação a, por exemplo, Baltimore, Liverpool, Essen, Lille e Glasgow. O problema para esses lugares citados em segundo lugar é elevar seu quociente de capital simbólico e aumentar seus marcos de distinção, para melhor basear suas alegações relativas a singularidade geradora da renda monopolista. Dada a perda de outros poderes monopolistas por cauda do transporte e comunicação mais fáceis, e a redução de outras barreiras para o comércio, a luta pelo capital simbólico coletivo se tornou ainda mais importante como base para as rendas monopolistas (HARVEY, 2005, p. 233).

Essas tendências apresentadas acima configuram a forma que o processo de produção do espaço assume, contemporaneamente, e como ele se reproduz pelo planeta em um contexto de globalização, sob orientação neoliberal, como uma tendência que se postula como irrefutável, conforme vemos em Harvey (2015). Todavia, baseado no mesmo autor é possível ainda se pensar por meio do utopismo dialético alternativas a esse modelo hegemônico que, contemporaneamente, assume grande expressão por meio das ocupações.

Em meio a discussão sobre Belém é importante ressaltarmos a questão da centralidade. Neste trabalho temos o entendimento de que ela é constituída sob a lógica da organização dinâmica da rede urbana, onde há uma dupla dimensão a organização interna da cidade e a sua organização dentro do contexto regional. Para Sposito (1998), a centralidade se dá pela organização intra-urbana da cidade, a qual está situada em um contexto mais amplo, o da rede urbana que reverbera em múltiplas escalas. A organização dessa centralidade ocorre pela forma dinâmica na qual se articulam os agentes produtores do espaço urbano como podemos ver:

A centralidade urbana pode ser entendida em duas escalas espaciais: a intra-urbana e a da rede urbana. No primeiro nível é possível focar as diferentes formas de expressão dessa centralidade tomando como referencia o território da cidade ou da

aglomeração urbana, a partir de seu centro ou centros. No segundo nível a análise toma como referência a cidade ou aglomeração urbana principal em relação ao conjunto de cidades de uma rede, essa por sua vez podendo ser vista em diferentes escalas e formas de articulação e configuração, de maneira a que se possam compreender os papéis da cidade central (SPOSITO, 1998, p. 27).

Com base em Sposito (1998), devemos compreender que as escalas estão intimamente articuladas de maneira que não se pode fragmentá-las, pois elas devem ser compreendidas a partir da totalidade. As relações desenvolvidas na organização do espaço intra-urbano produzem a centralidade dentro das cidades em função da concentração espacial de serviços, circulação de pessoas, de capitais, visibilidade, concentração de investimentos, infraestrutura e equipamentos urbanos e outros.

A centralidade, para Alves (2010), não é algo estático, ela é um processo dinâmico. A referida autora continua e nos diz que no contexto metropolitano, em que a metrópole necessita se expandir, ela recria a centralidade na medida em que fragmenta e hierarquiza espaços da cidade e transforma a função dos lugares como podemos ler neste fragmento de seu trabalho.

O processo de construção da centralidade, no contexto metropolitano, que necessita se expandir, exige a fragmentação espacial com a criação de centros especializados e funcionais que se hierarquizam pela relação com os centros de decisão. A própria hierarquização desses centros pode levar à transformação do papel/ função desses lugares, que, ora se projetam como centros e/ou, ora caem em relativa decadência, às vezes momentânea, fazendo parte de um jogo de valorização/ desvalorização imobiliária de áreas da cidade. Surgem, nesse processo, cidades que são centros e que podem estar subordinadas a uma hierarquia de mercados (locais, regionais, nacionais e globais), mas que, internamente, possuem uma hierarquia de centros (ALVES, 2010, p. 53).

Alves (2010) continua seu raciocínio agora mostrando que a centralidade a partir dos equipamentos e serviços urbanos faz com que o centro seja visto como a própria cidade como podemos ver na citação abaixo:

A “cidade”, – que era a nomeação dada a área central da cidade –, era o “local da festa”, enquanto que o subúrbio era “essencialmente o lugar do sofrimento e da tragédia”. Isso se dava pela falta de acesso aos bens que eram produzidos e que se concentravam nas áreas centrais ou no centro, a que muitos confundiam com a própria cidade. Sendo representada como um lugar da festa, do ócio, do prazer, da ruptura do cotidiano sofrível, ligado ao mundo do trabalho, a cidade, ou seu centro, contraditoriamente, apresentava-se como o espaço do cotidiano agradável, de repetição ou manutenção da felicidade. Era, ao mesmo tempo, rotina, no sentido da permanência, e de extraordinariedade, do sobressalto, da diferença, da festa. Não que a todo o momento ocorressem realmente as festas, religiosas ou políticas, mas o centro continha esse fascínio pela existência de diversos atos, produtivos, econômicos, políticos, religiosos e de lazer, que são possíveis em um espaço, onde uma multiplicidade de pessoas e relações cria uma potencialidade extraordinária para a constituição de uma variedade de ações sociais, que tem sua concretude no espaço. O cotidiano da cidade aparece como fermento para a criação, e logo à transformação do já existente (ALVES, 2010, p. 192-193).

O trabalho de Amaral e Trindade Jr. (2006) nos mostra que no espaço da cidade a centralidade pode mudar em função da dinâmica que deve ser compreendida de maneira interna a cidade e na relação da mesma com seu entorno. A respeito das mudanças na centralidade da cidade mostrando que:

No conjunto dos espaços urbanos capitalistas é possível falar de uma centralidade consolidada ao longo do tempo e que acaba por definir os centros principais das cidades. Da mesma maneira que essa centralidade pode se reafirmar nas áreas consideradas como centros principais, pode também ocorrer uma redefinição, uma relativização da mesma em relação a outras centralidades que surgem e que definem centros secundários ou subcentros, cuja caracterização está estritamente associada a processos ligados às acessibilidades e à condição de espaços relacionais (AMARAL e TRINDADE JR., 2006 p. 75).

Um fator importante para a construção dessa centralidade é a função do Estado do qual Corrêa (1993) já nos chamava atenção para a importância dele na produção do espaço urbano. Alves (2010) chama atenção para a relevância do Estado na produção do espaço, assim como Lefebvre (2006). Para ambos o Estado atua, sobretudo, por meio da representação do espaço e de sua prática espacial que por meio do planejamento de suas ações e sua implementação irá ter significativo impacto na produção do espaço em virtude de promover um melhor arranjo para a acumulação, produção e reprodução do capital.

Essa afirmação de Lefebvre (2006) é corroborada por Alves (2010), conforme podemos ver:

O Estado aparece como o grande gerenciador, administrador e transformador da cidade. A ação do poder público se estabelece onde na cidade se pode produzir, comercializar, estudar, consumir, bem como aonde se realizam os fluxos de veículos, pessoas e sistemas de comunicação (ALVES, 2010, p. 49).

Com relação ainda a função desempenhada pelo Estado, ele ainda atua na valorização seletiva do espaço da cidade o que irá ter implicações na organização interna da cidade, nas funções e nos seus subespaços, dentro de uma lógica que expõe as contradições de classe da sociedade.

A formação de lugares que concentram grupos a partir de seu poder de consumo, tanto de alta como de baixa renda, muitas vezes, surge como resultado de uma ação estratégica do poder estatal aliado a interesses de empreendimentos privados. Utilizando-se de um discurso tecnicista, órgãos de planejamento, com seus arquitetos, urbanistas, engenheiros, geógrafos e sociólogos, estabelecem onde e como construir, com quais dimensões, com que atividades (ALVES, 2010, p. 51).

Essa valorização ressaltada acima entre a articulação de agentes se dá no plano do espaço concebido (representação do espaço) em uma linguagem Lefebvreana, de maneira que essa forma de organização e formação de uma centralidade econômica pode ser subvertida pela centralidade simbólica a qual é construída a partir das relações cotidianas na cidade que envolve processo de significação, ressignificação e apropriações desses espaços.

1.2 A produção do espaço e os movimentos de ocupação

Em meio às sucessivas crises do capital que reverbera no espaço temos uma mudança em relação ao caráter do espaço que passa a ser condição para reprodução do capital por meio do que Harvey (2005) denomina de ajuste espacial em que o capital, em função da acumulação, provoca determinadas mudanças no espaço. Nesse contexto turbulento podemos perceber que diferentes movimentos em diferentes locais começam a usar uma tática parecida como instrumento de ação, as ocupações. A respeito dessas ocupações Carneiro (2012) escreve que:

No ano de 2011 ocorreu um fenômeno que há muito não se via: uma eclosão simultânea e contagiosa de movimentos sociais de protesto com reivindicações peculiares em cada região, mas com formas de luta muito assemelhadas e consciência de solidariedade mútua. Uma onda de mobilizações e protestos sociais tomou a dimensão de um movimento global. Começou no norte da África derrubando ditaduras na Tunísia, no Egito, na Líbia e no Iêmen; estendeu-se a Europa, com ocupações e greves na Espanha e Grécia e revolta nos subúrbios de Londres; eclodiu no Chile e ocupou *Wall Street*, nos EUA, alcançando no final do ano até mesmo a Rússia.

(...) Em todos os países houve uma mesma forma de ação: as ocupações de praça, usos de redes de comunicação alternativas e articuladas políticas que recusavam o espaço institucional tradicional.

(...) comparações logo foram feitas com o ano de 1968 ou mesmo com convulsões ainda mais antigas, como a primavera dos povos de 1948. A rebelião popular voltou à ordem do dia! O pano de fundo objetivo é uma crise social, econômica e financeira que se arrasta desde 2008 e que tem como consequência as carestias de gêneros alimentares e o aumento do desemprego, mas o impasse que está presente é a ausência de alternativas políticas organizadas (CARNEIRO, 2012, p. 7-8).

O autor fecha o seu pensamento afirmando:

Há uma desregulamentação global e perda dos direitos sociais em nome da “flexibilização” que ampliou a nova camada social precarizada concentrada nos mais jovens. Esses jovens indignados da Europa, assim como os insurretos *shabab* (“jovens”) do mundo árabe, são os que despertam uma nova euforia política num mundo dominado pelos ideais de individualismo, de perpétua continuidade do cotidiano e de carência de projetos coletivos para o futuro (CARNEIRO, 2012, p. 13).

Embora o autor não use o termo ajuste espacial de Harvey (2005), mas é isso que está por trás dessas reações provenientes da crise do modo de produção, o qual procura por meio dos ajustes garantirem a acumulação.

Ao produzir o espaço por meio do trabalho criam-se determinados usos, isso significa que produzir o espaço é ocupá-lo por meio do uso ou mesmo subverter um uso hegemônico desse espaço.

A ocupação contemporaneamente vem sendo utilizado como um instrumento de luta, as ocupações acabam por produzir outras relações, mesmo que efêmeras, mas que são

fundamentais para se repensarem as relações com e na cidade. Carneiro (2012) ainda nos diz que em meio a essas ocupações houve algo de dionisíaco, uma onde de catarse política tendo nas novas gerações o protagonismo.

O livro *Occupy* organizado por Harvey *et al.* (2012b) nos traz valorosas contribuições a respeito da ideia de ocupação por meio de diferentes autores. Essas contribuições nos ajudam a pensar a ocupação como uma forma de enfrentamento dos movimentos aos programas de austeridade econômica impostos pela crise do capital com o intuito de garantir a acumulação e o funcionamento do modo de produção capitalista.

Carneiro (2012), anteriormente citado, traz para a discussão de ocupação um sentido de ação política global por diferentes movimentos, para o autor, esse instrumento de luta também carrega consigo uma ideia de catarse política apresentando um instrumento que rechaça as antigas formas de se fazer política de maneira normativa e institucional, assim como também contra os vícios e burocracias sindicais e de partidos políticos.

Zizek (2012) com relação ao movimento ocupa *Wall Street* faz uma reflexão importante, retomando a antiga questão leninista do “que fazer?” ele ressalta que em meio à longa estrada que se tem pela frente no enfrentamento ao sistema é preciso saber o que queremos e não apenas o que não queremos.

Outra contribuição importante sobre essas ocupações é a de Peschanski (2012) o qual afirma que o movimento global denominados de “ocupas” tem como principal bandeira a luta contra a desigualdade econômica. Aqui a concepção da ideia de ocupação perpassa por compreendê-la como instrumento de luta política, assim como uma forma de estabelecer uma discussão sobre alternativas ao regime econômico. Alves (2012) entende que as ocupações caminham no sentido de uma reconquista do espaço público em face o avanço neoliberal conforme suas palavras:

Num primeiro momento, a presença da massa de jovens e velhos rebeldes nas ruas e praças nos fascina. Há o fervor em reconquistar de maneira coletiva e pacífica territórios urbanos, praças e largos, verdadeiros espaços públicos marginalizados pela lógica neoliberal privatista que privilegiou não espaços de manifestação social, mas espaços de consumo e fruição intimista (ALVES, 2012, p. 35-36).

Harvey (2012b) faz uma contribuição interessante ao debate sobre a ocupação, ele retoma uma ideia desenvolvida em trabalho anterior sobre o corpo e sua relação com a política. Nos movimentos de ocupação o referido autor nos mostra as relações políticas ali desenvolvidas se fazem a partir do corpo humano enquanto instrumento para ocupar o espaço público e discutir alternativas de se opor ao alcance do poder do partido de *Wall Street* como podemos ver na citação abaixo:

Espalhando-se de cidade em cidade, as táticas do *Occupy Wall Street* são tomar um espaço público central, um parque ou uma praça, próximo à localização de muitos dos bastiões do poder e, colocando corpos humanos ali, convertê-lo em espaço político de iguais, um lugar de discussão aberta e debate sobre o que esse poder está fazendo e as melhores formas de se opor ao seu alcance.

(...) ela mostra como o poder coletivo do corpo no espaço público continua sendo o instrumento mais efetivo de oposição quando o acesso a todos os outros meios está bloqueado (HARVEY, 2012b, p. 60-61).

Em uma leitura do espaço, lefebvreana, desses movimentos de ocupação que ocorrem nos espaços públicos, tem-se a expressão dos espaços de representação como forma de enfrentamento à produção hegemônica do espaço. É nos espaços de representação que o sonho, as esperanças, as manifestações culturais, os desejos e as utopias se fazem força pujante de transformação. Entendemos que a noção de espaços de esperança reside na utopia, uma utopia dialética, e que, portanto é um convite a rebeldia, pois os espaços de esperança se contrapõe a falsa premissa de um único caminho ou a única solução presente nos discursos de Thatcher acerca do neoliberalismo como nos aponta Harvey (2005).

A construção de alternativas a esses modelos se estende aos rincões do planeta por meio de inúmeras experiências. Podemos citar os zapatistas no México, o movimento *Occupy Wall Street* nos EUA, o Podemos na Espanha, MST no Brasil e outros mais que questionam a lógica do capital e, por conseguinte, a forma como o capital atua na produção do espaço.

As ocupações recentes não são um instrumento novo de luta. As lutas e greves na Europa durante as lutas por melhores condições de trabalho já usavam a ocupação como instrumento político de lutas no momento em que ocupavam as fábricas. No Brasil, sobretudo, nos últimos 5 anos, algumas greves geraram a ocupação dos locais de trabalho como as greves na empresa Johnsons, em São José dos Campos, São Paulo.

A cultura também se faz presente nesses movimentos de ocupação recente, podemos citar aqui alguns exemplos de ocupações onde a cultura exerceu certo protagonismo. O principal exemplo, foi a série de ocupações por todo do Brasil dos espaços ligados ao Ministério da Cultura (MinC) mediante a extinção deste Ministério pelo governos que assume após o golpe o controle do país no ano de 2016. O movimento ocupa MinC ocorreu em várias cidades pelo Brasil, em Belém não foi diferente. Como fruto do movimento o referido Ministério teve sua extinção revogada.

Durante a ocupação, as resistências sinalizavam dois acontecimentos, a tristeza pelo momento em que o país se encontrava e a esperança, conforme podemos ver no relato abaixo:

(...) Essas ocupações ocorreram das mais variadas formas possíveis, com a presença maciça de jovens e artistas preocupados com os rumos do Brasil após a queda do ciclo democrático. A visita ao prédio do Minc no Rio de Janeiro, apesar de deixar imensa tristeza por representar tudo que o país estava passando no momento, também deu esperanças por lutas incansáveis nessa arena difícil que são as relações

de classe e de poder. O olhar parou sobre os jovens e suas barracas, mas também sobre as inúmeras atividades culturais que estavam sendo propostas e realizadas no espaço sem a presença das institucionalidades do próprio ministério. Contradição maior não poderia haver, no entanto todos estavam ali com a certeza da importância dessa “pasta”. Por entre os pilotis, os painéis de Portinari e jardins, foi possível perceber a efervescência cultural originária daquele momento de crise, e, ainda mais, as resistências (FIGUEIREDO, 2016, p. 17).

Outro movimento que vou apresentar aqui, em função de ter participado do mesmo, foi o movimento de ocupação da UFPA que ocorreu no ano de 2016, contra a PEC-55 que previa o congelamento dos investimentos públicos por 20 anos. Num primeiro momento possa não parecer ter nada de cultural nesse movimento de ocupação, e sim apenas um viés político contra um projeto neoliberal instalado que dilapida cotidianamente o país.

Neste contexto, ao participar da ocupação e ver a movimentação internamente foi possível perceber a subversão de uma instituição sob outra lógica em que foi possível, momentaneamente, transformar a universidade em um espaço de sociabilidade, outras que não as estritamente acadêmicas, havia construções, ou pelo menos se tentou, de espaços marcados pela horizontalidade entre as pessoas. Além disso, houve a experiência de convívio mais próxima com a diversidade pelos envolvidos na ocupação, assim como das diversas culturais e programações lúdicas que ocorreram nesse espaço durante a ocupação.

Com relação à manifestação investigada, pode-se dizer que o movimento *Punk*²⁵ no Brasil (década de 1970) e em Belém (década de 1980), também ocupava o espaço público como uma ferramenta política de ação que versava sobre a difusão da ideologia do movimento, anarquismo, as festas, reuniões que reforçavam sua sociabilidade, panfletagens sobre algum tema político o qual eles achassem relevante e outros motivos mais.

Atualmente, em lugares como São Paulo, ainda é frequente a ocupação de espaços públicos pelo *Punk* e pelo *Hardcore*, como podemos notar nas imagens, a seguir, das bandas Insurgência Ópera Protesto²⁶, tocando na Avenida Paulista (SP) e da banda Test, tocando em uma Rua de São Paulo.

²⁵ O *Hardcore* está inserido nesse momento dentro do movimento *Punk*.

²⁶ A banda Insurgência Ópera Protesto surgiu em Janeiro de 2015 e só tocam em espaços públicos e ocupações em São Paulo com letras de cunho anticapitalista e usando os equipamentos do estúdio de Juninho Sangiorgio (baixista) conforme matéria do site https://noisy.vice.com/pt_br/article/5g9qqq/insurgencia-opera-de-protesto-ato-2.

Figura 01 - Banda Insurgência Ópera Protesto



Fonte: https://noisy.vice.com/pt_br/article/5g9qqq/insurgencia-opera-de-protesto-ato-2

Figura 02 - Banda Test



Fonte: <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2017/02/01/a-musica-de-rua-corre-risco-em-sao-paulo-por-conta-de-restricoes-a-manifestacoes-culturais/>.

Podemos também citar aqui a experiência do “*Hardcore nas Ruas*” movimento que também ocorre em São Paulo. O “*Hardcore nas Ruas*” em sua página no *facebook*, em uma publicação de 19 de Novembro de 2015 se definiu como:

Um projeto idealizado por mulheres e homens que entendem que através da música, organização popular, discussão política e da atitude punk "faça você mesmo/a" é possível caminharmos para uma sociedade que vê além do senso comum, questionadora e auto organizada, indo contra a corrente do que o sistema capitalista, machista, racista e especista impõe nas nossas vidas todos os dias (*HARDCORE NAS RUAS*, 2015).

Mesmo com o recuo do espaço público em detrimento ao privado é possível perceber ações de ocupação dos espaços públicos por meio dessas manifestações com certa frequência no estado de São Paulo. Em Belém percebemos formas diversas de resistência frente o avanço

voraz da negação do uso desses espaços públicos por parte do poder público, pois somente manifestações que estejam de acordo com aquilo que se acredita que deve estar no espaço público são permitidas de fazer uso dele.

Todavia, apesar do recuo no espaço público, o *Punk* e o *Hardcore* em Belém resistem, e subvertem de maneira temporária esse espaço por meio de seu comportamento dissidente e resistente. Todavia são nos espaços privados que o *Punk* e o *Hardcore* adotou uma estratégia para continuar existindo e se reproduzindo mediante a retração do espaço público.

A seguinte sessão irá se debruçar a respeito da discussão sobre o espaço público, pois a produção do espaço público está relacionada ao contexto mais amplo de produção do espaço.

1.3 A ocupação dos espaços públicos na contemporaneidade

A produção de espaços públicos está dentro dessa abordagem mais ampla de produção do espaço. Versar sobre o espaço público não é uma tarefa simples, tendo em vista diferentes concepções sobre o mesmo.

Para iniciarmos a discussão, achamos importante a contribuição de Gomes (2012) com relação à natureza do espaço público, o qual atribui três principais definições, são elas: a) O espaço público enquanto oposição ao privado; b) aqui se considera o espaço público a partir da legislação de forma apriorística; c) O espaço público como de livre acesso e irrestrito.

Essa concepção de Gomes (2012) nos apresenta uma espécie de gradação dos espaços públicos a partir da forma de acesso que a eles é permitido.

Saindo dessa lógica mais estrutural temos a discussão presente em Figueiredo (2008) onde o espaço público é formado por duas dimensões, uma dimensão mais física, material onde há socialização, onde as pessoas congregam coletivamente, é um espaço de disputas, conflitos, tensões, negociações, diferença e diversidade. É o espaço onde de maneira coletiva as pessoas se congregam. A outra dimensão, virtual envolve a discussão, a disputa, o debate, tensões e conflitos, entretanto ele não necessariamente pressupõe a dimensão física, pois devido aos avanços no campo das técnicas, sobretudo, na comunicação e informação, temos o avanço do ciberespaço que nos possibilita repensar o espaço público para além da dimensão material apenas, todavia sem esquecer-la haja vista que a dimensão física e virtual é apenas uma separação no campo do pensamento, quanto caminhamos em direção à análise do real vemos a indissociabilidade entre as dimensões física e virtual.

A concepção de Figueiredo se aproxima da concepção de Leite (2004), pois ambos se baseiam em Hannah Arendt e Jürgen Habermas no desenvolvimento de sua concepção sobre espaço público se aproximando da ideia de esfera pública Habermasiana.

Os trabalhos de Leite (2004) e Figueiredo (2008) nos permitem entender a cidade sob uma perspectiva em que temos disputas e relações sociais de poder entre diferentes agentes na produção desse espaço público. Essa perspectiva também abre o campo de visão para o entendimento das relações de disputas simbólicas e culturais no uso e apropriação desses espaços.

O trabalho de Bahia *et al.* (2014) reafirma a tese desenvolvida pelos autores acima quando nos diz que:

As cidades na chamada “pós-modernidade” apresentam algumas características, nas quais é possível entender que seu espaço público é formado por uma dimensão simbólica/política, na qual classes e grupos se encontram e se comunicam em uma esfera comunicacional e arenas de disputas, e por espaços públicos urbanos, que de alguma forma funcionam como locais de encontro e da convivência, que são possíveis de acessar pela sua própria condição de públicos e nos quais é possível também ocorrer situações de co-presença com inclusive debates políticos e de aglomeração (BAHIA et al, 2014, p. 304).

Nesses espaços marcados por mediações, conflitos, socializações, debates e negociações as manifestações da prática espacial, espaço de representação e da representação do espaço também podem vir a ser vislumbradas, pois a produção dos espaços públicos está abarcada pela produção do espaço.

O trabalho de Leite (2004) e Figueiredo (2008) nos possibilita o entendimento desse espaço mais no campo das relações. Em suas abordagens sobre as relações no campo do espaço público são importantes para analisar o comportamento das tribos nesses espaços, assim como suas estratégias, as quais são dotadas de uma racionalidade específica.

Em Maffesoli (2000; 2007) temos a presença do retorno ao comunitarismo onde o tribalismo também compreende a saturação do sujeito e a subjetividade de massa onde se criam laços de afeição e identificação e uma territorialidade exercida pelo coletivo.

Para Maffesoli (2000) o retorno ao tribalismo está relacionado à superação do indivíduo, o estar junto é uma das características desse fenômeno contemporâneo. Um desdobramento dessa ideia é apresentado em Maffesoli (2007) quando ele apresenta a ideia de eterno combate entre Apolo e Dionísio no qual a racionalidade mecânica, predizível, instrumental é implodida por meio do retorno do “princípio do Eros” (2007, p. 98).

Esses fatores, além de outros mais, expostos acima, nos possibilitam compreender o comportamento das tribos urbanas no contexto das suas relações no espaço público da cidade.

Outro trabalho que utilizaremos para compreensão do espaço público é o de Serpa (2014) no espaço público é entendido como:

(...) o espaço da ação política ou, ao menos, da possibilidade da ação política na contemporaneidade. Ele também é analisado sob a perspectiva crítica de sua incorporação como mercadoria para o consumo de poucos, dentro da lógica de produção e reprodução do sistema capitalista a nível mundial. Ou seja, ainda que seja público, poucos se beneficiam desse espaço teoricamente comum a todos (SERPA, 2014, p. 9).

Como podemos ver o pensamento de Serpa (2014) vai se basear em Arendt e Habermas, assim como Leite (2004) e Figueiredo (2008), todavia diferente desses autores Serpa (2014) trás a tona a influência do pensamento lefebreveano e sua contribuição à discussão do espaço público na cidade contemporânea.

Sobre o espaço público Serpa (2014) nos mostra que seu acesso, embora contrarie o que se pensa a primeira vista, não é universal a todos, a acessibilidade é um ponto importante a ser considerado, pois por meio da estrutura, localização e condições de deslocamento na cidade é possível se restringir o uso dos espaços públicos pela camada social mais pobre, evidenciando uma apropriação seletiva desses espaços.

Essa seletividade dos espaços se dá de maneira material e simbólica, tornando a acessibilidade um elemento fundamental na análise desses espaços.

Ainda em Serpa (2014) podemos perceber que as formas de apropriação do espaço público seguem uma lógica de uso privado, mesmo entre as camadas populares essa lógica consegue se reproduzir, ao mostrar o caso do conjunto habitacional José Bonifácio em Itaquera, periferia leste de São Paulo. O autor identifica essa racionalidade por meio da construção de muros cercando o espaço público do conjunto transformando-o em estacionamento privado pelos moradores.

Com relação ao debate a respeito da participação popular nos processos decisórios de políticas culturais para cidade Serpa (2014) diz que:

Falar de participação popular na construção de políticas culturais para a cidade significa, sobretudo, dar voz, e visibilidade para os diferentes agentes e grupos que produzem “cultura”, reconhecendo sua diversidade e suas diferenças. É preciso desconstruir a hierarquia das diferenças, que transforma o que é diverso em desigual (2014, p. 143).

Podemos também aqui citar o importante avanço com relação à política pública de cultura por meio da criação do sistema nacional de cultura, onde por meio das conferencias nacionais de culturas inúmeros produtores de diferentes seguimentos culturais puderam debater a respeito da política cultural e assim construir um plano nacional de cultura, como podemos ver em Calabre (2007; 2009).

Nessas conferências, alguns aspectos foram fundamentais, como ressalta Bogéa (2014), em seu estudo sobre a patrimonialização do Carimbó. Temos avanços também do ponto de vista institucional como podemos ver no caso do IPHAN Pará nem relação ao projeto rota urbana pela arte (RUA), estudado por Oliveira (2016).

Embora essas conferências nacionais de cultura representem um avanço em termos de participação em Belém a construção do sistema municipal de cultura esbarra na resistência de gestões conservadoras e elitistas como podemos ver na dificuldade de se implementar o sistema a lei Valmir Santos e o sistema municipal de cultura conforme pode-se ver no trabalho de Santos (2016).

Machado (2004) e Monteiro (2013) nos mostra que em Belém o *Punk* e o *Hardcore*, assim como a cena *Rock*, de maneira geral, utilizavam bastante os espaços públicos da cidade, e também os espaços culturais como o Teatro Waldemar Henrique, esse espaço foi palco para inúmeras bandas e festivais. Outro espaço utilizado foi à Praça da República para o *Rock 24 Horas* (festival que ocorreu no final da década de 1980 e início de 1990 em Belém e tiveram três edições, as duas primeiras na Praça da República e a última na Praça Waldemar Henrique) além do espaço que, embora inicialmente privado foi-se transformando em “público”, a República dos Camarões²⁷, no bairro da Terra Firme, além de centros comunitários.

Uma das intervenções que mais chama a atenção no caso da ocupação do espaço público pelo *Punk* e pelo *Hardcore* é a questão da festa em virtude dos comportamentos dessa tribo, sua música, suas estética, sua dança e até mesmo a linguagem direta. Sobre as festas veremos uma breve reflexão desse conceito o qual é importante para a compreensão de uma das principais formas de ocupação do espaço público por essas manifestações.

1.4 A produção do espaço na cidade das mangueiras

Segundo o trabalho de Penteado (1968), Belém está localizada a pouco mais de um grau ao sul do equador e se encontra em uma posição estratégica favorável, distante das áreas de ocorrência do fenômeno da pororoca, assim como dos fortes ventos de nordeste.

²⁷ Localizada no bairro da Terra Firme, foi um importante espaço de autogestão utilizado para ensaios de diversas bandas de *Rock* na década de 1980. Da República dos Camarões surgiram importantes bandas de *Punk* e *Hardcore* como Baby Loydes e Delinquentes, como podemos ver em Machado (2004). A república dos Camarões estava de certa forma afinada com o lema *Punk* do *Do It Yourself*, apesar de nem todas as bandas que ali ensaiavam fossem de *Punk* ou *Hardcore*.

Neste sentido, o aspecto físico da cidade, o mesmo nos diz que:

A morfologia do sítio urbano reflete, portanto, condições de estrutura geológica: as formas de relevo, pela sua singeleza, na qual se evidencia a presença de plataformas e predomínios de plataformas Inter-fluviais, localizadas em posições altimétricas, que se diferencia, um das outras, por poucos metros de desnível, dão uma falsa impressão de que a cidade seja inteiramente plana (PENTEADO, 1968, p. 43).

O referido autor mais a frente seguem na sua caracterização dos aspectos físicos do sítio de Belém ao afirmar que:

Os terrenos que formam a estrutura tubular do sítio de Belém, são as mesmas areais e argilas variadas, conspicuamente encerrando o arenito ferruginoso denominado “pedra do Pará”; correspondem ao chamado: “nível de Marajó” que, “com altura média de 6 a 15m sobre o nível médio das marés”, forma um terraço de idade geológica mais antiga que os níveis de várzea e igapó e que certamente é do período do pleistoceno”. (...) Foi sobre um retalho de superfície terraceada que surgiu o núcleo inicial da cidade, em sítio altamente defensivo, junto a baía do Guajará, dominada por uma escarpa de 8 a 10m de altura, em cima do qual foi construído o Forte do Presépio (PENTEADO, 1968, p.54).

Essa localização do sítio urbano de Belém como se pode perceber no trabalho de Penteado (1968) é estratégica, pois ela permitia ter um campo de visão significativo de quem entra ou sai pelo rio. Corroborando com ideia de localização estratégica de Penteado (1968) Corrêa (1987) disserta o seguinte:

A criação de uma cidade, destinada a desempenhar funções de proteção e de ponto de partida para a conquista de um território, implica na escolha de uma posição e um Sítio condizentes com essas funções. No caso de Belém, sua localização nas proximidades da embocadura secundária e meridional do Amazonas, simultaneamente protegida do oceano e distante do estuário norte (...) confere-lhe uma excelente posição, garantindo-lhe o acesso e o controle do litoral e do vale amazônico (CORRÊA, 1987, p. 43-44).

Isso foi uma estratégia geopolítica dos portugueses para assegurar o controle do território. Bolle (2009) além do fator geopolítico nos instiga a pensa-la como parte da história universal. Com relação a esse aspecto da universal trazemos uma passagem de Corrêa (1987) que nos diz que:

A expansão mercantilista européia, iniciada no Século XV, incorporou novas áreas ao emergente sistema econômico capitalista. Em muitas dessas áreas a incorporação se fez a partir da criação de um núcleo urbano que nasce destinado a desempenhar, inicialmente, duas funções. Primeiramente, de servir como ponto de defesa do território face às pretensões de outros países e, em segundo lugar, como ponto de penetração e conquista do território (CORRÊA, 1987, p.43).

Desde sua fundação Belém tem desempenhado uma função de primazia na organização da rede urbana amazônica e na ocupação da região, conforme Corrêa (1987). De maneira que para pesquisar Belém como metrópole da Amazônia precisa-se entender que a cidade só poderia ser compreendida quando estudada em seu entrelaçamento com o entorno regional conforme sugere Bolle (2009).

De maneira mais ampla, Corrêa (1987) afirma:

A rede urbana da Amazônia deve ser analisada e compreendida considerando-se a inserção, a cada momento, da região em um contexto externo a ela, seja internacional, nacional ou abrangendo a ambos, bem como considerando-se a existência, conflitiva ou não, das cristalizações urbanas resultantes das internalizações dessas diversas inserções no mundo externo a ela. (CORRÊA, 1987, p. 42).

Essa passagem acima é importante para compreendermos a forma como a região esteve inserida em um determinado momento e com certa função na divisão internacional do trabalho de forma que os processos aqui desenvolvidos são parte do processo produtivo capitalista global, logo os elementos globais do modo de produção estão presentes e influenciando nas esclas regionais e locais a produção do espaço na Amazônia.

Castro (2009), afirma que as peculiaridades da região amazônica tornam a análise sobre suas cidades complexas tendo em vista que elas fogem a determinadas lógicas no que tange a formação das cidades como podemos ver em uma passagem, do trabalho da autora referido a pouco, sobre a questão da relação entre a industrialização e a formação das cidades. Sobre esse aspecto ela evidencia que:

A associação da industrialização e da urbanização, própria do modelo de urbanização na Europa, mostrado Por Castells (1977) em seus estudos sobre o fenômeno urbano, é também um padrão ocorrido no Brasil em regiões que se industrializaram nos anos 1950 em diante, mas não pode servir de fundamento de esquema analítico aplicáveis às cidades da Amazônia. Isso em função de várias características relativas às dinâmicas sócio-econômicas, demográfica e étnicas da região e à informalidade dos processos de trabalho, levando a população a ter um padrão de espacialidade menos concentrado (CASTRO, 2009, p. 15-16).

Quais as razões da complexidade na formação dessas cidades amazônicas? Para pensarmos essa questão permanecemos no trabalho de Castro (2009):

As cidades na Amazônia revelam diferenças que nos permitem entendê-las como um espaço sócio-econômico e cultural complexo, cuja diversidade tem raízes certamente na história dos lugares e das relações sociais estabelecidas em sua trajetória (CASTRO, 2009, p. 26).

A formação das cidades esta assentada nas relações sociais complexas desenvolvidas no local, mas também é preciso entender os processos hegemônicos que incidem na região para assim compreendermos os diferentes interesses e jogos na produção do espaço regional amazônico assim como na formação de suas cidades.

No decorrer do tempo histórico existiram momentos distintos do processo de produção do espaço da cidade de Belém, atrelado ao processo regional, de maneira que é necessário fazermos um recorte desse processo. Portanto vamos nos atentar, sobretudo, na produção desse espaço da *urbe*, e região, a partir da década de 1980 quando surge o *Punk* na capital do Pará.

No processo de produção do espaço na cidade de Belém Trindade Júnior (2016) nos apresenta duas formas assumidas na cidade a partir da metropolização de Belém, a saber, a primeira forma é a compacta ou confinada e a segunda forma é a dispersa ou desconcentrada.

No que diz respeito à primeira forma, compacta ou confinada, Trindade Júnior (2016) afirma que ela se caracteriza por concentrar no limite da primeira légua patrimonial, tanto a maior ocupação como também os processos principais processos e dinâmica. Além da ocupação da área central da cidade pela população de maior poder econômico nas áreas com as cotas topográficas mais elevadas, enquanto que a população mais pobre ocupava áreas próximas do centro de menor cota topográfica, as baixadas.

Essa estratégia de ocupação das diferentes cotas topográficas reflete uma questão de classe no momento em que essa apropriação do espaço pelas diferentes classes está mediada pela situação geográfica do sítio urbano de Belém é todo entrecortado por igarapés canalizados ou não formando inúmeras áreas de várzeas a quais estão naturalmente suscetíveis a inundações periódicas, em especial, as áreas de baixada.

Essa forma compacta concentra além da população os equipamentos urbanos públicos e serviços nas áreas centrais conforme nos mostra Trindade Júnior (2016).

O segundo momento da forma metropolitana de Belém denominada de dispersa ou desconcentrada conforme afirma Trindade Júnior (2016) se dá a partir da década de 1980, quando há a maior dispersão das ocupações, pricessos e dinâmicas para além do marco da primeira légua patrimonial. Nesse momento a ocupação da área central se adensou de maneira que as periferias (áreas de baixadas) começaram a ser urbanizadas e ocupadas pela expansão do centro da cidade, logo a cidade, estimulada em grande parte pelo Estado, intensifica o seu crescimento para além do cinturão institucional formado pelo marco da primeira légua.

Essa transformação na forma urbana tem como fatores estimulantes à realocização da atividade industrial pela região, a ocupação das áreas de baixada e a expansão de novas moradias em dois eixos que seguem os eixos da Rodovia Augusto Montenegro e da Rodovia BR-316 como podemos ver na passagem abaixo:

Com a passagem do “cinturão institucional”, a partir principalmente da década de 1970, a malha urbana se expandiu para então localidades consideradas distantes, notadamente para a Rodovia Augusto Montenegro (eixo Belém-Icoaraci) e para a Br-316 e Estrada do Coqueiro (eixo Belém-Ananindeua), ou seja, para além dos bairros integrantes da primeira légua ou daqueles adjacentes a está (TRINDADE JÚNIOR, 2016, p. 99).

Esses fatores ocasionaram um processo de desconcentração da indústria e do espraiamento da população para além da área central da cidade, porém os equipamentos

públicos e serviços continuam concentrados na primeira légua, em especial espaços públicos para o lazer conforme podemos ver no em Trindade Júnior (2016).

Continuando no raciocínio do mesmo autor, ele segue nos dizendo que essa nova forma leva ao processo de periferização à medida que a área central é valorizada e ocorre o processo de verticalização aliado à urbanização de algumas áreas de baixadas a população mais pobre é empurrada para as periferias mais distantes em direção aos conjuntos habitacionais nas Rodovias Augusto Montenegro (Icoaraci) e Br-316 (Ananindeua) em glebas do governo federal doados a COHAB-PA.

Essas mudanças ocorridas no espaço de Belém são orientadas por processos mais amplos e hegemônicos de reestruturação produtiva do capital que começa a se manifestar na década de 1970 a nível global conforme podemos ver em Harvey (2005; 2012a).

No processo de produção de Belém a cidade assumiu diferentes formas em meio a esse processo. Compreender as mudanças nessas formas é importante, pois ela decorre de articulações interescares de maneira que não se podem entender essas formas sem realizar uma análise nas escalas regionais, nacionais e globais, todavia também não se deve dar menor atenção a escala do local.

Avançando nas discussões, o próximo capítulo nos mostra como se deu o surgimento do *Punk* e do *Hardcore* os quais não devem ser entendidos apenas como um movimento musical ou social, mas sim como musical e social, pois essas duas categorias estão relacionadas e imbricadas nessas manifestações.

2 SOBRE O *PUNK* E O *HARDCORE*: DAS ORIGENS ATÉ O PRESENTE

2.1 O surgimento do *Rock and Roll*

Para apresentar uma discussão a respeito do surgimento do *Punk* e do *Hardcore*, acreditamos ser necessário compreender o surgimento dessas manifestações dentro de um contexto cultural mais amplo, em meio ao *Rock and Roll*.

O *Punk*, como bem coloca Bivar (2006), é uma das últimas grandes guinadas do *Rock*, portanto nos parece ser importante e fundamental não entender a origem do *Punk* fora do contexto social, econômico, político, espacial e cultural, contexto mais amplo, e dentro do movimento da história do *Rock*, que iremos nos referir como contexto interno.

A origem do *Rock* se dá em meados da década de 1950, nos EUA, conforme nos apontam Chacon (1985), Bivar (2006) e Tonkelski e Kummer (2015). O Contexto no qual o *Rock n'Roll* irá surgir, de acordo com o trabalho de Chacon (1985), nos mostra que nos Estados Unidos e em outros países desenvolvidos no pós-segunda guerra (considerando o período de 1953-1973) temos um quadro que apresentavam bons níveis do ponto de vista econômico considerando as variáveis de preços, inflação, produção, estoque e desemprego, além outros mais.

Chacon (1985) evoca o trabalho de Carl Belz *The story (argh, history) of rock* para caracterizar a origem do *Rock* a partir de três campos musicais que apesar da fluidez entre eles, os mesmos eram distintos o suficiente para determinar estilos e públicos diferentes. Os três campos eram a *pop music*, a *country and western music* e por último e sem dúvida o mais importante o *rhythm and blues*. Já para Tonkelski e Kummer (2015), baseados em Friedlander (2013) e Mazzoleni (2012), vão para além dessas três influencias e apontam outras mais para o surgimento do *Rock* como o *blues*, *gospel*, *boggie-woogie*, *swing*, *jump jazz band*.

No trabalho de Chacon (1985) destacamos um elemento de grande importância para compreendermos o *Rock*, o seu carácter polimorfo. Essa característica é representada pelas mudanças tanto no tempo como nos espaços onde ele chega.

O autor também nos chama atenção para não se definir o *Rock* apenas como: a) um tipo especial de som; b) basicamente americana; c) mercadoria; essas três características são insuficientes para definir o que é essa manifestação complexa. A definição dada pelo referido autor do que é *Rock* é a seguinte:

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O Rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração CHACON, 1985, p. 18-19).

Ele também nos chama atenção para não se confundir as “músicas de protesto” com o *Rock*, apesar de em algumas vertentes o protesto ser uma temática recorrente nas letras, sobretudo, no *Punk* e no *Hardcore* como veremos mais a frente, mas isso por si só não caracterizaria o *Rock* como “música de protesto”, pois está é “dominada pela necessidade de se passar uma mensagem política, ela coloca em 2º plano a questão do som, para que o público se atenha à letra” (CHACON, 1985, p. 13).

Ao relacionar a política e o *Rock* Chacon (1985) parte do princípio de que a arte e as questões políticas estão quase sempre ligados ao questionamento da superestrutura do sistema, mas que trazem reflexos na infraestrutura e que, portanto, não se poderia exigir do roqueiro uma crítica direta a exploração da classe trabalhadora, pois isso seria não perceber que: a) a exploração em nível de economias centrais é no mínimo discutível; b) é a classe trabalhadora, ao vivenciar suas dificuldades de vida, que deve reivindicar seus direitos; c) o *Punk* e setores da *New Wave* apesar de aproximar estratos mais baixos da sociedade só comprova o que foi dito anteriormente.

Com relação a esses três elementos apontados por Chacon (1985), primeiro deles devem ser mais bem desenvolvidos, pois as condições da classe trabalhadora nos países centrais e nos países periféricos são distintas, entretanto a questão da exploração permanece, todavia o que é diferente é a forma de fazê-la, pois com a transição do fordismo para a acumulação flexível que se inicia na década de 1980, conforme nos aponta Harvey (2005, 2012a) e do avanço do meio técnico científico e informacional, conforme Santos (2008) podemos perceber que os mecanismos de exploração nos países centrais se modificaram.

O *Rock* com o tempo foi passando por mudanças significativas às quais o contexto tem um papel importante no sentido de influenciar nessas mudanças e não ser determinante, pois no campo cultural é preciso compreender os fenômenos com relativa autonomia ao contexto.

Entre os anos de “1975 a 1977, o *Rock* vai passar por uma fase assemelhada ao rococó. Em vez de criar algo totalmente novo ele procura pelo exagero de suas formas conhecidas” (CHACON, 1985, p. 43), fruto dessa busca por extremos no intuito de superação irá surgir o *Punk* caracterizado por um retorno às bases simples do *Rock*.

O movimento o *Punk* nasce em um contexto onde o *Rock* estava tomado pelo progressivo. Essa vertente complexificava a música, o *Rock* tinha se tornado burocrático e

acadêmico. Canções longas, cheias de variações de tempo e melodia, a sonoridade era muito valorizada.

Outro ponto importante nesse momento são os efeitos provocados pela crise do petróleo, inflação, desemprego, altas nos preços. É nesse contexto turbulento que *Punk* eclodiu.

A forma como o *Punk* surgiu tem forte influência do contexto social, econômico, político, cultural, geográfico e histórico como já dissemos anteriormente. Assim como a reação interna dentro do *Rock* foi importante para compreensão desse fenômeno e também das reações a esse fenômeno, dos conflitos, negociações e estratégias que essa manifestação tomou. A próxima sessão irá abordar com maiores detalhes o surgimento do *Punk*.

2.2 *Hey ho let's go!*²⁸

Whoa whoa ohh nós somos tudo que temos hoje a noite
 O que você não pode controlar
 Tem apenas um ao outro a depender
 Deslocados da sociedade, somos párias
 Não temos nada para viver
 Somos tudo que temos!
 Hey! música rápida e alta
 Hey! suor e sujeira
 Hey! sons da alma do homem
 Hey! ruído da batalha
 Hey! nuvens negras de fumaça
 Hey! é hora de perder o controle
 Vamos, levante-se agora
 Vingança com os nossos punhos
 Gritando no ar²⁹
 (THE CASUALTIES - WE ARE ALL WE HAVE).³⁰

A letra da música *we are all we have* da banda estadunidense *The Casualties* reflete bem o espírito do *Punk* que veremos nas discussões a partir daqui, de maneira que por isso optemos em colocá-la logo no início do tópico para que o leitor perceba que muito do que é o cotidiano do *Punk* e do *hardcore* está refletido em suas letras.

²⁸ Chamada presente na música “*Blitzkrieg Bop*” da banda Ramones.

²⁹ Whoa whoa ohh we are all we have tonight / The ones you can't control/ Have only one another to depend upon / Displaced from society outcast we are / We have nothing to live up to / We are all we have! / Hey! loud fast music / Hey! sweat and dirt / Hey! sounds from man's soul / Hey! noise of battle / Hey! black clouds of smoke / Hey! it's time to lose control / Come on get up now / Vengeance with our fists / Screaming in the air

³⁰ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/the-casualties/1557043/traducao.html>>. Acesso em: 20 dez. 2017. Letra e tradução adaptadas pelo autor.

O surgimento do *Punk* deve ser entendido sob um duplo aspecto. O primeiro é relativo ao contexto sociopolítico no qual ele se origina e o segundo o contexto musical o qual ele surge. Nossa abordagem nesse momento se aproxima de Chacon (1985) que aponta dois fatores para a origem do *Punk*, a crise do petróleo e a crise interna dentro do *Rock*.

Com relação a esse primeiro aspecto pode-se notar que o contexto no qual o *Punk* surge é marcado pelo desemprego, revolta, desigualdade, o qual é captada em especial pela juventude na Inglaterra, tão logo esse movimento acaba por se difundir entre os jovens os quais a maioria era de desempregados e que estavam revoltados como podemos ver nos trabalhos de Pereira (2006) e Melo (2008) e acrescenta Gallo (2010) o descontentamento com as políticas de Thatcher e Reagan respectivamente na Inglaterra e nos EUA. Outro ponto fundamental para essa compreensão do contexto político nos é apontado por Melo (2008) quando relata a influência de movimentos como maio de 68, a questão do existencialismo, do movimento de contracultura, as ideias de liberdade individual que influenciam o *Punk* a estabelecer questionamentos à estrutura tradicional hegemônica da sociedade.

Com relação ao segundo aspectos vemos que Turra Neto (2001) e Bivar (2006) corroboram quando dizem que o *Punk* surge como uma forma de reação ao progressivo, de maneira que frente à complexidade dos arranjos, a longa duração das músicas e todo apetrecho típico do progressivo o *Punk* faz um retorno às bases simples do *Rock* conforme podemos ver nessa citação do trabalho de Bivar:

A tecnologia era usada apenas para disfarçar uma música antiquada e *kitsch*. O neoclassicismo³¹ atingiria sua delirante apoteose com a apresentação de Rick Wakeman em Wembley, 1975. Para este concerto – “Mitos e Lendas do Rei Arthur” (do LP de mesmo título) – Wakeman (pianista com treinamento clássico e ex-integrante do grupo YES) se apresentava com uma orquestra de 45 músicos e mais um coro de 48 vozes. Para acrescentar um último detalhe ao exagero, Wakeman vestia, no evento, uma longa capa prateada que o tornava ainda mais patético. O problema é que sem o expansor de consciência (o produto químico, LSD) essa música era chatérrima. A paciência chegava ao seu limite. A próxima coisa teria que ser o oposto dessa abundância oca. A próxima coisa teria que ser um retorno ao básico. A próxima coisa teria que ser o *Punk*. E foi (BIVAR, 2006, p. 35).

Esse retorno à simplicidade irá causar impactos significativos, primeiro ele passa a captar a revolta da juventude a qual passa se identificar com as letras e músicas simples, diretas e que falam sobre o que eles estavam a viver. Outro impacto diz respeito à simplicidade do som, agora não era preciso “dom” ou grandes habilidades para se tocar ou formar uma banda ou mesmo gastar grandes cifras em dinheiro e muito tempo para se gravar

³¹ O termo neoclassicismo foi empregado devido às ambições e pretensões dos estilos progressivo e *space rock* que eram considerados por eles próprios como neoclássicos como podemos ver em Bivar (2006).

um álbum como podemos ver nas falas de Danny Fields³² que relata um encontro entre Paul e Mick, que futuramente iriam fazer parte da banda Inglesa de *Punk*, The Clash, com os Ramones e na segunda, feita, por Joey Ramone³³.

Vejamos o que diz Danny Fileds:

(...) Paul E Mick ainda não estavam no Clash, mas estavam começando. Estavam com medo de tocar até verem os Ramones. Quer dizer Paul e Mick contaram pros Ramones: “Agora que vimos vocês, vamos fazer uma banda.” Os Ramones disseram: “você só tem que tocar, caras. Sabe com é, saiam do porão e toquem. Foi o que a gente fez.”Basicamente os Ramones disseram pra eles o que disseram pra incontáveis outras bandas: “Vocês não têm que ficar melhores, saiam daí, vocês são bons como são. Não esperem até ficar melhores, como vocês vão saber? Saiam daí e façam.”Foi isso que os Ramones pegaram do New York Dolls, sabe: “o que a gente está esperando?” pra mim essa é a parte importante, a confiança que as bandas passam umas pras outras (MCNEIL; MCCAIN, 2014, p. 299-300).

A fala de Joey Ramone³⁴ foi sobre a gravação do álbum Ramones de 1976, lançado pela *Sire Records*, e que, segundo o mesmo, mudou o mundo, pois ele inaugurou o *Punk* como podemos ver no trecho abaixo:

A gente fez o álbum em uma semana e gastou só seis mil e quatrocentos dólares – todo mundo ficou surpreso. (...) alguns álbuns estavam custando meio milhão de dólares para serem feitos e levando dois ou três anos para serem gravados, como Fleetwood Mac e outros. Fazer um álbum em uma semana e produzi-lo por seis mil e quatrocentos dólares era inédito, ainda mais um álbum que de fato mudou o mundo. Ele inaugurou o punk rock e deu início àquela coisa toda – e também nos lançou (MCNEIL; MCCAIN, 2014, p. 299-300).

Outra concepção a respeito do surgimento do *Punk* é a de Teixeira (2007), no qual ele aponta para o surgimento do *Punk* como um descontentamento em face da proposta *Hippie*. Frente ao *Flower Power* e todo aquele ideal *Hippie* de criar um sistema alternativo ao que era vigente não agradava a uma parcela da Juventude a qual não acreditava no pacifismo do movimento. Para o referido autor o *Punk* vem para questionar o sistema e a ordem.

Essa questão levantada por Teixeira (2007) a nosso ver não anula ou nega as concepções aqui apresentadas por Chacon (1985) e Turra Neto (2001), ao contrário ela completa trazendo outro elemento para a análise dos elementos que fazem parte da origem do *Punk*.

Esses elementos apresentados evidenciam que o *Punk* não se restringiu apenas a um movimento musical, mas ele vai, além disso, nos aproximando da concepção de Teixeira (2007) que o entende, também, como um movimento social e político. É importante salientar que esse carácter de movimento social e político se faz presente desde a primeira geração,

³² Danny Fields foi um jornalista, radialista e o empresário que lançou o Ramones.

³³ Joey Ramone era o vocalista da banda Ramones.

todavia ganha maior força e adeptos na segunda geração o qual é marcada por uma maior politização do *Punk* em detrimento das grandes aparições midiáticas. Temos nesse momento o surgimento de bandas com teor crítico em suas letras e em suas posturas como *Discharge* e *The Exploited* a exemplo.

O *Punk* da segunda geração, segundo Bivar (2006), terá uma preocupação maior com as questões políticas e econômicas que rondam a Europa, como o desemprego e a guerra. Com relação à origem da palavra *Punk* ela foi usada pela primeira vez em uma letra de *Rock* em 1973, na música *wizz Kid do Mott the Hoople*: “*Her father was a street Punk and her mother was a drunk*” (BIVAR, 2006, p.38). O autor nos revela que no filme *Sementes da Violência*, aqui já mencionado pela sua trilha sonora (*Rock around the clock* de Bill Harley e seus Cometas), James Dean, ator norte-americano, usa a palavra *Punk*, assim como anteriormente o próprio Shakespeare o fez.

A palavra *Punk* está sempre associada a algo pejorativo, algo destrutivo, toda essa negatividade associada à palavra *Punk* vai ser fundamental para entendermos a proposta do movimento que era de chocar, um visual agressivo, provocativo que era uma forma de negação do autoritarismo como podemos ver no trabalho de Uehara (2006).

Com relação ao local de origem do *Punk* vemos que Bivar (2006) e Uehara (2006) apontam que ele surge nos Estados Unidos. Para o segundo o *Punk* surge no final da década de 1960 com bandas de garagem e em 1970 irá ganhar força na Inglaterra.

Uehara (2006) fundamenta sua posição argumentando que é necessário considerar onde aconteceram às primeiras manifestações artísticas e culturais e quem influenciou quem, tendo em vista que ela nos mostra que na década de 1970 houve intenso intercâmbio de ideias, moda e estilos músicas entre os Estados Unidos da América e a Inglaterra. Ainda segundo essa referida autora sobre a origem do *Punk*:

Tudo começou com as “bandas de garagem” americanas como Stooges, MC5, New York Dolls e Velvet Underground que surgiram entre 1967 e 1974. E numa fase posterior temos os punks de Nova York, mais boêmios, que se apresentavam frequentemente no clube CBGB’s, como Patti Smith, Television, Richard Hells & the Voidoids, Ramones, Dead Boys, e Blondie nos anos de 1974 a 1977.

Na sequência de 1976 a 1978, temos a primeira fase do punk britânico com as bandas mais conhecidas pelo público como The Clash, Sex Pistols, Buzzcocks e Damned, entre outras (UEHARA, 2006, p. 69).

Uehara (2006) baseada no Livro “Mate-me por favor: a história sem censura do *Punk*” em trechos de depoimentos de Malcolm McLaren ele afirma que teve influências de bandas como “*New York Dolls*” e “*Richard Hells*” para criação do “*Sex Pistols*” como podemos ver abaixo:

Achei Richard Hell simplesmente incrível. (...) era um cara todo desmontado, arrasado, parecendo que tinha recém-rastejado para fora de um bueiro, parecendo que estava coberto de lodo, parecia que não dormia há anos, parecendo que não se lavava há anos e parecendo que ninguém dava a mínima para ele. E parecendo que na verdade ele não dava a mínima para você! Era um cara maravilhoso, entediado, acabado, marcado, sujo e com uma camiseta rasgada. Acho que não havia alfinete de segurança ali, embora pudesse haver, mas era com certeza uma camiseta engraçada e rasgada. E esse visual, a imagem desse cara, aquele cabelo todo espetado, tudo nele – não há dúvida de que levei aquilo para Londres. Ao ser inspirado por essa imagem, eu iria imitá-la e transformá-la em algo mais inglês (MCNEIL; MCCAIN, 2014, p. 256).

Para Turra Neto (2001) o local de surgimento do *Punk* não é o mais importante, para ele o que interessa é que o *Punk* se tornou um fenômeno mundial em pouco tempo, todavia assume como local de origem a Inglaterra, mesmo reconhecendo que existe um debate que atribui o surgimento do *Punk* nos EUA. Assim como o autor acima citado os trabalhos de Xavier (2012) e Sousa (2016) também atribuem à origem do *Punk* a Inglaterra na década de 1970.

A posição de Gallo (2010) e Sousa (2018) entende que o *Punk* surgiu de maneira simultânea nos EUA e na Inglaterra. Para Sousa (2018) isso se deu em função da circulação de músicos, produtores e artistas entre esses dois países de forma que havia uma influência mútua entre eles na década de 1970, de maneira que, de acordo com a realidade de cada país, o *Punk* vai contestar “o padrão cultural hegemônico vigente e até mesmo movimentos de oposição ao sistema” (SOUSA, 2018, p. 15).

A posição aqui nessa dissertação é que, embora o *Punk* tenha surgido primeiramente nos EUA, foi na Inglaterra que ele atingiu grandes proporções. Nesse ponto nossa concepção se aproxima da desenvolvida por Teixeira (2007).

Na Inglaterra o *Punk* tornou-se *mainstream*³⁵ por meio de bandas como o “*Sex Pistols*” e “*The Clash*”, por onde passava causava um estardalhaço midiático, todavia é também nesse mesmo movimento midiático que também irão surgir bandas politizadas que aproveitando o espaço e alcance midiático do *Punk*, nesse momento, o usarão como ferramenta para propagar suas ideias libertárias, que foi o caso do *Crass*, a primeira banda de *Anarcopunk*³⁶.

Como já dito na Inglaterra o *Punk* terá um alcance bem maior do que nos EUA, logo para se entender como esse fenômeno tomou essa proporção na Inglaterra é preciso entender a

³⁵ A tradução deste termo seria convencional, todavia ele vai, além disso, servindo como uma expressão para designar uma tendência ou uma moda dominante.

³⁶ Anarcopunks diz respeito a um movimento dentro do *Punk* com viés anarquista presente tanto nas letras das músicas quanto nas atitudes dos membros dessas bandas.

origem do *Sex Pistols* que tem relação direta com o estardalhaço que o *Punk* irá causar na terra da rainha. A respeito da origem do grupo britânico Uehara (2006) nos diz que:

A criação do Sex Pistols foi uma calculada e esperta jogada de Marketing do Malcolm McLaren que aproveitou o jubileu de prata da rainha Elizabeth para polemizar e escandalizar a sociedade britânica com a música *God Save the Queen*. Numa estratégia de promoção bem-sucedida na linha do “falem mal, mas falem de nós”. Ainda, de quebra, os Sex Pistols divulgavam, promoviam e, indiretamente, vendiam as roupas de Vivienne Westwood, já que todo figurino da banda era produzido exclusivamente por ela.

Mas nada disso, tira o mérito do movimento. Podia-se dizer que já havia algo no ar e que Malcolm McLaren encontrou uma maneira de exteriorizar o que já estava acontecendo na sociedade por meio da moda e da música (UEHARA, 2006, p. 73).

Como podemos perceber a *Sex Pistols* foi uma estratégia pensada por McLaren, mas quem é McLaren? Ele era oriundo de uma família judia e que passou por várias escolas de artes pela Inglaterra. Segundo Bivar (2006) ele:

(...) colecionava *rocks* antigos em 78 rpm e compactos, decide então abrir uma loja, no fim de 1971, aproveitando a onda nostálgica que estava trazendo de volta o *rock* original e suas estrelas. O nome da loja de Malcolm é *Let it Rock*, especializada em roupas de *teddy boys* – outro movimento que havia surgido na Inglaterra em 1953 e que agora voltava a moda. A loja de Malcolm ficava numa dobrada da *King’s Road* – rua principal do elegante bairro de Chelsea (BIVAR, 2006, p. 41).

Foi na *Let it Rock*, em 1973 que Malcolm conhece o *New York Dolls* que fazia uma turnê na Inglaterra. McLaren ficou impressionado com o visual ultrajante da banda. Tão logo resolve ir para Nova Iorque com os *Dolls*. Ao chegar à Nova Iorque havia uma nova tendência, o minimalismo, onde “as composições, na música, eram mais simples, apenas o melhor do básico. (...) esse movimento ganhou o nome de *blank-generation* (geração oca) com uma tônica nostálgica fortemente acentuada nas posturas *beat* e existencialista” (BIVAR, 2006, p. 42).

Como tendência ao minimalismo da *blank-generation* e mais os problemas ocasionados pelo baixista e baterista viciados respectivamente em álcool e heroína os *Dolls* acabam e McLarem retorna a Inglaterra. Porém, segundo Bivar (2006), ao retornar ele tem consciência de:

a) Que músicas com não mais de dois minutos de duração e letras que falassem dos problemas sociais urbanos tinham um futuro; b) que valia a pena praticar a política situacionista, de confronto e controvérsias, assim como produzir eventos e gestos que polarizassem atitudes; c) que, resumindo, ele estava muito avançado para Nova Iorque, e que Londres continuava a sendo o celeiro ideal para laboratórios artísticos de vanguarda (BIVAR, 2006, p. 42-43).

Quando chega a Londres ele muda o nome e o tipo de roupa vendida em sua loja que agora se chama *SEX* com roupas de couro e outros acessórios inspirados no sadomasoquismo.

Sobre o começo do *Sex Pistols* Bivar nos conta que:

A primeira apresentação da banda acontece em Novembro de 1975. O resultado é amador, mas Malcolm começa a criar um culto em torno dos seus “protegidos”. E a banda vai melhorando. Em pouco tempo, onde quer que se apresentassem, os Pistols vão causando surpresas e abrindo cabeças (BIVAR, 2006, p. 45).

A estratégia de McLarem da política do conflito acaba, em função do contexto, dando certo, pois os *Pistols* aparecem como um símbolo antagônico a rainha para uma juventude desempregada, empobrecida e revoltada.

Figura 03 - Banda Sex Pistols



Fonte: http://peel.wikia.com/wiki/Sex_Pistols

A figura acima mostra a banda *Sex Pistols* que causava grande alvoroço por onde passava na terra da rainha. Mas porque os *Pistols* causam tanto alvoroço? Para compreender isso deve-se lembrar que a banda surgiu na Inglaterra próximo ao Jubileu da rainha Elizabeth II e que tem uma de suas músicas chamada *God save the queen* e outra *Anarchy in the U.K.* a qual é possível ver a forma ácida como essas letras objetivam atingir de cheio a sociedade inglesa.

Vejam por exemplo a letra de *God save the queen*³⁷: Deus salve a rainha/ Seu regime fascista/ Fez de você um boçal/ Bomba de hidrogênio em potencial/ Deus salve a rainha/ Ela

³⁷ *God save the queen/ Her fascist regime/ It made you a moron/ A potential H bomb/ God save the queen/ She ain't no human being/ There is no future/ In England's dreaming/ Don't be told and what you want/ Don't be told and what you need/ There's no future, no future/ No future for you/ God save the queen/ We mean it, man/ We love our queen/ God saves/ God save the queen/ (...) There is no future/ In England's dreaming/ No future/ No future/ No future for you/ No future/ No future/ No future for me/ No future No future/ No future for you/ No future/ No future/ No future for you.*

não é um ser humano/ Não há futuro/ Nos sonhos da Inglaterra/ Não seja dito o que você quer/ Não seja dito sobre o que você precisa/ Não há futuro, nenhum futuro/ Nenhum futuro para você/ Deus salve a rainha/ Falamos sério, madame/ Nós amamos nossa rainha/ Deus a salve/ Deus salve a rainha/ (...) Não há futuro/ Nos sonhos da Inglaterra/ Sem futuro/ Sem futuro/ Sem futuro para você/ Sem futuro/ Sem futuro/ Sem futuro para mim/ Sem futuro/ Sem futuro/ Sem futuro para você/ Sem futuro/ Sem futuro/ Sem futuro para você.³⁸

Ainda com relação à *God Save The Queen* temos essa imagem abaixo que é emblemática e mostra que a proposta dos *Pistols* é para chocar, a política do conflito a que MacLaren percebeu que tinha espaço quando retornou de Nova Iorque a Londres.

Figura 04 - Logotipo de *God Save The Queen*



Fonte: <https://pitchfork.com/news/69560-bbc-news-plays-sex-pistols-god-save-the-queen-to-mock-pro-brexit-politician>

O impacto causado por essa música próximo ao Jubileu da Rainha faz com que a Inglaterra fique dividida conforme vemos abaixo:

É a política do confronto em plena semana comemorativa. Não pode ser mais shakespeariano, não pode ser mais teatral. A rainha é a estrela máxima do império nesta semana em que se celebra seus vinte e cinco anos de reinado. E outra figura nesta mesma semana é Jhonny Rotten. Faltam dois dias para o Jubileu. *God Save The Queen*, o compacto, esta em segundo lugar no *hit parade*. No dia do Jubileu os Sex Pistols chutam fora Rod Stewart e se ocupam do primeiríssimo lugar. E a realza não tem como evitar a revolta da ralé (BIVAR, 2006, p.62-63).

³⁸ Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/sex-pistols/35850/traducao.html>>. Acesso em: em dia 20 dez. 2017. Letra e tradução adaptadas pelo autor.

A letra de *Anarchy in the U.K.*³⁹ também é uma crítica dura da banda, a sociedade inglesa onde a banda lança mão do anarquismo numa tentativa maior de chamar atenção do que propriamente uma postura de um adepto do anarquismo, vejamos um trecho dessa letras: Eu sou um anticristo/ Eu sou um anarquista/ Não sei o que eu quero, mas sei como conseguir/ Eu quero destruir transeuntes/ Porque eu quero ser anarquia/ Não o cachorro de alguém/ Anarquia para o Reino Unido/ Virá em algum momento e talvez/ Dou o tempo errado, paro o fluxo de trânsito/ Seu sonho futuro é um esquema comercial/ Porque eu, eu quero ser anarquia⁴⁰.

Qual a situação da Inglaterra em meio a tudo isso que está acontecendo? do ponto de vista social e econômico não era das melhores, tendo em vista que, conforme Uehara (2006):

(...) decadência, desesperança, desemprego. Sentimentos de revolta, raiva e ódio contra o sistema vigente no final da década de 70: conservador e capitalista. Não havia um futuro real ou promissor para os jovens, sobretudo da classe operária (UEHARA, 2006, p. 55).

Segundo Uehara (2006), o contexto de gênese do *Punk* na década de 1970 é caracterizado pela crise do petróleo a qual irá acarretar um quadro de crise econômica na economia globalizada, em especial nos países industrializados, que possuíam grande dependência do petróleo, de maneira que irá provocar recessão econômica, desemprego, inflação, restrição de crédito.

(...) com a crise econômica temos a crise existencial. Os jovens sentem-se sem um chão seguro, marginalizados, frustrados, deslocados e abandonados à própria sorte pela sociedade e pelo Estado. É o decadentismo da era pós-industrial, do pós-modernismo, do fim do século XX. Sentimentos apocalípticos, pessimistas e negativos tomam conta de uma geração. Eles exarcebam-se e extravasa, contaminando a sociedade (UEHARA, 2006, p. 60).

Para Uehara (2006) os barulhos produzidos a partir da revolução industrial e do avanço do processo de industrialização na cidade irão “influenciar na percepção, na sensibilidade e na produção musical do século XX” (p. 62) de maneira que isso irá produzir novas sonoridades e conceitos serão incorporados ao *Rock 'n' Roll*. Nesse contexto é que surge o *Punk* com um conceito, o qual segundo a referida autora veio para incomodar com o som, letras e visual.

³⁹ *I'm an anti-christ/ I'm an anarchist/ Don't know what I want, but I know how to get it/ I wanna destroy passer by/ 'Cause I wanna be anarchy/ No dog's body/ Anarchy for the U.K./ It's coming sometime and maybe/ I give a wrong time, stop a traffic line/ Your future dream is a shopping scheme/ 'Cause I, I wanna be anarchy.*

⁴⁰ Letra e tradução adaptadas pelo autor e originalmente retiradas na página: <https://www.letas.mus.br/sex-pistols/25615/traducao.html> em dia 20-12-2017.

Com base ainda em Uehara (2006), ela demonstra que entre os *Punks* originais⁴¹ era muito comum a utilização de símbolos nazistas como a suástica, uniformes militares, coturnos, acessórios e jaquetas de couro. Mas isso não significava necessariamente que eles eram racistas ou nazistas. Eles adotavam o visual agressivo de forma irônica, provocativa, contestadora, como forma de negação de qualquer tipo de autoritarismo.

De acordo com a referida autora a proposta que estava por de trás disso era a de não se julgar os outros pela aparência, era forma de protesto contra a indústria da moda e o consumismo.

Em Xavier (2012) também é possível observar um pouco sobre a estética *Punk*:

A agressividade toma conta do visual *Punk*, porque era através da aparência que eles expressavam sua revolta, e a usavam como protesto visual. Os homens usavam jeans surrados e rasgados, calças xadrez, coletes e jaquetas, alfinetes, bottons, taxinhas, *patches* de bandas e símbolos característicos do movimento, coturno militar, e o penteado que os identificavam de longe, com o corte “*moicano*” levantado e *spikes*. [...] O visual feminino era tão agressivo quanto o masculino. Jeans surrados e rasgados, meias-calças rasgadas, coletes e jaquetas, bottons, *patches* e alfinetes, estampas de bicho, xadrez e maquiagem pesada, faziam parte do vestuário feminino (XAVIER, 2012, p. 30).

A proposta do *Punk* era chocar, agredir visualmente e com isso chamara atenção para sua revolta, contestar os valores estéticos por meio de seu visual nada sóbrio.

Figura 05 - Banda *The Casualties*



Fonte: <https://www.orlandoweekly.com/Blogs/archives/2017/01/27/nyc-punks-the-casualties-play-surf-expos-afterparty-at-the-social>.

⁴¹ Expressão utilizada no trabalho de Uehara (2006) para designar os primeiros *punks*.

A imagem acima da banda *The Casualties* mostra as roupas que os *Punks* usavam – rasgadas, cheias de correntes, *patches*⁴², *bottons*⁴³ e arrebites conforme a descrição acima, assim como os corte de cabelo Moicano e *Spike*⁴⁴ e as várias cores utilizadas na pintura do cabelo.

Bivar (2006) ainda apresenta outra proposta de estilo a partir do *The Bromley Contingent*⁴⁵ (o contingente de Bromley) na qual onde saem as primeiras *Cat-women* que se caracterizam por

Maquilagem carregada nos olhos, com desenho preto e grosso puxado pra cima, nos cantos; garotas em minivestidos de malha de algodão; ou vestidas por apenas uma camisa de homem bem larga e gravata; cabelos quase raspados e descoloridos (ou coloridos por cores loucas: o rosa-choque, o verde-bílis, vermelho-hemorragia, o azul-capri, o azul-pavão e o roxo-batata). Ou o preto total reluzente (BIVAR, 2006, p. 48).

Com relação aos homens, o mesmo autor, nos aponta que:

Os rapazes do contingente não ficam atrás, na ousadia. Muitos também usam maquilagem e tintura no cabelo; as roupas são peças compradas, a preço mais baixo que o da banana, nas vendas das manhãs de sábado nãoos fundos das paróquias. Roupas de segunda mão – paletós, calças, camisas, gravatas – que eles usam do jeito que são encontradas ou dando um trato pessoal nelas, arrancando pedaços aqui e ali, acrescentando manchas, mensagens e símbolos, alfinetes e correntes (BIVAR, 2006, p. 48-49).

A figura 06, ilustra as *cat-women* e os *Punks* do Contingente de Bromley conforme a descrição acima de Bivar (2006).

⁴² Os patches são retalhos, pedaços de tecidos costurados ou colados nas roupas com frases ou emblemas.

⁴³ Botton diz respeito a acessórios, em geral redondos, que na sua parte traseira possui uma especie de haste de metal pontiaguda que serve para presnder na roupa, na frente geralmente, no caso do *Punk* e do *Hardcore*, apresenta desenhos ligados a bandas ou a temas desta cena cultural.

⁴⁴ O corte em *Spike* é quando o cabelo é modelado para ficar com a aparência de espinhos.

⁴⁵ Subúrbio de Londres.

Figura 06 - Cat-Women e os Punks do Contingente Bromley



Fonte: <httpsshapersofthe80s.comtagbromley-contingent>.

Pode-se observar que na citação abaixo, a indústria da moda se apropria da estética contestadora e a transforma em uma mercadoria de maneira a se apropriar da estética utilizada na vestimenta, porém sem o teor político que era intrínseco ao movimento *Punk* que tinha nas roupas um dos seus canais de expressão.

No entanto, décadas após o surgimento do movimento punk, o sistema absorveu tudo que fosse interessante, vendável e lucrativo. Contraditória e ironicamente, o que mais existe hoje são bandas punks de boutique, modelos de alta costura em estilo sadomaso com pitada punk. jeans tratados e rasgados artificialmente que custam uma fortuna. E as pessoas, sobretudo as de alto poder aquisitivo, vestem-se assim porque esta na moda, porque é legal ser diferente, chamara atenção aparentando rebeldia. Alienadas e distantes... de tudo que foi um dia o punk (UEHARA, 2006, p. 68).

Com relação à questão estética da moda Xavier (2012) mostra que:

O mundo da moda está sempre inovando e surpreendendo a todos, especialmente pela inversão de conceitos. O que era feio, rapidamente passa a ser bonito e vice-versa, e o que estava em alta há anos atrás, hoje pode ser considerado extremamente antiquado, e amanhã ser objetivo dos desejos de admiradores da moda no mundo (XAVIER, 2012, p. 13).

O *Punk* não pode ser só entendido pela dimensão estética e musical como afirma Bivar (2006), ele é antes disso uma crítica e um ataque frontal à sociedade de consumo e exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios.

A estética *Punk*, conforme aponta Bivar (2006) e Uehara (2006), possui elementos do futurismo e para o primeiro possuem também elementos do dadaísmo. O futurismo é uma proposição da década de 1910 que tem por objetivo a rebeldia contra o moralismo e o passado europeu e tinha como marca as expressões do futuro e dos avanços tecnológicos em suas

obras. Já o dadaísmo é uma corrente de vanguarda da arte baseada no anarquismo, que tem por finalidade a produção de uma anti-arte para acabar com a arte.

Bivar (2006) mostra que em 1976 o *Punk* estava mais ligado a uma revolução no estilo do no plano político e frente a imprensa começa por caracterizar o movimento como político é então que Jhonny Rotten se manifesta e diz que não é político, todavia o referido autor nos diz que “o *Punk* é político na medida em que tudo, na sua época, obedece a uma certa política. O *Punk* não escapa a política de seu tempo. E qual é, então, a política do *Punk*? Ora, o anarquismo” (BIVAR, 2006, p. 50).

Em 1978 chega ao fim à banda Sex Pistols com as saídas de Paul Cook, Steve Jones e Malcolm McLaren. É o fim do *Punk*? O *Punk* está morto?

Bom... Se o *Punk* está morto... Então viva o *Punk*! Após a chamada Morte do *Punk* temos o surgimento da segunda geração mais engajada e mais politizada conforme podemos ver abaixo:

O fogo inicial do *punk* diminui sua chama publicitária e sensacionalista, voltando-se, daí em diante, para as causas célebres. A primeira dessas causas é o apoio dado pelo *punk* ao movimento “Rock Contra o Racismo”, que depois se tornaria a “Liga Anti-Nazista” (BIVAR, 2006, p. 75).

Para Clark (2003), que entende a morte do *Punk* como a morte da última subcultura. O motivo da morte do *Punk* foi a domesticação, o enclausuramento deste e a transformação da rebeldia em consumo, como podemos ver na seguinte passagem:

But even punk was caught, caged, and placed in the subcultural zoo, on display for all to see. Torn from its societal jungle and safely taunted by viewers behind barcodes, punk, the last subculture, was dead. The classical subculture ‘died’ when it became the object of social inspection and nostalgia, and when it became so amenable to commodification. Marketers long ago awakened to the fact that subcultures are expedient vehicles for selling music, cars, clothing, cosmetics, and everything else under the sun (CLARK, 2003, p. 223-224).

A partir desse momento o *Punk* começa a intensificar uma produção cultural menos midiática que a primeira geração, agora é um movimento com maior politização de seus integrantes, aos poucos o *Punk* vai incorporando novas propostas e ideais de outros movimentos ou algumas vão nascendo dentro do próprio movimento, em 1981 o *Punk* retorna no mundo todo conforme as palavras de Garry Bushell presentes no trabalho de Bivar (2006):

O movimento tomou outro rumo mais conscientizado e verdadeiramente ligado a uma faixa da juventude que continuou e continua rebelando-se contra a hipocrisia, a complacência, o conformismo, o tédio e contra um mundo baseado em pompa e privilégio, no qual o jovem tem pouca chance de manifestar-se e os jovens das classes mais baixas menos chance ainda. Milhares de garotos que acreditam e precisam do *punk* como ele deve ser, um movimento a nível de rua baseado na verdadeira energia do *rock*. (...) Não importa que pareçam diferentes eles, os contestadores das ruas, os escapistas e os anarquistas, todos fazem parte de um movimento que deflagra uma rebelião adolescente. A primeira regra do *punk* é que não existem regras. *Punk* é quebrar regras e não criá-las (BIVAR, 2006, p. 84-85).

O movimento *Punk* começa cada vez mais a se transformar e surgir novidades, principalmente depois de seu retorno em 1981. Dentro da filosofia do movimento *Punk* temos o chamado “*Do It Yourself*” (D.I.Y) ou traduzindo como faça você mesmo. O D.I.Y é uma proposta que consiste em uma forma de autogestão, pois se o Estado e instituições não fazem algo então os *Punks* o farão.

Para Moran (2010) o *do it yourself* é a base de sustentação da subcultura *Punk*, por meio do D.I.Y é que o *Punk* pode se manter vivo durante a década de 1970, o autor segue dizendo que “the most prevalent core value in the punk subculture mentioned by all the participants of this study was Do-It-Yourself, or D.I.Y.” (MORAN, 2010, p. 62).

Dessa forma, neste seu estudo o referido autor irá analisar como o *do it yourself*, a imprensa e gravadoras independentes permitem que a subcultura do *Punk* sobreviva, logo o D.I.Y será tratado neste trabalho como o princípio fundamental responsável pela sobrevivência do *Punk*.

Essa proposta esta se desdobra em vários aspectos dentro do *Punk* como podemos ver em Uehara (2006):

No mundo capitalista, onde os investimentos são realizados quando somente há garantia de retorno comercial e grandes lucros, nasce a filosofia do “*do it yourself*”. Se você não concorda ou não gosta do quem tem no mercado “faça você mesmo”. Se as grandes gravadoras não investem em você, mesmo assim monte a sua banda. Grave num estúdio alternativo, distribua para sua tribo. Crie *fanzines* – as revistas alternativas, xerocadas. Divulgue suas idéias. Mostre que você existe. E os jovens desempregados empunham suas guitarras estridentes. Tocam, como podem e como sabem contra a opressão, contra o sistema, contra o autoritarismo. É o espírito anarquista questionando o modo de pensar predominante (UEHARA, 2006, p. 65).

Em um contexto mundial marcado por conflito estratégico, político e ideológico, a guerra fria os *Punks* manifestam maior afinidade com o pensamento anarquista e a autogestão, esta estará implícita na proposta do D.I.Y. A respeito desse posicionamento temos o seguinte:

Em meio à guerra fria, os punks rejeitam tanto o capitalismo como o comunismo. Eles consideram o governo totalmente dispensável, com seus impostos, regras, regulamentos e políticos corruptos. Acreditam que a própria comunidade pode prover suas necessidades e serviços fornecidos pelo Estado, eles prezam a liberdade individual e, como decorrência das escolhas de cada um, a responsabilidade pessoal dos atos (UEHARA, 2006, p. 65-66).

O quadro apresentado por Chacon (1985) e ampliado por Bivar (2006) e Uehara (2006) diz que:

Os acontecimentos históricos do final de 70 e início de 80 retratam um período de profundas mudanças. O Joy Division e, posteriormente, o New Order São antenas sensíveis que captam essas mudanças, que vivem as suas consequências sociais e econômicas (UEHARA, 2006, p. 54).

O chamado pós-*Punk* e outros movimentos do mesmo período vão captar algumas mudanças a nível social presentes nesse contexto e muitos dos quais só vai ser possível se explorar graças ao *Punk* conforme aponta Bivar (2006).

No final da década de 1970 acontece na Inglaterra a ascensão de Margareth Thatcher, a “Dama de Ferro”, e assim ocorre a implementação do neoliberalismo na Inglaterra. Isso irá acarretar inúmeras transformações na sociedade e na economia Inglesa e mundial. Transformações essas que como podemos ver na citação acima serão captadas em bandas como Joy Division e New Order.

As diversas correntes musicais do pós-Punk ainda apresentam influências do Punk, além de conter propostas experimentais diversificadas e composições mais elaboradas. Com o passar do tempo, algumas vertentes do pós-punk são cooptadas e moldadas por grandes gravadoras, muitas bandas são “fabricadas” para o sucesso (UEHARA, 2006, p. 79).

Em meio a esses outros movimentos que vem surgimento na chamada onda pós-*Punk* surgem dentro do *Punk*, nos EUA, o chamado *Hardcore*. Nos trabalhos de Turra Neto (2001) e Gallo (2008) quando eles dissertam sobre a origem do *Hardcore* eles nos dizem que esse movimento surge em meio a uma massificação e distorção do ideário *Punk*, de maneira que há uma maior criticidade nas letras, músicas mais rápidas, postura mais anticonsumo e antimídia. Para Sousa (2018), o surgimento do *Hardcore* seria uma segunda onda do *Punk*. Nas palavras de Gallo vemos que:

No final dos anos 70, a atitude punk foi massificada depois de ter sido desvirtuada pela mídia e isso abalou as estruturas desses grupos que viram as suas propostas serem esvaziadas do seu sentido original subversivo e entrarem no sistema das mercadorias como mais um produto disponível ao consumo. Houve um refluxo dos grupos punks e a mídia declarava a morte deles, quando nos anos 80 ressurgem no *Hardcore* - em sentido literal, miolo duro - como uma nova forma, mais radical e politizada que se disseminou pela Europa e EUA. Os punks passaram então, à recusa total da mídia e do mercado estabelecendo como substituto um sistema de comunicação próprio com a confecção artesanal de flyers e fanzines cuja circulação ficava restrita ao universo underground⁴⁶. Como recusa ao sistema comercial dos shows, criaram gigs de apresentação de bandas formadas com equipamentos rudimentares que produziam um som bruto, sem o trabalho de acabamento oferecido pelo aparato tecnológico como acontecia com as demais bandas do circuito comercial. Esse ressurgimento implicou numa aproximação com o anarquismo e, ao mesmo tempo, de uma aproximação da intelectualidade de esquerda com o que àquela altura podia ser classificado como movimento punk (2008, p. 751).

Dessa forma, pode-se compreender o *hardcore* como uma reação radical dos *Punks* contra o mercado, a mídia e a indústria cultural, todavia hoje essa questão mudou, tornando-se

⁴⁶ O termo *Underground* pode ser traduzido de forma literal como subterrâneo, todavia é também empregado como uma expressão utilizada para a afirmação política de manifestações culturais as quais fogem a um padrão cultural midiático ou comercial.

mais complexa, pois em alguns casos essa postura radical com relação à indústria cultural e a mídia foram deixadas de lado e dentro do *hardcore* há bandas que fecham contratos com gravadoras independentes ou não e que estão presentes na mídia, mostrando ou não uma postura crítica nas músicas e nas atitudes.

Sobre o *Hardcore*, Bivar (2006) diz que:

Da Califórnia (...), de Nova Iorque e de outros lugares dos *States*, desde 1980, vem acontecendo uma inundação de bandas de *hardcore-punk*, e a garotada está criando um novo pesadelo. Black Flag, Flipper, DOA, Subhumans, Heart attack, Bad Brains, The Undead, Crucial truth, Mob. Delas fazem parte os bateristas mais rápidos do mundo. (...) para esses *hardcores*, “menos é mais” e eles iniciam uma onda de abandonar as correntes e outros elementos da parafernália *punk* para culminar com praticamente todo mundo raspando a cabeça. São os carecas do *hardcore* americano (BIVAR, 2006, p. 92).

A imagem a seguir é da banda nova-iorquina *Agnostic Front* e ilustra bem o visual dos *hardcores* citado acima, apesar de nem todos serem carecas, mas mostra em relação ao *Punk* das primeiras gerações um visual menos carregado.

Figura 07 - Banda *Agnostic Front* e o visual do *Hardcore* Nova-Iorquino



Fonte: <https://www.ticketfly.comevent904803-agnostic-front-stanhope>

Dentro do *Punk* houve intensa produção cultural dando origem a movimentos internos como o *Hardcore* e o *straight edge*, além de inúmeras vertentes de estilos musicais derivados como o *Punk 77*, *Crust* ou *Anarcopunk*, *Horror Punk*, *Punk Oi*, *Crossover*, *Fastcore*, *Power Violence*, *Grindcore*, *Deathcore*, *Trashcore*, *Queercore*, *Hardcore* melódico, a exemplo de variações do *Punk* e do *Hardcore*.

Também existem ramificações no *Punk* oriundas da aproximação entre o *Punk* e outras manifestações, culturais ou políticas, novas tecnologias que foram sendo incorporadas ao

Punk dando origem a como mídia alternativa dos *fanzines*, a *internet* dando origem ao *cyberpunk*⁴⁷, com o movimento hare krishna produzindo o *krishnacore*⁴⁸, com o *Rockabilly*⁴⁹ originando o *Psychobilly*⁵⁰, com o feminismo dando origem ao *Riot Grrrl*⁵¹ e muitas outras.

Citamos aqui apenas alguns dos estilos e das manifestações que foram incorporadas ao movimento *Punk*, todavia não poderemos nos aprofundar em todas, pois para estudarmos todas elas seria necessário se construir uma programa de pesquisa para alguns anos devido à vastidão de estilos e manifestações associadas com o *Punk*.

Dessas manifestações acima citadas destacaremos quatro para uma breve explanação, a saber, são elas: os *fanzines*, o vegetarianismo, o *straight edge* e o feminismo. A escolha se deu em função de meu envolvimento com as três primeiras manifestações citadas. Já a última, em função da relevância que feminismo vem assumindo de maneira geral no *Punk* e no *Hardcore*, apesar de em Belém não haver esse seguimento específico, o *Riot Grrrl*.

A produção de *fazines*, ou simplesmente *zines*, é outro elemento importante no *Punk*, os *fanzines* são uma espécie de revista que visa estabelecer um canal de comunicação e difusão de ideias por fora dos meios hegemônicos. Esse meio de comunicação foi muito utilizado nas culturas do *underground* antes da maior difusão da *internet*. A que se salientar que mesmo com o desenvolvimento e maior difusão de acesso a *internet* a produção de *fanzines* continua, seja em formato físico ou virtual (*e-zines*).

De forma mais detalhada Melo (2008) nos permite entender melhor o que são os *fanzines*, assim como mostra sua relação com o *Riot Grrrl* que será abordado mais a frente.

Além das bandas de música, uma outra importante produção cultural *riot grrrl* são os *fanzines*, ou apenas *zines*. É um outro elemento *riot grrrl* oriundo da cultura *punk*. Trata-se de um tipo de publicação escrita, não comercializada, feita de forma rudimentar (todo o processo, da redação à divulgação, é feito pelas(os) próprias(os) *zineiras(os)*). Seu formato é livre e depende da criatividade e da proposta do autora. Geralmente há muitas colagens, textos digitados junto a textos escritos à mão e imagens. Depois de pronto, é copiado e distribuído. É o principal veículo de debate dentro da cultura *riot grrrl*, podendo tratar de assuntos relativos à música, críticas às desigualdades e aos preconceitos sociais, discussões políticas como anarquismo e feminismo. Antes da popularização da *internet*, os *zines* eram impressos e distribuídos ou trocados em eventos. Hoje, uma boa parte é virtual, os chamados *e-*

⁴⁷ Segundo Lemos (2004) esse termo é utilizado para designar um movimento no campo da literatura de ficção científica em que se unia a ideia de caos urbano e tecnologias. Esse termo também serve para designar alguns tipos de agentes nas redes como os *ciberrebeldes*, os *hackers*, os *crackers*, os *phreakers*, e outros.

⁴⁸ *Krishnacore* é um estilo criado a partir da aproximação entre o movimento *Hare Krishna* e o *Hardcore*, resultando em movimento híbrido entre esse estilo musical e os elementos dessa manifestação religiosa.

⁴⁹ *Rockabilly* é uma vertente do *Rock* que mistura elementos do *Rock and Roll* com o *Hillbilly* (música *Country*).

⁵⁰ O *Psychobilly* é a fusão entre o *Rockabilly* com o *Punk Rock*.

⁵¹ O *Riot Grrrl* é uma vertente feminista desenvolvida dentro do *Punk* e *Hardcore*, mas que acabou se tornando autônoma a essas manifestações.

zines, embora predomine ainda a produção feita nos “moldes antigos” (MELO, 2008, p. 24-25).

Bittencout (2011), nos apresenta outra definição do que seria *fanzines*, para ele:

O *fanzine* é um veículo impresso de cunho estritamente independente, ou seja, não possui fins mercadológicos, bastante utilizado pelos jovens que estão envolvidos com a cultura punk. Produzidos dentro do lema “Do it yourself!”, nele são divulgadas informações sobre shows, entrevistas com bandas, assim como textos de caráter sociopolítico. Atualmente os *fanzines* ganharam sua versão *online*, o que acarretou numa diminuição considerável da versão impressa (BITTENCOURT, 2011, p. 37).

A produção de *fanzines* como podemos ver em Melo (2008) e Bittencout (2011), é utilizada para propagar diferentes ideias e é usado por diferentes vertentes internas ao *Punk* e do *Hardcore* com diversas finalidades, temos os *zines* de cunho feminista, *Straight Edges*, *Queer*, vegetariano ou vegano, anti-fascista e outros temas.

O *Straight Edge* ou simplesmente SXE surge na década de 1980 nos EUA e chega no Brasil na década de 1990 como nos mostra Baía (2011). Ele surge como uma contraposição ao niilismo e a degradação, autodestruição pelo excessivo consumo de drogas. A postura adotada pelos SXE's foi a de não proferir o consumo de drogas inicialmente. Com o tempo outras posturas foram sendo incorporadas.

Aqui não entendemos o *Straight Edge* como um movimento, mas sim como uma espécie de filosofia de vida, semelhante à Bittencourt (2011), todavia ele utiliza essa concepção a partir da forma como os entrevistados se referiam ao SXE, já aqui nossa adoção por trata-lo assim é em virtude de o SXE é algo que se adota para si e não algo de cunho panfletário como um ideal para todos. Feita essa consideração podemos prosseguir.

O símbolo dos SXE é um X marcado na mão, que surge a partir da banda de Washington chamada *Teen Idles* o qual era todos menores de idade e que, portanto em vários *shows* eles não poderiam entrar conforme nos mostrou Gonçalves (2005). Com relação ao X vemos que:

A origem do X marcado na mão tem como protagonistas os mesmos rapazes desta banda, quando foram tocar numa casa noturna de São Francisco, que permitia a entrada de menores desde que tivessem um X marcado na mão com pincel atômico. Assim identificados, não seriam oferecidas aos jovens menores bebidas alcoólicas. A banda achou a idéia interessante e passou a fazer o X espontaneamente, agora com o objetivo de expor sua *postura punk* (GONÇALVES, 2005, p. 90).

A banda, na capa de seu álbum *Minor Disturbance*, irá colocar uma foto de um jovem com os braços cruzados e com um X riscado com pincel atômico como podemos ver na figura abaixo.

Figura 08 - capa do álbum da banda *The Teen Idles*



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Teen_Idles_Minor_Disturbance_Album_Cover.jpg

Porém o que faltava para a postura *Straight Edge* ficou bem definida por meio da letra da música de mesmo nome escrita por Ian Mckaye e Jeff Nelson da banda *Minor Treath*. A letra da música *Straight Edge*⁵² diz o seguinte: Eu sou uma pessoa como você / Mas tenho coisas melhores para fazer / Do que ficar sentado fodendo a minha cabeça / Andar com os mortos vivos / Cheirar essa merda branca pelo nariz / Desmaiar nos shows / Nem mesmo penso em anfetaminas / É algo que eu simplesmente não preciso / Eu tenho o Straight Edge⁵³

Com o tempo, além da liberdade em relação às drogas e a libertação humana será incorporada, a questão da libertação animal também e muitos SXE's irão adotar o vegetarianismo ou veganismo com nos mostra Bittencourt (2011).

A relação entre o *Punk* e o feminismo se dá a partir inicialmente do anarcofeminismo o qual se desenvolveu a partir do contato entre o feminismo e algumas correntes do pensamento anarquista como podemos ver em Melo (2008). Já o movimento *Riot Grrrl* conforme nos diz a mesma autora surge “originalmente vinculada à cultura *Punk*, mas que constituiu características específicas pelas quais podemos analisá-la de forma independente”. (MELO, 2008, p. 10).

⁵² *I'm a person just like you/ But I've got better things to do/ Than sit around and fuck my head/ Hang out with the living dead/ Snort white shit up my nose/ Pass out at the shows/ I don't even think about speed/ That's something I just don't need/ i've got straight edge.*

⁵³ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/minor-threat/118778/traducao.html>>. Acesso em: 20 dez. 2017. Letra e tradução adaptadas pelo autor.

Ainda sobre o movimento a referida autora ainda diferencia o movimento anarcofeminista do *Riot Grrl* argumentando que as primeiras estão mais voltadas para questões políticas entre classes sociais e o Estado, discutindo a questão da exploração das mulheres trabalhadoras. Já o *Riot Grrl* vem estabelecer críticas internas ao movimento *Punk* discutindo a relação de gênero, misoginia e opressão dentro do *Punk*, assim promover a união entre as mulheres. O movimento *Riot Grrl* se desvincula do *Punk* e passa tomar um rumo independente dele.

Com relação aos movimentos que se autonomizam do *Punk* a autora nos diz que:

O riot grrrl também não é a única vertente a se desvincular e se autonomizar da cultura punk. Outras correntes, em maior ou menor grau, também fazem esse movimento ao inserir novas pautas em suas questões políticas: o *straight edge* e a causa vegetariana e ecológica, o *queercore*, *homocore* e as identidades de gênero e orientação sexual, e o riot grrrl e o feminismo (MELO, 2008, p. 17).

Em uma primeira olhada superficial sobre o *Punk* ele parece algo homogêneo, todavia quando se aprofunda o olhar podemos perceber por meio desses movimentos que se autonomizaram ou foram incorporados que ele está longe de ser algo homogêneo, ele apresenta grande heterogeneidade. A diversidade interna muitas das vezes acaba por gerar conflitos e negociações entre os *Punks* e *Hardcores*, todavia é essa diversidade que garante a renovação do *Punk* e do *Hardcore*.

Alguns trabalhos como o de Clark (2003) e Moran (2010) tratam o *Punk* como uma subcultura. No trabalho de Clark (2003), ele apresenta uma breve definição do que seria a subcultura como podemos ver:

Although subculture has far broader meanings, it has come to signify the twentieth-century category for youth groups who possess some sort of marked style and shared affiliations. Whereas sociologists use the term to describe an infinitely wider array of groups – sport fishermen, West Texas Baptists, or toy train hobbyists – ‘subculture’ is more popularly used to characterize groups of Young people. From the flappers of the 1920s to the Chicano cholos of the 1970s, ‘subculture’ is above all a container that attempts to hold various groups of young people whose affect, clothing, music, and norms, deviate from a mythological centre (CLARK, 2003, p. 223).

O referido autor nos revela, portanto, que a ideia de subcultura é empregada principalmente para definir grupos de jovens a partir de suas práticas de sociabilidades.

Clark (2003) também aponta que o *Punk* tem uma visão crítica a respeito da subcultura a partir do que ela se tornou a partir do consumo entorno dela, de maneira que para o referido autor a morte da subcultura seria o renascimento do *Punk* como ele afirma na passagem abaixo:

Punk is, ironically, a subculture operating within parts of that established discourse, and yet it is also subculture partly dedicated to opposing what the discourse of subculture has become. As the century rolls over, punk is the invention of not just

new subjectivities but, perhaps, a new kind of cultural formation. The death of subculture has in some ways helped to produce one of the most formidable subcultures yet: the death of subculture is the (re)birth of punk (CLARK, 2003, p. 225).

A respeito dessa abordagem do *Punk* como subcultura, o qual é abordado em especial por sociólogos conforme revela Clark (2003), temos certo receio em função de compreender que essa ideia de cultura e subcultura acabam por criar uma classificação hierárquica de cultura, a respeito desse ponto nossa visão se aproxima de Sousa (2018), que também compreende que essa conceituação nos leva a hierarquização.

A cultura não pode ser compreendida de forma como hierárquica (superior ou inferior) ou a partir de dicotomias (cultura erudita e popular) é preciso entender a cultura de maneira plural e com toda complexidade que envolve as muitas formas de organização e manifestação da cultura entre os mais distintos grupos.

O quadro abaixo aponta algumas das principais diferenças entre o *Punk* e o *Hardcore* o que não é uma tarefa simples, tendo em vista que o *Hardcore* se origina do *Punk*, logo eles possuem muitos elementos comuns o que torna essa diferenciação um exercício complexo para entendê-los melhor.

Quadro 02 - Diferenças entre o *Punk* e o *Hardcore*

Aspectos Considerados	<i>Punk</i>	<i>Hardcore</i>
Origem	EUA no final da década de 1960	EUA no final da década de 1970
Propostas	Retorno às bases simples do <i>Rock</i> ; descontentamento frente ao ideário do movimento <i>Hippie</i> ; forte influencia niilista (primeira geração) e anarquista (segunda geração).	Radicalização do movimento <i>Punk</i> frente à institucionalização no mercado fonográfico; preocupação com questões sociais amplas como a guerra, a exploração capitalista, desigualdade econômica; maior aproximação com o pensamento anarquista.
Vestimenta	Predomínio de jaquetas e calças coladas, ambas com patches e arrebites, coturnos; cabelos coloridos com predomínio de moicanos e <i>spikes</i> .	Camisas <i>T-shirts</i> , bermudas, tênis, bonés, bandanas; cortes de cabelo diversos incluindo o moicano e <i>spikes</i> .
Musicalmente	Predomínio de músicas com a estrutura verso-refrão-verso-refrão-refrão (primeira geração e bandas influenciadas por essa geração); letras que variavam sobre diversos temas com teor crítico; sonoridade agressiva para a época em que surgiu; do ponto de vista da estrutura musical temos o compasso 4x4 ⁵⁴ .	Músicas com estruturas diversas, incluindo a estrutura verso-refrão-verso-refrão-refrão; letras sobre diversos temas com maior engajamento; sonoridade mais rápida e agressiva que a do <i>Punk</i> ; No <i>Hardcore</i> temos o compasso 2x2 ⁵⁵ .

Fonte: Elaboração própria com base na bibliografia explorada sobre o tema.

⁵⁴ O compasso 4x4 significa que a batida no *Punk* ocorre quatro vezes em cada intervalo de tempo num total de quatro tempos.

⁵⁵ O compasso 2x2 significa que a batida no *Hardcore* ocorre duas vezes em cada intervalo de tempo num total de dois tempos, tornando a seu ritmo mais acelerado que no tradicional 4x4 do *Punk*.

Essa sistematização é uma forma de tornar mais didático o entendimento entre as diferenças das duas manifestações, todavia isso não significa que sejam apenas estas, pois elas são contruídas a partir de uma abordagem do que seja o *Punk* e o *Hardcore*, logo, a partir do momento em que se considerem outras definições das manifestações referidas, essas diferenças podem ser alteradas.

O próximo item deste trabalho irá explorar o surgimento do *Rock* no Brasil, que segundo Tonkelski e Kummer (2015), baseados em Janotti Jr. (2003), afirmam que o *Rock* chega ao Brasil no final da década de 1950 por meio do cinema, porém consolidar-se-ia apenas na década de 1980.

2.3 O começo do *Punk* e do *Hardcore* no Brasil

- Oi, tudo bem?
- Tudo Bem...
...Fora o tédio que me consome,
todas as 24 horas do dia,
fora a decepção de ontem a decepção de hoje,
e a desesperança crônica no amanhã,
tenho vontade de chorar,
raiva de não poder,
quero gritar até ficar rouco,
quero gritar até ficar louco,
isso sem contar com a ânsia de vômito,
reação a tal pergunta idiota
...Fora tudo isso, tudo bem.
(GAROSTOS PODRES - OI, TUDO BEM?).⁵⁶

2.3.1 O *Punk* e o *Hardcore* chega ao Brasil via São Paulo

Neste momento o primeiro relato que destacamos é o de Zorro, banda M-19, em que ele define o *Punk* como um espelho perverso da sociedade violenta e opressora, como podemos ver:

Você é subproduto de uma sociedade violenta, de uma sociedade que te oprime, sabe, que te tira tudo que você poderia ter direito. Então você não pode ser uma coisa muito bonita, muito... então o *Punk* é realmente um espelho perverso disso (BOTINADA, 2008).

Seguindo o documentário em outro momento, Zorro diz que a proposta *Punk* era destruir tudo no intuito de posteriormente se reconstruir com dignidade.

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/garotos-podres/66579/>>. Acesso em: 20 dez. 2017. Letra e tradução adaptadas pelo autor.

Para Ariel, banda Restos de Nada, o *Punk* era uma forma de se mostrar o quanto estava doente a sociedade por meio das suas roupas, letras e dos sons. Irene, também do Restos de Nada relata que o *Punk* era querer mais do que haviam estipulados para eles.

Para Vladi, Ulster, o *Punk* era para uma reação para incomodar a sociedade, a polícia, o governo e a religião da mesma forma como eles os incomodavam. Para Tikão (M19) e Redson (Cólera) o *Punk* era uma forma de expressar o que eles estavam sentindo.

Nem todos os envolvidos viam o *Punk* somente como uma forma de luta ou de descontentamento social como é o caso da fala de Valson (AI-5) o qual diz o seguinte: “a turma pesava que *Punk* era anarquia, que era fazer uma revolução, brigar com militar, fazer passeata, mas não era só isso, o meu objetivo era puro e simplesmente musical” (BOTINADA, 2008). Já para Pierre, da banda Cólera, “O punk, ele não veio só como uma maneira de protesto contra um sistema, mas sim um protesto contra a música também, pra mudar, pôquer depois do *Punk Rock* a música mudou completamente” (BOTINADA, 2008).

A última fala que destacaremos é a de Clemente, Inocentes, o qual diz o seguinte: “tem gente que leva o *Punk* muito a sério, como se fosse uma coisa política, um movimento político de transformação. Eu acho que não é isso, meu, enquanto tiver um moleque na rua a fim de fazer um som e tal o ideal *Punk* nunca morre” (BOTINADA, 2008).

Essas falas finais contrastam com as falas iniciais propositalmente para mostra os dissensos existentes entre os primeiros *punks* do Brasil. Isso evidencia a diversidade que existe em meio a essa manifestação da cultura.

Os trabalhos de Turra Neto (2001), Pereira (2006), Bivar (2006), Teixeira (2007), Gallo (2008; 2010) e Sousa (2018) no mostram que no Brasil o *Punk* surgiu na década de 1970. Eles também concordam que o *Punk* no Brasil começou por São Paulo apesar de no documentário Botinada (2006) há alegação por parte de alguns *Punks* de Brasília que alegam que eles teriam começado com esse movimento, todavia no mesmo documentário os *Punks* de São Paulo reivindicam para si o início do movimento, pois segundo eles, escutar um vinil do Ramones ou *Sex Pistols* não é ser *Punk*, era preciso ter atitude, a qual foi iniciada em São Paulo.

Teixeira (2007) nos conta que os primeiros relatos sobre o *Punk* no Brasil foram por meio de revistas, jornais e artigos de música, moda, esporte de maneira irregular. A maioria das informações eram desconectadas e limitadas e em sua maioria sobre os estardalhaços das bandas inglesas, em especial, o *Sex Pistols* conforme nos diz o referido autor.

Corroborando com o exposto acima nos documentários Botinada (2006) e Guidable (2009)⁵⁷ os entrevistados relatam que as informações que chegavam aqui sobre o *Punk* eram em grande parte distorcidas de maneira que a ideia que se tinha aqui do que era o movimento *Punk* era algo deturpado e associado à violência.

Teixeira nos mostra que em São Paulo já existiam gangues de *rockers* que consumiam os sons mais pesados em termos de *Rock*. Não demorou muito para que eles começassem também a consumir o *Punk* que chegará às lojas de discos de São Paulo e que logo serão:

consumidos por esses jovens que começam a se identificar com o novo gênero, justamente com as informações que circulavam, que por fim eram poucas. Com a aceitação da nova tendência cria-se, uma mudança radical de comportamento, ocorrendo uma ruptura de roqueiros que passam a se assumir como *Punks* (TEIXEIRA, 2007, p. 55).

Embora os discos fossem objetos de desejo de muitos desses jovens, o valor era elevado, tanto no Botinada (2006) quanto no trabalho de Teixeira (2007) vemos que os jovens que trabalhavam gastavam quase todo seu salário para comprar um vinil, entretanto como forma de difundir mais a novidade eles se reuniam para escutar os discos ou mesmo copiavam o disco para fitas para e assim iam repassando o material.

Teixeira (2007) relata que com as revistas quando alguém tinha acesso eles emprestavam de mão em mão para que as pessoas pudessem tirar xerox e ter maior acesso a informação.

É importante frisar que o *Punk* no Brasil não será uma reprodução simples do *Punk* estadunidense ou inglês como vemos em Bivar (2006) e Gallo (2010), ele assumirá contornos próprios em função do contexto que o Brasil se encontrava. Esse contexto é ilustrado por Teixeira (2007) que nos diz que:

Havia uma atmosfera social muito parecida com a de Nova York e Inglaterra, no entanto sustentando elementos mais complexos. O Brasil como país “terceiro mundista” sofria os reflexos mundiais das crises geradas pelas grandes potências: inflação, dívida externa, arroxo salarial, desemprego, opressão a classe trabalhista. A ditadura militar ainda pairava em solo nacional sob o comando do último general, João Batista de Figueiredo. Todas essas fórmulas irão engajar no sentimento de cada um desses jovens, que irão assimilar com o punk o seu conceito de revolta sobre os problemas cotidianos (TEIXEIRA, 2007, p. 56).

Turra Neto (2001, p. 69) nos diz que “o sentimento de insatisfação foi o principal fator de identificação com o *Punk*, uma identificação mais ideológica, portanto, fruto de uma ‘conjuntura geracional semelhante’”. Em relação a esse contexto completamos com uma informação trazida por Bivar (2006). Esse autor relata que assim como nos EUA e na

⁵⁷ Documentário que conta a história da banda “Ratos de Porão”.

Inglaterra o *Punk* irá se difundir na periferia primeiramente. A juventude da periferia que sofria as mazelas das crises do sistema capitalista encontra no *Punk* um canal para expressar sua revolta a sua maneira.

A letra da música “buracos suburbanos” da banda “Psykóse” ilustra alguns dos elementos do cotidiano dos jovens *punks* da época. A letra é essa: “o dia anoiteceu, a noite esclareceu / a repressão ão ão policial al al / o céu se fechou e a chuva começou / a inundar ar ar esse país is is / Favelados se mudando / e a chuva inudando os buracos suburbanos / buracos suburbanos”. A letra aponta para o contexto de violência e repressão assim como a precariedade da infraestrutura nos “buracos suburbanos”, as favelas.

A letra acima é simples e direta e isso, de certa forma, acaba por se contrapor as músicas de protesto e a MPB. Se no contexto da musical a nível global o *Punk* surgiu como reação ao progressivo e ao *Flower Power* dos *Hippies* no Brasil ele será uma reação a MPB assim corroborando com o pensamento de Sousa (2018) que nos diz o seguinte:

Poderíamos dizer que a MPB era análoga ao rock progressivo rejeitado pelos precursores do *punk* por ser entendida como fruição contemplativa, distante do público, haja vista que não falava dos problemas sociais de forma crua e acessível à população de escolaridade rudimentar, não havia identificação entre público e obra (SOUSA, 2018, p. 20).

Sousa (2018) nos mostra que o *Punk* que chega ao Brasil está mais politizado do que a primeira geração que explodiu na Inglaterra. Ele chega aqui aliado as ideias anarquistas às quais, segundo a referida autora, a juventude periférica ira encontrar eco nas posturas e nas letras mais simples e cruas do que nas canções de protesto e na MPB.

Diferente da posição da autora acima Turra Neto (2001) nos diz que o início do *Punk* no Brasil temos como marcas a questão da imagem que chegava de fora que era caracterizada por:

um niilismo profundo e desmedido, cujo slogan era o “foda-se tudo”. A violência fazia parte da vivência dos primeiros grupos punks de São Paulo, cuja organização em forma de gangues fazia brotar as rivalidades entre bairros. Ainda não estava entre nós a discussão da morte do punk, da *new-wave*, ou do *Punk's not dead*. Somente um tempo depois, conforme recebia informações sobre o que se passava com o punk em outros países, é que a juventude punk daqui começou a perceber que as coisas já não eram como antes, que era preciso mudar (2001, p. 69).

O autor continua o raciocínio afirmando que foi por meio das cartas trocadas com *punks* de outros países que chegou a informação no Brasil de que o *Punk* estava sofrendo mudanças, havia uma maior politização, uma melhor qualificação da ideia de anarquia a qual era muito caótica nas letras do *Sex Pistols*.

A respeito da ideia de anarquia vemos no Botinada (2006) que há uma distorção dos ideais *Punks* desenvolvidos na Europa e EUA, onde a ideia de anarquia foi compreendida

como mera violência gratuita e que ainda com base nos depoimentos desse documentário, tal distorção levou ao surgimento das primeiras gangues *punks* inspiradas pelo filme *The Warriors* o que ocasionou grandes conflitos e rivalidades entre os *punks* de São Paulo e do ABC paulista na década de 1980 até a década de 1990.

Isso acontece em um contexto no qual parte da mídia já começará a tratar os *Punks* como uma espécie de delinquentes juvenis como vemos em Turra Neto (2001). Teixeira nos mostra uma matéria de 1981 do jornal “O Estado de São Paulo” assinada por Luiz Fernando Emediato sob o título de “geração abandonada” a qual é cheia de distorções bizarras de cunho pejorativo. Vejamos o trecho abaixo:

(...) já se organizam em gangs de até 600 jovens, homens e mulheres, pálidos e que sempre andam armados com correntes, estiletes, facas, canivetes, machados, às vezes até revólveres. (...) Integram gangs de blusões de couro e alfinetes espetados na pele que quase todos os domingos invadem a Estação São Bento do metro, para espanca e roubar outros jovens – aqueles que vendem artesanatos (...) discípulos de Satã, o ídolo que veneram, eles não vêem muita diferença entre Deus e o diabo, entre Marx, Kennedy ou Hitler, entre o bem e o mal. Eles gostam de bater, só isso. Alguns mais cruéis roubam e espancam velinhas e acham muita graça nisso (...) eles beber leite com limão e muitas vezes depois que bebem essa mistura, provocam vômitos em si mesmos e vomitam o leite coagulado na cara de suas vítimas (...) (TEIXEIRA, 2007, p. 62).

O excerto acima mostrava a forma como muitas das vezes o *Punk* era erroneamente caracterizado. Bivar (2006) conta que os *punks* não ficaram contentes com o conteúdo veiculado na matéria, logo um deles escreve uma carta resposta ao jornal acusando jornalista de sensacionalismo.

Como vimos em Teixeira (2007) algumas gangues passaram a se identificar como *punks* e isso criou uma certa associação no caso do Brasil entre os *Punks* e as gangues. Sobre esse fato Turra Neto revela que:

Os punks nesse período circulavam em gangues, haviam gangues na cidade de São Paulo e nas cidades do ABC. Gangues rivais entre si. Havia também muitos conflitos entre elas, quebradeiras nos locais de shows etc. O punk estava mal visto pela sociedade e não conseguia mais lugares para se apresentar. Enquanto isso, na Europa, acontecia o movimento “*Punk’s not dead*”... (TURRA NETO, 2001, p. 70).

Corroborando com o excerto acima Teixeira (2007) nos diz que a primeira geração do *Punk* brasileiro, conhecida como *Punk 77*, tem como características a curtição, sem compromissos políticos esclarecidos, a ideia de anarquia era reduzida a bagunça e destruição onde poucos eram os membros das gangues que procuravam maiores informações sobre o movimento.

Por meio da troca de correspondências os *punks* de São Paulo capital, conhecidos como *punks* da *City* começa a mudar suas atitudes e se afinar a proposta do movimento *Punk*

internacional, por isso que só é possível se falar de movimento *Punk* no Brasil a partir da década de 1980, que é quando ele toma esse viés.

Turra Neto (2001), baseado em Costa (1993), discorre sobre a questão das gangues afirmando que na *City* os *Punks* passaram a se unificar não mais em torno das gangues, mas sim no entorno das bandas com o intuito de organizar os *shows*, todavia:

Os/As punks do ABC, contudo, mantinham-se presos à postura original e tinham atritos com grupos da cidade. Com a união dos/das punks da cidade, as tretas não foram mais entre gangues, mas entre regiões. Enquanto o pessoal da city estava preocupado com a construção de um movimento, não mais baseado na violência, os punks do subúrbio e da zona leste acusavam-lhes de *new-waves* e se diziam os verdadeiros punk, autodenominando-se Carecas do Subúrbio (TURRA NETO, 2001, p. 71).

Posteriormente os Carecas do Subúrbio irão enveredar para um movimento de extrema direita, *White Pards*⁵⁸, serão a versão tupiniquim dos *Skinheads* em sua vertente neonazista.

Teixeira (2007) disserta sobre a reorganização do *Punk* mostrando que:

Em termos mais apurados, a seriedade diante do movimento punk só pôde ser captada alguns anos mais tarde, a partir de 80, através dessa busca sucessiva de informações, um “rompimento” parcial com a mídia oficial (os punks da city foram colabores dela por um determinado período) e o reconhecimento do caráter contracultural e anárquico (pelos próprios punks, especificamente do ABC). Isso só foi possível graças à troca de experiências culturais: a formação das bandas que começaram a ostentar um perfil contestador e político, os fanzines na própria divulgação do movimento, o “espírito” cooperativo entre os punks em compartilhar fitas, discos e em dividir aparelhagens, instrumentos e shows, a elaboração dos manifestos, as panfletagens e as inúmeras tentativas de criar uma base ideológica e organizativa, porém sem abandonar o caráter ganguista (TEIXEIRA, 2007, p. 61).

Como se pode perceber, havia alguns conflitos na cena *Punk* e com o *Hardcore* não foi muito diferente no primeiro momento. Ele chega ao Brasil ainda na década de 1970 e estava envolto no movimento *Punk*, todavia existia certo conflito apesar de basicamente a diferenciação ser sonora no início do movimento, onde o *Hardcore* era tocado mais rápido e soava mais agressivo que o *Punk* musicalmente falando.

Esse conflito foi o que gerou a acusação de traidor do movimento a banda “Ratos de Porão” conforme relata João Gordo no Documentário Guidable (2009): “a primeira vez que começaram a chamar a gente de traidor, cara, foi quando saiu um *fanzine* chamado lixo cultural, e nesse *fanzine* tinha atrás uma entrevista do Ratos falando que a gente não fazia mais *Punk* e sim *Hardcore*” isso em 83. Durante a fala de João Gordo aparece uma imagem

⁵⁸ Expressão utilizada em tom de sarcasmo ao se referir a grupos de *Skinheads* da vertente neonazista também chama de *White Power*.

da entrevista em que se fala que além do Ratos apenas mais duas bandas tocavam o *Hardcore*, a saber era o “Olho Seco” e a “Psykóse”.

No intuito de promover a união entre o movimento *Punk* de São Paulo temos a criação de uma grande festa à ideia era de aos poucos aproximar os *punks* da *city* e do ABC paulista. O nome não poderia ser mais irônico “o começo do fim do mundo”. Bivar (2006) nos conta a respeito desse festival que desde Setembro:

(...) os *punks* já estão preparando o primeiro festival do movimento: dois dias no fim de novembro. Sábado e Domingo, no SESC da Pompéia. Mais de 20 bandas tocarão (15 minutos cada uma), o ingresso será franqueado a todos, *punks* e não-*punks*, haverá exposição de fotos, projeção de filmes e vídeos sobre eles, mostra dos desenhos de Meire Martins (uma *punka*), as bandas já estão providenciando camisetas com estampas dos grupos, e mais botões, discos, *fanzines* (a *Punk Rock* armará uma barraca) e um LP comemorativo, com uma faixa para cada banda. (...) Os organizadores esperam que, então, os *punks* mais atizados se comportem e que tudo ocorra bem (BIVAR, 2006, p. 105).

Segundo é mostrado no Botinada (2006), o festival o começo do fim do mundo pode ser considerado um dos maiores festivais *Punks* de todos os tempos, chegando, até mesmo, receber até cobertura internacional, saindo matéria no *The Washington Post*, em jornal do Japão e Espanha.

Conforme relatos no Botinada a confusão que gerou todo um caos no festival começou porque uns *punks* do ABC chutaram um ônibus e os *punks* da *city*, por estarem em festival de paz, não gostaram do ato e aí teve início uma confusão. Com a chegada da polícia os *punks* adentraram ao SESC trancando os portões e provocando a polícia que não poderia entrar no espaço.

Passado o episódio do “começo do fim do mundo” o *Punk* passa a ser massacrado pela imprensa em especial o “Fantástico” da rede Globo a qual realizou uma matéria sensacionalista a respeito do movimento.

João Gordo⁵⁹ recorda, durante sua fala no Botinada, que no dia seguinte após a matéria no referido programa dominical, os *punks* que trabalhavam haviam sido demitidos em função do conteúdo deturpado da matéria. Jão⁶⁰ no documentário Guidable (2009) também relata esse fato.

A reorganização que o *Punk* passara para um viés mais político e militante em suas ações foi totalmente ignorado e o que foi retratado foram apenas relatos de violência explorados de maneira sensacionalistas.

⁵⁹ Vocalista da banda “Ratos de Porão”.

⁶⁰ Guitarrista da banda “Ratos de Porão”.

O chamado *Punk 77* não deixa de existir ele e outras vertentes do *Punk* (como os *Hardcores*, *Straight Edges*, *Anarcopunks*, *Riot Grrls* e outras mais) passam a coexistir de maneira simultânea, em meio a conflitos, negociações e parcerias, ampliando a diversidade do movimento.

Esse cenário de São Paulo por onde começa o *Punk* no Brasil é complexo e irá se tornar o principal centro da cena *Punk/Hardcore* do Brasil.

Apesar da cena de São Paulo ser uma referência, existe outras cenas com peculiaridades e que embora não tenha a mesma configuração da cena de São Paulo não quer dizer que não sejam expressivas como é o caso de Belém que será abordada no capítulo seguinte deste trabalho no qual começaremos pela gênese do *Punk* nesta cidade.

3 A “PORRA”⁶¹ PEGOU EM BELÉM

Em meio ao movimento de organização do *Punk* que no Brasil se difundia, em especial a partir de São Paulo, o *Punk* começa em Belém por volta de 1982 com a banda *The Podres* que depois irá mudar seu nome para *Insolência Pública*.

A respeito dessa reorganização do movimento *Punk*, podemos ver nos trabalhos de Turra Neto (2001), Bivar (2006), Teixeira (2007) e Gallo (2010). A partir da reorganização e maior politização do movimento *Punk* eles acabam por se inserir em suas músicas e em seus cotidianos posturas políticas mais críticas e alinhadas à esquerda ou ao anarquismo, os *punks* começam também a participar de passeatas e atos políticos, greves, ocupações urbanas e, como frisa Gallo (2010), estabelecendo contato e relações horizontais com outros movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) e o Movimento dos trabalhadores Sem Teto (MTST).

Em Belém a partir da organização do movimento *Punk* também é possível perceber essa atuação com caráter mais politizado do movimento com ações contra o militarismo e fascismo, e depois a participação dos *punks* em inúmeros atos pela cidade como na luta pela meia passagem, junto ao movimento estudantil e movimentos sociais. No grito dos excluídos e mais recentemente na greve geral de 2018 e atos contra a reforma trabalhista e da presidência.

Podemos ver também esse comportamento mais crítico como na música “devemos protestar” da banda “Ratos de Porão” que diz assim: todos devemos protestar/não podemos nos intimidar/a terra nunca foi um lugar de amor e paz/quem esta aqui tem de lutar/devemos protestar/queremos revolução/devemos acabar com o sistema/porque ele já causou muito problema/todos devemos protestar/até alguém vir nos calar/devemos protestar/queremos revolução. A letra mostra uma postura política clara contra o sistema capitalista e em incita uma revolução contra o sistema.

Aqui podemos destacar também letras nesse sentido crítico quando vemos músicas como “Gueto” da banda “Delinquentes”: “Varando as baixadas/ passando por cima de pontes/ pessoas iludidas/ esperando um amanhã sombrio/ a diferença é forte/ crianças e velhos sem ter onde morar/ outros tem três quartos/ um pra dormir e dois pra brincar/ vida no gueto é o fim/

⁶¹ Esse nome faz uma referência ao nome do DVD da banda paulista Surra, a porra pegou ao vivo em Belém, que foi gravado na casa de shows centro histórico na referida cidade no ano de 2016.

mas ninguém escolheu viver assim/ mulheres prostitutas/ vendendo o seu pudor por uma micharia/ pivetes mal encarados/ que um dia acordarão numa cela fria/ enquanto a burguesia/ luta pelo status/ milhares e milhares/ vivendo como ratos”.

Essa polítização não é atoa, ela é parte da reestruturação do movimento *Punk* em nível nacional e internacional.

3.1 Da COHAB à Beirute: a chegada do *Punk* e do *Hardcore* em Belém⁶²

O começo do *Punk* em Belém se dá no distrito de Icoaraci, em 1982, no conjunto da COHAB com a banda “*The Podres*” que depois irá mudar de nome, passando a se chamar “*Insolência Pública*”.

O começo em Icoaraci não foi nem ao acaso, mas também não foi algo premeditado. Em Icoaraci temos a presença de inúmeras manifestações culturais, ceramistas, mestres de Carimbó dentre outros. É um local com uma pujança cultural significativa e também, no momento em que surge o *Punk*, era o local para onde a população mais pobre era direcionada, para os conjuntos habitacionais, como nos mostrou Trindade Jr. (2016). O relato de R.I. nos conta que, junto a seu irmão, mudou-se para o conjunto da COHAB em Icoaraci e foi em meio a prática de sociabilidade entre os roqueiros de Icoaraci que o irmão de R.I. tomou conhecimento do “*Sex Pistols*” e teve a ideia de formar uma banda.

Nesse primeiro momento deste capítulo acreditamos ser importante fazer uma sistematização de como as pessoas da cena de Belém conheceram o *Punk* e o *Hardcore* por meio das 14 entrevistas aplicadas⁶³.

⁶² O título desta seção é a mistura entre a primeira música da banda “*Insolência Pública*”, “*COHAB*”, e a música “*Beirute está morta*” que estourou nas rádios locais na década de 1980 fazendo com que a “*Insolência Pública*” ganhasse destaque na cena *Rock* paraense.

⁶³ Nas entrevistas realizadas há o predomínio de pessoas do sexo masculino na cena e isso fez com que tenhamos um número maior de entrevistados homens, 11 no total e apenas 3 mulheres. Em relação à diversidade interna dentro da cena estudada realizamos 4 entrevistas com pessoas que são ou foram *punks*, que fazem parte da cena melódica, que está ligada ao *Straight Edge*, pessoas que estão ligadas ao vegetarianismo, ligada ao movimento feminista, pessoas da cena de Icoaraci, ex-membros do extinto Núcleo *Hardcore* Paraense (NHP). Nesse ponto descrito algumas pessoas escolhidas estão dentro de mais de um desses critérios o que torna dificultoso enumerar aqui caso por caso, ao longo do trabalho isso será mais bem visto no teor das entrevistas. No processo de transcrição dos dados foram feitos alguns ajustes visando tornar o texto mais inteligível em função de inúmeros marcadores de oralidade presentes nas falas de maneira que a permanência deles no texto poderia comprometer o entendimento de suas falas. Não retiramos todos esses marcadores, apenas retiramos o excesso deles. Outro ponto que devemos mencionar é que em algumas entrevistas há pequenas supressões de fala em função de no meio da entrevista ela enveredar para outro assunto, ou fazer uma divagação que naquele momento não teria haver com o contexto da pergunta. Essas foram às únicas alterações feitas nas entrevistas.

Quadro 03 - Como conheceram o *Punk/Hardcore*

Nome	Idade	Bairro onde reside	Como e quando conheceu o <i>Punk/Hardcore</i>
A.B.	39	Jurunas	Nesta entrevista o sujeito afirma que tomou conhecimento dessas manifestações por volta de seus 19, 20 anos “primeiramente através de CDs que eu tinha comprado e ainda não conhecia da questão ideológica por trás e depois que eu pude, com o passar do tempo, através de <i>fanzines</i> , porque na época não tinha <i>internet</i> , eu pude me informar e pude já entender mais o quê que significa o <i>Hardcore</i> no âmbito do faça você mesmo, do <i>underground</i> e dos outros princípios que norteiam ele e tal”. Isso nos mostra a importância dos meios de divulgação como CDs e <i>fanzines</i> que eram fundamentais na difusão da informação sobre o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> .
D.E.	37	Icoaraci	Este entrevistado nos conta que tomou conhecimento sobre essas manifestações por volta de seus 14 anos por meio de um <i>show</i> na Praça da República o qual foi com amigos. Ele nos diz que “Ao chegarmos lá, estava acontecendo um evento <i>Punk/Hardcore</i> com apresentação de algumas bandas locais da época.” Ele também relata que nesse momento também existia uma cena em Icoaraci que era independente de Belém como podemos ver: “já havia um ‘movimento’ <i>Punk/Hardcore</i> (muito mais <i>Hardcore</i> do que <i>Punk</i>) em Icoaraci com a galera que andava de <i>skate</i> e <i>bike</i> (<i>cross</i>), (...) éramos mais apreciadores (ouvintes) dos estilos que faziam trilhas sonoras pra andar de <i>skate</i> , mas já tínhamos uma ideologia pautada nos movimentos <i>Punk</i> e <i>Hardcore</i> ”.
G.S.	27	Guamá	Aqui destacamos o contato apenas em 2012 em função do desgaste da entrevistada depois de sucessivos casos de machismo e outras situações na cena <i>Metal</i> de Belém como podemos ver: “depois de ver muitos casos de machismo, de situações escrotas nesse cenário do <i>Metal</i> eu... eu... também já tava me sentindo um pouco desgastada de tá ali também, sempre vendo as mesmas caras eu comecei a frequentar mais eventos de <i>Hardcore</i> aqui em Belém, só que... eu nem sei por que na verdade eu não fui logo desde o início da minha adolescência pro <i>Hardcore</i> , pro <i>Punk</i> porque eu sempre tive esse pensamento mais politizado assim e tal né.
J.D.	49	Campina	Para este entrevistado seu contato se deu em 1985, com seus 14 anos, por meio de fitas. Ele destaca que o que chamou sua atenção foi “um som muito rápido, eu via que não era <i>New Wave</i> , nem <i>Heavy Metal</i> e aquilo me chamou atenção, aí um amigo do meu irmão me falou, ‘isso é Ramones’, aí eu ‘ah, isso que é o <i>Punk Rock</i> ’. Aí depois eu conheci em fita também “Ratos de Porão”, “Cólera”, “Inocentes” e “ <i>Sex Pistols</i> ”, uma música de cada, através de uma fita de uma gravação do programa da Fluminense FM do Rio de Janeiro, não sei como chegou aqui, aí tinha “Ratos de Porão”, “Cólera”, “Inocentes”, aquilo me chamou muita atenção, depois disso

			o meu primeiro contato presencial foi no festival Pulmão do Novo Mundo, no Una".
L.M.	26	40 horas	Para esta entrevistada seu contato foi no ensino médio aos 12 anos, da seguinte forma: “eu ouvi muito a banda do irmão do meu amigo que era o Derci e ai tipo eu já ouvia alguma coisa tipo Ratos, ouvia Mukeka e ai ele falou: ‘poxa, o meu irmão toca no Derci’. Ai eu ficava: ‘caralho ele toca no Derci’. Ai eu ouvi e tal e achei foda”.
M.B.	34	Icoaraci	Este entrevistado nos conta que conheceu algumas das pessoas envolvidas com o <i>Punk</i> e <i>Hardcore</i> no final da década de 1990, porém ressalta que já tinha contato com discos e CDs de <i>Hardcore</i> e completa dizendo que “já passando para 2000 que eu vim me envolver mais com o pessoal daqui do centro de Icoaraci que tinham bandas, andavam de <i>skate</i> e eu me identifiquei com isso e comecei a passar e a ouvir isso, ir pra <i>shows</i> que... que o pessoal reunia lá”.
M.S.	20	Canudos	Esse entrevistado teve contado a partir da <i>MTV</i> por volta de 2012, 2011 onde ele viu um videoclipe da banda <i>Sugar Kane</i> , continuadno seu relato ele afirma que: “é por causa dessa banda eu acabei me interessando pelo que depois eu ia me apresentar como <i>Punk</i> ou <i>Hardcore</i> . Depois eu fui conhecendo umas outras bandas, sacando também como funcionava a ideia do movimento, os ideais por trás”.
N.B.	35	Icoaraci	O nosso entrevistado aqui revela que conheceu o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> no começo da década de 90, todavia também conta que “já ouvia algumas bandas <i>Punks</i> sem saber que eram <i>Punks</i> na verdade, eu tinha uns 11, 12 anos mais ou menos e ai quando eu me mudei pra cá pra Icoaraci que eu fui saber que existia esse tipo de vertente, sabe? <i>Hardcore</i> , <i>Punk</i> , essas vertentes ai”.
R.V.	32	Tenoné	A entrevistada aqui revela que era de Breves no Marajó e que veio morrar em Belém por volta de seus 12 anos e que conheceu o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> por meio do <i>skate</i> conforme podemos ver no seguinte trecho: eu mudei pra Belém com 12 anos, então foi quando eu fui começar a conhecer, andar com o pessoal de <i>skate</i> , e ai uma coisa leva a outra, tu vai andando com o pessoal do <i>skate</i> , do patins ai tu vai conhecendo as bandas, bandas de <i>Punk</i> bandas de <i>Hardcore</i> ”.
R.I.	54	Mosqueiro	Em seu relato nosso sujeito revela que conheceu por meio de uma fita mostrada por seu irmão mais velho conform vemos no relato: “Nós moravamos na época em Icoaraci, dai meu irmão, ele chegou com uma fita do <i>Sex Pistols</i> , só tinha <i>Sex Pistols</i> nessa fita. Dai ele me mostrou ‘olha isso aqui é <i>Punk Rock</i> cara’, (...) e achei bacana, por que era muito mais visceral o som e, primeiro que não demorava, músicas rápidas”.
S.A.	42	São Braz	Aqui o entrevistado revela que conheceu o movimento <i>Punk</i> entre os 16, 17 anos na escola através de um amigo como vemos em sua fala: “eu estudava lá no Souza... eu já tinha estudado algumas coisas por conta própria, por conta de um filho da amiga da minha mãe que foi morar em casa e gostava de <i>Rock Nacional</i> ,

			essa coisa de Ira, Plebe Rude, essa coisa toda, e isso pegou, despertou meu interesse, só que depois que ele foi embora de casa, eu não encontrei mais quem gostasse disso e que tinha acesso a esse material, então a coisa ficou meio parada. Quando eu fui estudar no Cearense, ai tinha um pessoal lá que gostava de som, ai me pegaram, me passaram alguma coisa, ai depois eu fui fazer o segundo grau no Souza Franco e lá eu conheci um cara chamado Sandro, que já era um cara que participava do movimento <i>Punk</i> , através dele que eu tive esse contato.
S.B.	46	Maracangaia	Este entrevistado nos contou que conheceu por meio de um amigo da escola que era <i>banger</i> ⁶⁴ , ele nos diz que: “ele me mostrava material, me mostrava umas bandas de <i>Metal</i> e ele tinha uma prima dele que tocava no Detrito Federal, a Mila, ai sempre quando ela vinha em Belém passar as férias ela trazia uns discos <i>Punks</i> da banda dela e de outras né, ai como ele não gostava de <i>Punk</i> né, muito menos nem conhecia, ele me dava esses discos ai eu começava a ouvir. Um dos discos que eu... o primeiro disco que ele me deu que mudou minha vida foi o “SUB”, ai tinha “Cólera”, “Ratos de Porão”, “Psykóse”, “Fogo Cruzado”, ai de cara eu me identifiquei logo com o “Cólera”... aquela banda vindo com umas ideias ai acabou abrindo minha cabeça pro... pra descobrir coisas boas e tal que eu adoto até hoje na minha vida”.
T.B.	27	Guamá	Aqui o sujeito entrevistado revela que conheceu as manifestações em casa, porém só começou a participar mais a partir de 2012 conforme vemos na sua fala: “eu conheci o <i>Punk/Hardcore</i> ali em meados de 2003 mais ou menos, por um bom tempo eu fiquei ouvindo som em casa, pesquisando bandas, conhecendo bandas, mas eu comecei a participar mais, colar em <i>show</i> ali em 2005 mais ou menos (...) esse período todo eu fui público (...). Em 2012 foi quando eu comecei a participar de uma forma mais ativa mesmo, foi quando eu comecei a organizar evento, criei a minha banda que é o <i>Teach Peace</i> ”.
V.P.	27	Guamá	Nosso último entrevistado deste quadro nos revela que conheceu por meio da <i>internet</i> conforme sua fala: “eu conheci o <i>Punk/Hardcore</i> com mais ou menos, acho que 14 anos por ai. Eu sou da geração <i>internet</i> discada, então o meu primeiro contato musical foi através da <i>internet</i> mesmo, de mídia virtual na época, <i>photolog</i> , <i>Orkut</i> , foi através da <i>internet</i> o meu primeiro contato”.

Fonte: Entrevistas realizadas entre outubro de 2017 e janeiro de 2018.

⁶⁴ Denominação dada ao público da cena *Metal*.

No quadro acima podemos perceber que os entrevistados conheceram as manifestações do *Punk* e do *Hardcore* de variadas maneiras, mas, no geral, foi através de amigos ou de alguma forma de mídia como vinis, fitas K7⁶⁵, VHS⁶⁶, CDs e mais recentemente a *internet*. Outro ponto ressaltado é que boa parte dos entrevistados teve esse contato no espaço da escola.

Podemos observar que as idades dos entrevistados são bem variadas, indo da faixa de 20 aos 54 anos, portanto são pessoas de gerações distintas, todavia o que chama atenção é com relação à idade com que conheceram o *Punk* e o *Hardcore*, entre a adolescência e a o começo da vida adulta em virtude disso é que se justificam os trabalhos que retratam o *Punk* e o *Hardcore* enquanto uma forma de cultura e movimento ligado à juventude como podemos ver no trabalho de Turra Neto (2001), Magnani (2005), Pereira (2006), Teixeira (2007), Melo (2008) e Sousa (2018) para citarmos só alguns trabalhos com essa abordagem.

Com relação a essa abordagem de movimento de juventude Gallo (2008; 2010) problematiza se essa conceituação ainda é válida, pois ela afirma que:

Desde os anos 70 atuante, o punk conta com 30 anos de existência e, se inicialmente foi incluído na categoria de movimento de juventude, hoje em dia já seria arriscado enquadrá-lo neste perfil, uma vez que entre os primeiros ativistas muitos permanecem ligados, senão ao movimento, pelo menos a uma ética punk. (GALLO, 2008, p. 755).

No trabalho de Gallo (2010) ela reafirma essa questão argumentando que:

(...) [o] uso da categoria *juventude* a análise do objeto permanece circunscrita as relações de jovens entre si, bem como se voltam para o foco das identidades como problema antropológico. A meu ver tudo isto impediu que se notasse a presença dos punks no Brasil na sua atuação contra a ditadura e na relação com as demais forças oponentes ao regime. O problema da identidade focado na música, no visual, etc, despolitiza o punk se enxergamos estas expressões desvinculadas das ações sociais que promovem e de um modo de vida que acompanha a estética. A supervalorização do contexto de caráter econômico sem os nexos necessários com o social e com a cultura acarretou uma incapacidade para uma visão mais histórica e antropológica o que por sua vez resultou na explicação da juventude como transgressão, delinquência ou desviante. Quando não, o punk nada mais seria do que uma resposta à crise, perdendo-se nisto toda sua dimensão viva e criativa. Dentro de tais parâmetros nos parece muito difícil avançar. O direcionamento do nosso problema para um contexto e uma cronologia definidos abre os horizontes para novas conceituações que ultrapassem as definições para o tema da juventude ancoradas meramente nas explicações de cunho fisiológico, psicologizante ou mesmo ideológico, no sentido negativo do termo (GALLO, 2010, p. 310-311).

⁶⁵ É um tipo de fita magnética utilizada para gravação de áudio.

⁶⁶ É um tipo de fita magnética utilizada para gravação de vídeos.

Embora nosso foco não seja a questão de problematizar a até que ponto a ideia de cultural juvenil, movimento juvenil ou de juventude dá conta de entender e explicar o *Punk* e o *Hardcore* achou-se pertinente a questão apontada pela autora citada de maneira a nos fazer refletir em futuras investigações a respeito dessa questão.

Quando questionamos aos entrevistados há quanto tempo frequentam as festas sintetizamos as respostas em um quadro onde com a idade aproximada e o período em que a pessoa começou a frequentar.

Quadro 04 - Tempo que frequenta a cena *Punk/Hardcore* em Belém

Nome	Tempo aproximado que frequenta as festas de <i>Punk</i> e <i>Hardcore</i>.⁶⁷
A.B.	20 anos
D.E.	21 anos
G.S	7 anos
J.D.	34 anos
L.M.	11 anos
M.B.	17 anos
M.S.	5 anos
N.B.	23 anos
R.I. ⁶⁸	-
R.V	19 anos
S.A.	26 anos
S.B.	33 anos
T.B.	13 anos
V.P.	11 anos

Fonte: Entrevistas realizadas entre outubro de 2017 e janeiro de 2018.

O quadro 04 vem no intuito de reforçar a ideia do *Punk* e do *Hardcore* como uma cultura juvenil, porém para alguns não foi apenas uma cultura passageira, mas sim uma manifestação que foi além da sonoridade, da música ou da festa, tornou uma espécie de filosofia de vida, ou estilo de vida para dialogarmos com Fleury (2013). Como podemos ver em algumas falas presentes no quadro 05.

Outro ponto de grande relevância para nossa análise foi quando questionados nossos entrevistados sobre o que significa para eles o *Punk* e o *Hardcore*. As respostas estão expressas no quadro 05 abaixo:

⁶⁷ Esse tempo é relativo ao tempo em que frequenta a cena até o ano presente, 2018.

⁶⁸ No caso de R.I. apesar de fazer parte da primeira banda de *Punk* de Belém relata não ser de frequentar festas.

Quadro 05 - O significado do *Punk/Hardcore* para os entrevistados

Nome	Significado do <i>Punk</i> e do <i>Hardcore</i>
A.B.	Nosso entrevistado aqui destaca os diferentes pontos de vista que existe sobre o significado do <i>Punk</i> e do <i>Hardcore</i> e nos mostra que para ele essas manifestações significam uma forma de se expressar transformando aspectos negativos em positivos conforme podemos ver nos seguinte excerto de sua fala: “têm vários, digamos, pontos de vista em relação a isso, não existe uma cartilha, pra dizer ‘ah, o <i>Hardcore</i> é isso, o <i>Punk</i> é aquilo’ (...). Mas, pra mim o que significa, basicamente, eu utilizo o <i>Punk/Hardcore</i> como uma forma de expressão, uma forma de pegar as coisas negativas da minha vida, da sociedade e até mesmo as coisas negativas do estresse, da tua família, das coisas que tu vê e tu acha que são erradas, tu pega tudo isso e transforma em coisas positivas através da música”.
D.E.	Aqui nesta fala vemos o <i>Punk/Hardcore</i> como uma filosofia de vida a qual passa a nortear parte das ações do entrevistado como podemos ver: “O <i>Punk/Hardcore</i> tem uma imensa importância na minha vida. Tive o meu primeiro contato ainda menino e hoje ainda faço parte desse meio. O <i>Punk/Hardcore</i> me ensinou muita coisa, principalmente em relação à postura social e política. A maioria dos meus grandes amigos são provenientes desse meio. Eu devo muito do que sou hoje como ser humano e indivíduo ao meio <i>Punk/Hardcore</i> , e acredito que o <i>Hardcore/Punk</i> com as suas vertentes, suas posturas e principalmente com os seus princípios, me tornou uma pessoa de bem”.
J.D.	Neste excerto vemos nosso entrevistado abordando novamente uma questão que vai além da música e está relacionada ao comportamento do indivíduo conforme vemos no seguinte trecho de sua entrevista: “Cara, pra mim é uma coisa que transborda o som, eu acho que tem uma coisa da consciência, da pessoa ter uma consciência, eu sempre via o <i>Punk</i> , o <i>Hardcore</i> como uma coisa diferente (...) eu tenho uma visão assim de quem tá olhando de fora, eu não participo de nenhum grupo mais hoje. Então, eu tenho a liberdade pra poder ver assim: aquela pessoa curte <i>Punk</i> e curte <i>Hardcore</i> e ela não precisa ser <i>Punk</i> ou ser <i>Hardcore</i> , até porque ser <i>Punk</i> , <i>Hardcore</i> hoje em dia é, sei lá, não é que seja vago, mas é uma coisa que eu acho muito pesada, (...) de certa forma a pessoa tem que se policiar pra pessoa poder se dizer eu sou <i>Hardcore</i> , eu sou <i>Punk</i> . Então eu respeito uma pessoa que curte o som <i>Punk</i> , que curte <i>Hardcore</i> , mas eu acho que o ser <i>Punk</i> , o ser <i>Hardcore</i> tem que ter, principalmente uma consciência política, porque não adianta a pessoa se dizer <i>Hardcore</i> e, por exemplo, defender o Bolsonaro da vida”.
G.S.	Nesta fala é retomada a ideia de uma filosofia de vida como podemos ver: “No início daquele documentário, Botinada: a origem do <i>Punk</i> no Brasil, eles falam assim: que se o <i>Punk</i> é o lixo, a desigualdade... sei lá, elas falam lá umas coisas, é tudo que tem haver com marginalização com o que vem do lixo, então a gente não precisa importar o <i>Punk</i> da Europa porque nos somos isso, nos somos o <i>Punk</i> porque a gente vive num país subdesenvolvido, com várias desigualdades sociais, vários problemas, então o <i>Punk</i> , pra mim, ele vai muito além da música, ele vai muito mais além da festa. Ele é um a revolta, ele é um modo de... uma contestação social, ele é um grito de resistência social e política, de contestação e é uma forma de denuncia também, de todo o descaso que a gente vive”.
L.M.	Aqui vemos uma fala que se diferencia das demais em função de a maior ênfase se da na questão do lazer: “A cena é o que me incentiva a

	voltar pras festas, se não fossem as festas que tem na minha cidade eu ia ficar ouvindo em casa”.
M.B.	Para este entrevistado ele significa uma forma de expressão e um mecanismo para desabafar e também um meio para informação como vemos neste relato: “é uma forma de expressão, também é um... mecanismo de você desabafar tudo que sente, de tudo que tem vontade de dizer e não consegue como uma pessoa normal, sem tá alienado, sem tá com corrente nenhuma da sociedade e é uma ferramenta de informação também”.
M.S.	Aqui o sujeito afirma que para ele o <i>Punk/Hardcore</i> significa liberdade, vejamos no seu relato: “A pergunta O que significa para você o <i>Punk/Hardcore</i> é a mais difícil porque começou com um gênero musical apenas, que me interessou, depois conhecendo as ideias... que eu fui me aprofundando melhor, até na questão de ideologia. Hoje em dia eu posso dizer que o <i>Punk</i> e <i>Hardcore</i> significa pra mim... talvez a melhor concepção de liberdade que eu tenho, liberdade de ideias, liberdade do que eu chamo de mazelas da sociedade como o machismo, homofobia, racismo”.
N.B.	Para este entrevistado ela é um estilo de vida que teve grande influencia sobre sua personalidade como podemos ver: “Ah! Sinceramente é um estilo de vida cara, moldou a minha personalidade a partir de que eu me identifiquei com isso. Eu sempre me imagino assim como, o que eu seria? O que eu iria estar fazendo se eu não tivesse conhecido o <i>Punk</i> se eu não tivesse conhecido o <i>Hardcore</i> ”.
R.I.	Nesta resposta temos uma resposta distinta, aqui o entrevistado entende as manifestações como uma forma de expressão musical como podemos ler: “Cara, é uma forma de expressão musical, como uma vertente, uma forma de vê o <i>Rock</i> (...) é uma espécie de voltar a usar aqueles acordezinhos iniciais, como era lá no início do <i>Rock and Roll</i> mesmo, e falar o que eu sinto, por que na realidade o <i>Rock</i> não falava de muitas questões políticas assim, tinha, mas não era assim tão latente (...) o <i>Punk Rock</i> foi só uma vertente, que um dia o cara teve lá, foi criada no início do movimento que na realidade o movimento em si, assim, surgiu na Inglaterra e tudo por uma ideia de uma figura chamada Malcolm McLaren”.
R.V.	Aqui já vemos o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> como uma forma de expressão musical e como uma ideologia para vida da pessoa, conforme nos apresenta este relato: “Pra mim... apesar de... talvez o conceito em si, se for procurar na história e dizer que é só um estilo musical eu acho que quando tu incorpora esse estilo musical, tu incorpora pra tua ideologia, então ideologicamente eu fui vivendo como as músicas falavam, como as coisas pareciam ser certas, sei que fui vivendo assim, apesar de ter acabado no trabalho indo para outras vertentes, até bem estranhas do que eu acredito em alguns momentos”.
S.A.	Para o nosso entrevistado o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> tem um significado de resistência e construção de alternativas frente ao sistema conforme vemos em sua fala: “A gente entende também essa questão do <i>Punk</i> e do <i>Hardcore</i> como uma questão de resistência e como um submundo que se cria e se mantém ou que tenta se manter a margem do sistema, seja nas suas posições, na organização dos seus eventos, na distribuição de seus materiais, agregação acima de tudo, hoje em dia tu não vê muito isso (...). Então pra mim a questão do <i>Punk</i> , do <i>Hardcore</i> é isso, uma construção de alternativas a margem do sistema, tanto de vivencia como de produção cultural, de distribuição nesse sentido assim, isso que mantém o <i>Punk</i> vivo até hoje”.

S.B.	Para este entrevistado o <i>Punk</i> está ligado a uma filosofia de vida enquanto o <i>Hardcore</i> a um movimento mais de cunho musical e no final ele nos diz que acredita que no atual contexto o <i>Punk</i> tende a voltar a ser mais politizado como outrora, como podemos ver no seguinte excerto: o <i>Punk</i> pra mim é uma mudança, uma forma de bater de frente com tudo que tá ai, contra tudo que tá ai, pra mim pelo menos, eu falo por mim, (...) sabe, educa mesmo. O <i>Hardcore</i> eu já vejo mais como um lance musical e tal (...). Olha, eu pelo menos adoto muita coisa até hoje na minha vida, muita coisa boa... e eu vejo hoje em dia um retrocesso em vários meios da sociedade e eu acho que o <i>Punk</i> vai voltar a ter aquela força como tinha em 80 quando surgiu porque como tá as coisas... eu acho que tem de abrir a mente pra muita coisa e eu vejo o <i>Punk</i> como isso... uma válvula de escape para abrir a cabeça porque tá ruim a situação... <i>Punk</i> pra mim surgiu pra isso, pra me tornar uma ótima pessoa em vários aspectos”.
T.B.	Na Fala deste entrevistado pode-se perceber que o <i>Punk/Hardcore</i> significa uma filosofia de vida, como já visto em falas anteriores. Em seu relato ele nos diz o seguinte: “significa algo muito importante pra mim, como formação de pessoa mesmo, eu sempre costume falar, eu acho, que todo mundo tem a possibilidade de obter a informação seja ela política ou mesmo de posição, de pessoa enquanto sociedade, mas eu acho que o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> ele tem uma posição muito importante e que, eu acho que, se mais pessoas ouvirem, se tivessem conhecimento, acesso ou interesse, eu acho que talvez as coisas poderiam ser um pouco melhor. Muita coisa se pudesse colocar em prática também. Já diz uma frase de uma banda de Maceió chamada Rótulo, que diz que ‘pra que discos e livros se você cospe em todos eles?’, ou seja, se não colocar em prática, não adianta, eu acho que é uma luta pessoal cara, todos os dias, não quem ouve <i>Punk/Hardcore</i> é melhor que quem ouve forró ou outra coisa. Eu acho que todos os dias se autocriticar e dizer ‘peraí, porra eu faço parte desse meio, eu escuto essa música, eu canto essa música e será que no meu dia a dia eu tô pregando isso, tô conseguindo por isso em pratica?’ então, eu acho fundamental.
V.P.	Para este entrevistado, o <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> basicamente estão ligados ao questionamento e ideias divergentes como podemos ver: “O <i>Punk</i> e o <i>Hardcore</i> , pra mim, foi basicamente o que eu acabei de falar, ele é um espaço de questionamento, ele é um espaço que sempre funcionou pra ter contato com novas ideias e pra divulgar novas ideias e sempre, pra mim, ideias divergentes, ideias contraculturais, ideias subversivas”.

Fonte: Entrevistas realizadas entre outubro de 2017 e janeiro de 2018.

Com relação ao significado podemos ver que ele pode ser tanto uma forma de externalizar por meio da música, do corpo, dos acordes e das expressões as frustrações, a raiva, a incompreensão e vários outros sentimentos negativos, como dito por M.B. e A.B., onde este último fala em transformar os sentimentos negativos em algo positivo por meio da sua música.

Nas falas de D.E., N.B., R.V., S.B e T.B. podemos perceber que o *Punk* e o *Hardcore* vão além da música, eles acabam por fazer parte da postura adotada no dia a dia deles, como uma forma de filosofia de vida que mudou a forma de pensar deles de maneira que mesmo não estando mais tão próximo, como é o caso de R.V em função de algumas coisas como trabalho e maternidade, a postura política e a ideologia do *Punk* e *Hardcore* ainda se faz presente em sua vida, não da mesma maneira como era em função das mudanças que ocorreram em sua vida, mas ainda norteiam de forma significativa sua forma de viver e lidar com os outros. Deve-se fazer um parêntese na fala de S.B., pois para ele, diferente dos outros junto a ele mencionados, o *Hardcore* estaria ligado mais ao lado musical e não necessariamente ideológico como o *Punk*.

Para G.S. ele significa uma forma de contestação social que vai além da música e ter uma banda, está implícito aí a questão de assumir uma postura política como se pode ler na Fala de J.D. essas duas falas são complementadas pela de S.A., pois para este o *Punk* (ele entende o *Hardcore* como uma vertente dentro do *Punk*, portanto segue a ideologia do *Punk*) é uma forma de resistência à margem do sistema e ligado a uma ideologia contrária ao fascismo, opressões, militarismo e posturas que tolhem a liberdade humana; Nesse ponto ela se aproxima da fala de M.S.

Para M.S. o *Punk* e o *Hardcore* significa a ideia de liberdade, ao mesmo tempo em que também está atrelada a uma questão ideológica de formação de um tipo de consciência bem próxima aos ideais socialistas e libertários ligados a igualdade, pela emancipação das pessoas, contra as opressões, e contra e o totalitarismo, esses são apenas alguns dos elementos que aparecem de maneira explícita e implícita.

Já R.I. nos diz que o *Punk* e o *Hardcore* significam expressões musicais oriundas das mudanças ocorridas (mutações) do Rock. Para V.P. o *Hardcore* significa um espaço de questionamentos, debates, conflitos e difusão de ideias subversivas. Apenas na fala de L.M. vemos a festa como um elemento expressivo em relação ao que significa o *Punk* e o *Hardcore*.

Segundo Machado (2004) e Monteiro (2013), no que diz respeito ao surgimento do *Punk* em Belém, a cena era até então uma cena roqueira, ou seja, não havia ainda um público especializado em determinado estilo, apesar de Monteiro (2013) afirmar que havia um predomínio do *Heavy Metal* e do *Punk* na década de 1980.

Santos *et al.* (2014), a respeito do *Rock* atual, nos sugere que eles herdaram elementos do “boom” do *Rock* local das décadas de 1980 e 1990 conforme o trecho abaixo:

O rock independente nos anos de 1980 e 1990 na cidade de Belém do Pará foi precursor de um movimento tido como memoráveis para as pessoas que fizeram parte de algum grupo musical ou simplesmente acompanharam a trajetória dos mesmos. A cena musical que vivemos atualmente trás consigo a herança do primeiro “boom” do Rock em Belém, como é conhecida a época de 1980 e 1990, pelo fato de ter sido a época que consagrou bandas que lutavam por si próprias, mostrando seus trabalhos em festivais independentes, organizados em locais públicos da cidade, das mais diversas formas possíveis e assim cativando um público fiel (SANTOS *et al.*, 2014, p. 2)

Nesses eventos tocavam bandas de *Metal*, *Punk* e de outras vertentes musicais, todavia isso não significa um convívio pacífico entre o público ou mesmo entre as bandas, os conflitos existiam mesmo que a cena não fosse ainda fracionada entre as múltiplas vertentes que compunham a cena alternativa de Belém como podemos ver nesse trecho da entrevista de J.D.:

Em 85 eu frequentava muito, além de alguns pequenos *shows*, tinham os bailes, que eles chamavam de bailes de rock, baile de *Metal*, que era meio conhecido na cidade dentro daquela galera mais *underground*, era o baile do Mateus que eles chamavam, esse Mateus não existia, era fictício, mas era baile do Mateus o nome e era geralmente ali pela Shock, ou em alguns lugares meio afastados, a Shock era lá no Entroncamento. Então lá eu comecei a curtir muito, em peso, com a galera do *Heavy Metal*, depois eu comecei a frequentar esses locais com jaquetas do Discharge, do Sex Pistols, isso inclusive causou uns estranhamentos ai.

Em outro momento da fala de J.D. ele retrata que o *Punk* e o *Metal* eram bem próximos; no relato de R.V. ela nos diz a respeito que o *Punk* e o *Metal* não se davam muito bem em sua época, esse trecho está presente mais a frente quando ela fala sobre o Núcleo *Hardcore* Paraense.

A proximidade entre os estilos não exclui a ideia de conflitos entre eles, todavia mesmo com esses conflitos existia uma maior integração entre os públicos e bandas que tinham como um elemento agregador o gosto pelo *Rock* mesmo que por diferentes vertentes.

Nesse primeiro momento não se pode entender o surgimento do *Punk* fora desse contexto mais amplo da cena *Rock* em Belém, a fragmentação dos estilos vai começar ainda na década de 1990 para o início da seguinte.

O trabalho de Monteiro (2013), afirma que o *Rock* em Belém começa por volta da década de 1960, onde havia poucas bandas e que reproduziam um som semelhante ao dos grupos do Rio de Janeiro e São Paulo e estes reproduziam algo que vinha dos EUA.

Segundo podemos ver nos trabalhos de Machado (2004) e Monteiro (2013), o início do *Punk* em Belém é no começo da década de 1980, para ser mais preciso em 1982 com a formação da banda “*The Podres*” que surge a partir dos irmãos Reginaldo e Roberto Rodrigues (conhecido como Beto) com a proposta de fazer um som com uma identidade jovem como podemos ver abaixo:

Com a descoberta do punk rock ficou claro que dava para fazer um som, levar uma mensagem jovem e ainda se identificar com a linguagem de adolescente do subúrbio, que era a tônica básica do punk. Foi nesse contexto que surgiu o *The Podres* e logo depois o *Insolência Pública*: ou seja, com a descoberta, por parte de Regi, do rock apresentado pelo irmão. E com a abertura proporcionada pelos *Sex Pistols* aos ouvidos de Beto (MACHADO, 2006, p. 61).

Em nossas entrevistas quando questionamos os mais antigos sobre como começou o *Punk* e o *Hardcore* aqui eles nos reataram que foi a partir da banda *Insolência Pública* (*The Podres* na época); o entrevistado J.D. nos deu como resposta o seguinte:

Eu acho que os mais indicados são o pessoal do *Insolência Pública* pra responder, ou uma galera mais velha como o Matias que andava com eles já nessa época, que tinha o *Gibamones*, mas eu acredito que por volta de 82.

No relato de S.B. podemos perceber que ele já toca no ponto sobre o *Hardcore* o qual chega aqui a informação sobre o mesmo após o surgimento do *Punk* com um certo *delay*⁶⁹ para usarmos o termo de Sousa (2016).

Para finalizar essa parte da discussão demos a palavra a um dos insolentes, R.I., que nos relatou o seguinte:

Pois é, então eu já te disse como surgiu isso daí. Como surgiu O *Punk Rock* e o *Hardcore*, surgiu primeiro o *Punk Rock*, né? Surgiu assim, com a gente por que o Beto escutou uma música, tinha uma fita do *Sex Pistols* que ele me mostrou e eu achei legal isso daí, daí o Beto disse “porra cara bora fazer uma banda, que a gente fale do nosso contexto aqui cara também“ que era ideia “faça você mesmo” sabe, fale do nosso contexto do que tu sente aqui e tal (...). Essa era ideia que tava rolando na nossa cabeça. Então foi o seguinte

⁶⁹ Termo bastante utilizado no mundo musical para designar um atraso de som.

“borá fazer?” “bora”, ai pronto, assim surgiu, da ideia do meu irmão chamando a gente pra fazer uma banda pra tocar do que a gente tava vivendo, pra gente falar do nosso olhar, de como nós estávamos vendo, né? Então surgiu ai o *Punk Rock* em Belém, que a gente começou a fazer lá em Icoaraci, no conjunto da COHAB (...) em seguida como eu tava dizendo que o Beto começou a trocar correspondências o pessoal já ouvindo pro *Hardcore* pow legal ai a gente começou a produzir tudo assim tudo *Hardcore*.

Quando questionado como conheceu o *punk* e o *Hardcore* R.I. já adiantara um pouco a questão que está sendo abordado agora a respeito de como surgiu as manifestações aqui. Para complementar o relato acima buscamos na pergunta de número 3 as informações necessárias. No trecho abaixo R.I. Segue nos contando que:

A gente viu que o *Punk Rock* tinha sofrido uma mutação, o som ficou mais assim emergente, muito mais rápido, muito mais louco assim, se bem que, eu nunca gostei muito assim, por que não dava pra entender o que o vocalista fala, entendeu? eu sempre fui muito nóiado com isso, desde a época que a gente fazia *Hardcore*, mas eu sempre procurei *Hardcore* de uma forma que desse pra entender a letra, eu precisava que tu entendesse o que eu tava falando, por que não adianta o cara fazer um *hardcore* e eu falar “*olhaqueruagaiaiar*”⁷⁰ porra e o cara não entender porra nenhuma. A mensagem não foi passada entendeste como que é?

Conforme relata Machado (2004) e R.I. foram nas reuniões que aconteciam entre os roqueiros em Icoaraci que Beto tomou conhecimento sobre o *Sex Pistols*. Em relação a isso é importante recorrermos a Sposito (1993), que afirma que a sociabilidade se dá a partir de uma serie de fatores como consumo, práticas culturais, relações de classe gênero e outras mais que acabam por formar distintos grupos que usam fazem um uso diferente do espaço. O que estamos denominando de sociabilidade roqueira é justamente essa integração de um grupo a partir de uma relação de uma prática cultural, um tipo de consumo específico, relações políticas, conflitos, hibridismos e lazer a partir do *Rock*.

Outro elemento importante para a questão da formação da sociabilidade, é o que inferimos no trabalho de Bahia *et al.* (2014), onde consideramos relevante para a discussão a questão do espaço, frisando em especial o espaço público, o cotidiano, laços de amizade e reciprocidade inerentes ao processo social de produção da cidade. Essa inferência pode ser mais bem compreendida quando os autores nos dizem que:

A cidade com seus bairros, ruas, praças, igrejas, mercados, feiras, enfim espaços de sociabilidades, tecidos por complexas singularidades, expressam

⁷⁰ Onomatopeia para ilustrar como seria o vocal de uma banda de *Hardcore*.

na memória das pessoas que dele se apropriam a ressignificação do vivido. O cotidiano dos moradores dos bairros, sobretudo periféricos se apresenta bastante propício para a construção de laços de amizade e de reciprocidade. Com o desenvolvimento das grandes metrópoles os grupos sociais se voltam para problemas relacionados à preservação e valorização do espaço, das relações socioambientais, da cultura e da identidade, das vivências de lazer e memória social. (BAHIA et al., 2014, p. 305).

O conjunto da COHAB em Icoaraci onde ocorreriam essas reuniões possui uma estrutura precária, a própria questão do transporte também era precário em Icoaraci que, como já dito antes, é um distrito administrativo da cidade de Belém e que, portanto, conforme vimos na citação acima era propícia a formação de grupos em função de um elemento espacial que é a questão da baixa mobilidade e a vida cotidiana⁷¹ dinâmica e intensa presente nos bairros periféricos, onde a cidade é produzida em grande parte pela dimensão do vivido, pressupõe a espontaneidade e criatividade em detrimento da racionalidade cartesiana dos espaços centrais edificadas pelos, que se acham os senhores da cidade.

O despertar do gosto pelo *Punk* lembra a origem do movimento, uma forma energética e simples de se tocar o *Rock* frente ao burocrático progressivo e outras vertentes do *Rock* no qual se sobram “penduricarias” e faltava-se fúria.

A origem do “The Podres”, posteriormente *Insolência Pública*, começa no final de 1970 para o início da década de 1980 como podemos ver:

A origem do “*Insolência Pública*” pode ser atribuída a uma tarde remota, entre os anos de 79 e 80. Foi o período em que Regi, dois anos mais novo que o irmão Beto, abandonou progressivamente o gosto pela discoteca e embarcou na viagem do irmão. (...) na tal tarde remota, Beto chegou em casa com uma fita repleta de algumas joias. Entre elas, *Sex Pistol*, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Ramones, tudo suavemente misturado. Regi achou o som mais “visceral”, como definia John Lennon, do que a discoteca que ouvia sem compromisso algum (MACHADO, 2004, p. 60).

Em termos de equipamentos para tocar, segundo descreve Machado (2004), eles eram precários, alguns improvisados como uma bateria que na verdade era um sofá. Espaços para ensaios também eram raros onde ou eram muito caros ou eram precários, logo o embrião do “*Insolência*” ensaiava na casa de Sérgio (baterista) como podemos ver na seguinte passagem:

A bateria era o sofá da casa de Sérgio, com as baquetas feitas de pequenos caules de papoula. Beto conseguiu uma guitarra de péssima qualidade, a qual

⁷¹ A ideia de vida cotidiana aqui é trabalhada no sentido lefebvreano para além da programação burocrática, mas, sobretudo, salientando a questão do não programado, do espontâneo, do vivido.

Sérgio, que tinha interesse por eletrônica, adaptou um pedal construído a partir de um rádio. Ninguém sabia tocar nada. Beto usava apenas uma corda da guitarra. (...) o resultado dessas tentativas foi o indescritível “ou vai ou racha”, um projeto meio torto de banda de rock, que de bom mesmo só trouxe o fato de ser o primeiro embrião do Insolência Pública. Tinha o Regi no vocal, Beto na guitarra, Henrique no baixo e Sérgio na bateria (MACHADO, 2004, p. 61).

Com o fim do ou vai ou racha temos a formação do “*The Podres*” o qual decide ir atrás dos organizadores do *show* de lançamento do disco da banda “*Stress*” que foi no campo da Curuzú em Novembro 1982 conforme nos conta Machado (2004). Enquanto o referido autor caracteriza tal fato como ousadia aqui o classificaria como uma atitude *Punk*, pois a limitação técnica e de tempo de repertório gerou uma situação tipicamente cômica com a acidez que caracterizava o *Punk*.

O episódio do *show* de lançamento do disco do “*Stress*” sem dúvida foi algo memorável. R.I nos diz que eles tinham apenas uma única música que:

(...) era COHAB que falava um pouco do ambiente lá da COHAB, onde a gente vivia né, daí a gente conseguiu montar essa música e era a única música, (...) daí quando nós lemos no jornal que o “*Stress*” estava lançando um disco (...) Dai pow, eles estavam convidando bandas pra tocar na abertura do show do lançamento do disco deles né, que por sinal é o primeiro disco de *Heavy Metal* do Brasil e tal. (...) Só tínhamos uma [música], (...) Dai, eu só sei que a gente teve uma ideia aí eu falei Beto a gente tem que acabar ou achar um jeito de acabarem nossa apresentação, (...) Então peguei e enchi dois sacos com esses produtos, mamão, banana, repolho estragado essas coisas daí eu enchi lá esses dois sacos aí eu falei assim olha Beto quando tá acabando a música eu vou jogar isso no pessoal eu jogando isso na plateia vai ter confusão e a confusão vai acabar o show (...) quando terminou a minha parte eu peguei e comecei a jogar lixo no pessoal (...) daí o pessoal pegou e começou a jogar tudo de volta na gente junto com tufo de grama (*risos*) que era no gramado (...), no dia seguinte, a gente analisando assim “cara pelo menos o pessoal já conhece, que em Icoaraci tem uma banda de *Punk Rock*”.

A volta aos palcos acontece no festival de *Rock* “Pulmão do Novo Mundo” na estrada do Una. Sem dúvida o “*The Podres*” e, posteriormente, o “*Insolência Pública*” marcaram a história do *Rock* paraense como a primeira banda *Punk* que plantou sementes que começariam a germinar e que renderiam bons frutos em diferentes gerações.

Com relação à mudança no nome da banda R.I. nos explica que isso veio da própria mudança na sonoridade da banda a qual sofreu uma evolução, em suas palavras, de maneira que não poderia mais ser o “*The Podres*” porque agora aprenderam a tocar

(...) égua, temos que mudar o nome da banda, não pode ser mais ser “*The Podres*”, daí caçar o nome de bandas, aí começa a escrever no de banda, né? (...), nisso o “*The Clash*” lançou o disco chamado “*Combat Rock*” aí eles lançaram uma música chamada “*Know Your Rights*” (...) e tinha um trecho que ele fala assim “*the public establishment*” entendeu como é que é? que é

estabelecimento público e eu tinha entendido “*the public insolence*” dai eu parei e égua, falei “porra cara “*Public Insolence*”, “insolência pública” porra um nome do caramba” dai eu chamei o Beto e falei “ já tenho o nome da banda aqui” ai ele “Qual é?”, “égua, “Insolência Pública”.

Machado (2004) também narra esse fato de R.I. ter confundido a frase da música do *The Clash* o que ocasionou por originar o novo nome da banda.

A “Insolência Pública” conseguiu grande expressão em Belém com a música Beirute alcançado posição significativa na rádio FM assim como a partir do *show* Aos Servos da Babilônia o qual era pensado e roteirizado conforme narra Machado (2004).

Com relação a “Beirute”, R.I. nos relata seu processo de criação e como soube da notícia que a música estava no topo das paradas na rádio local da seguinte forma:

(...) a gente ficou sozinhos lá em casa eu tava vendo lá, ai liguei a rádio e comecei a sintonizar tentando ouvir rádio de fora pra vê se escutava uma música diferente e tal, e numa nessa eu sintonizei uma rádio árabe que eu não sei qual é, (...) demorou pra caramba e tocou um som ai égua cara muito legal esses sons, dai eu disse “égua Beto, seria muito legal se pegasses todos esse elementos da música árabe e trouxesse pra uma música, colocar num *Rock* ia ficar bacana” (...) dai ele pegou a guitarra, dai a primeira coisa que ele fez foi “*toronron*”⁷², égua Beto legal isso ai, dai tá, ai eu peguei o contra baixo e fiz a linha (...) a gente fechou o som e tinha uma música que falava de Beirute, (...) na gravação de “Beirute” só eu e ele [Beto] tocando tudo, entendeu como é que é? (...) “Porra Beto vamos levar a fita lá na rádio borá lá levar que abriu vaga, pelo menos fica rolando e a gente vê o que acontece” (...) dai depois de uma semana parece, ou duas semanas, eu voltei na rádio pra vê como era que tava, ai quando eu chego na rádio, um cara fazendo gesticulações e dai ele veio de lá e falou “ ei rapaz a música de vocês tá estourando aqui porra”.

Outra banda desse período dos primórdios do *Punk* em Belém é o “Nó Cego”, uma banda também formada por irmãos (Sérgio e Claudio Darwich), que tocavam *Punk* misturado com o *Funk* e o *Reggae* deixando a banda com uma sonoridade impar, e que por diversas vezes tocou junto com o “Insolência” inclusive em algumas fases de ambas, os integrantes de uma banda tocavam na outra conforme a necessidade, segundo Machado (2004).

A banda formada pelos irmãos Darwich seundo Machado (2004), tem na família composta de músicos, um terreno fértil para desenvolver habilidades musicais e apoio para tocar. Segundo Machado (2004), Sérgio era pianista e estudou música clássica, e seu irmão Cláudio (Caco) tocava violão e aprendeu a tocar sozinho baixo e piano. Na família Darwich eram três irmãos e duas irmãs e todos eram músicos. Mais adiante

⁷² Onomatopeia para o som do *riff* de guitarra.

Machado (2004) nos conta que após Caco estar firmado como músico na noite tocando baixo no grupo Os Amazônidas é que ele forma com seu irmão Sérgio o Nó Cego.

Ainda na década de 1980 temos a formação da banda “Delinquentes”. Ela que surge em 1985, onde segundo Sousa (2016), ela seria um projeto paralelo dos irmãos Beto e Regi, todavia para Jayme esse seria o seu projeto principal, não a toa ele se encontra a mais de 30 anos como vocalista da mesma e hoje se configura como a banda mais antiga que se manteve em atividade na cidade de Belém.

Com o tempo suas músicas também foram se tornando cada vez mais fortes, muitas delas são verdadeiros hinos do rock local, e o efeito catártico produzido nos shows é muito potente. Assistir a um show da banda Delinquentes é uma experiência única. (...) cada vez que a banda sobe ao palco não se pode prever o que vai acontecer: qual vai ser o comportamento da plateia, qual será o momento de maior explosão, nem ao menos se consegue dizer qual vai ser a sequência das músicas, porque o repertório é repleto de músicas que toda plateia sabe cantar, às vezes misturando a novas composições ou homenagens que a banda faz tocando músicas que não são do repertório. (SOUSA, 2016, p. 50).

Outra banda da década de 1980 que continua é o *Baby Loydes*, o qual passou por um momento conturbado em 2016, após a morte do seu fundador e vocalista Gerson Costa. Ele faleceu vítima de um acidente no qual foi atropelado por um caminhão da coleta de lixo na rodovia federal Br-316 na altura do município de Ananindeua.

A Saga dos *Baby Loydes* tem início na década de 1980 na chamada República dos Camarões no bairro da Terra Firme, periferia da cidade, conforme nos conta Machado (2004).

Sobre a origem do *Baby Loydes* Machado (2004) relata que a banda surge em 1986 em e, meio a República dos Camarões contando com apoio dos mais velhos, tendo em vista que na época Gerson e Jonas estavam na casa dos 13, 14 anos e não sabiam tocar ainda.

A banda *Baby Loydes* já passou por inúmeras formações ao longo dos anos de estrada que vem acumulando, todavia como já dito em 2016 teremos um fatídico episódio mencionado acima, todavia o que poderia parecer o fim para a banda foi um novo começo, a banda continuou com Giovani Villacorta nos vocais e na guitarra. Também houve a realização de dois tributos ao Gerson Costa, um em 2016 na Praça da República e outro em 2017, na Praça Floriano Peixoto que fica em frente do Mercado Municipal de São Braz.

Mesmo com o avanço tecnológico na década de 1990, maior que na anterior, há uma escassez de material significativo sobre o período, grande parte do que escrevo

sobre essa década se dá em função das entrevistas, conversas informais e de alguns poucos trabalhos, onde destaco os trabalhos de Machado (2004) e Monteiro (2013).

O trabalho de Machado (2004) e Monteiro (2013) nos mostra um fervor significativo da cena *Rock* de Belém na década de 1980. No início da década seguinte vamos ter em um primeiro momento a continuação da efervescência do *Rock* em Belém, entretanto “a cabeça do *Rock* vai ser colocada em uma bandeja” pelos “tucanos” ainda na década de 1990, todavia com a gestão do Partido dos Trabalhadores (PT) na prefeitura de Belém, a partir de 1994, o *Rock* em Belém se revigora, todavia não mais como no final de 1980 e início de 1990.

A respeito do começo da década de 1990 na cena *Rock* paraense, Monteiro (2013), escreve que surgiram vários eventos com carácter de festival, dentre eles o *variations*, *Rock in Rio Guamá*, *Fest Rock*, assim como também surgiram programas voltados ao *Rock* nas rádios Cidade FM, Belém FM e Cultura FM, onde esta última possuía o programa *Balanço do Rock*. A autora ainda afirma que nesse momento vai haver um fortalecimento da cena *Rock* de Belém com a vinda de bandas como “Ratos de Porão” e “Sepultura” e bandas de outros países.

Em meio ao crescimento do *Rock* em Belém tanto Machado (2004) quanto Monteiro (2013), nos mostram que houve um maior interesse em promover os eventos, tendo em vista que os eventos de *Rock* lotavam o Teatro Waldemar Henrique, foi nesse contexto que segundo Monteiro (2013) a cena cresceu, mesmo nos espaços alternativos e sem grande apoio, a partir disso alguns empresários, gravadoras e a imprensa juntamente com o Governo do Estado resolveram investir no gênero. A partir dessa articulação surge o *Rock 24 Horas* conforme afirma a autora.

O *Rock 24 horas* sem dúvida foi um marco na cena paraense, se a primeira edição foi um sucesso, como era de se esperar, houve uma segunda edição que também fez sucesso como relatam os dois autores acima citados, todavia o grande problema se deu na terceira edição do mesmo que ocorreu dessa vez na Praça Waldemar Henrique.

Nessa terceira edição como conta Machado (2004) e Monteiro (2013) houve uma grande confusão generalizada que teve início na apresentação da banda *Jolly Jocker*, a partir da ação violenta da empresa contratada para fazer a segurança do evento, a *Gang Mexicana*, a qual teria arremessado um jovem do palco, a partir disso se desencadeou uma grande confusão, pois no espaço não havia apenas pessoas com o intuito de curtir o show, mas existiam algumas gangues infiltradas em meio ao público

que aproveitaram o momento e jogaram mais “lenha na fogueira”, fazendo com que, segundo Machado (2004), o episódio repercutisse até mesmo no programa Fantástico da “rede Golpe, ops!” Globo, mas que sabemos que também é parte do Golpe!⁷³

O episódio violento da terceira edição do *Rock 24 horas* fez com que o evento fosse cancelado e também com que outros espaços, mesmo públicos, fossem fechados ao *Rock* no geral, de maneira que apenas com o governo municipal de Edmilson Rodrigues que os espaços públicos municipais como o Altino Pimenta e Mercado de São Braz, a exemplo, abrigaram as festas da cena *Rock* que mesmo assim não andavam bem das pernas depois do baque que foi o terceiro *Rock 24 horas*.

Agora saindo mais do espaço público, o *Punk* e o *Hardcore* passam a se manifestar, sobretudo, nos espaços privados. Todavia não foi algo simples, pois existiam duas cenas que se desenvolveram de maneira paralela e independente em Belém mais ou menos nesse período do final de 1990 para o início da década de 2000. Existia a cena do Centro e de Icoaraci.

Antes de avançarmos cabe explicar o que estou denominando por cena do Centro, que alegoricamente está grafado com a inicial em maiúscula para destaca-lhe dos sentidos que evocariam pelo contexto dessa dissertação essa referida palavra. Ela está sendo usada como um termo nativo conforme nos aponta Souza (2015).

O Centro aqui é empregado para designar a cena *Punk* e *Hardcore* que existe na área circunscrita dentro da primeira légua patrimonial de Belém⁷⁴ e isso inclui até mesmo as áreas periféricas que estão contidas nesse recorte espacial, mas que neste caso também são consideradas do Centro, pois o que se tem como não sendo do Centro é a cena de Icoaraci, portanto o Centro é um termo nativo e relacional cunhado a partir de Icoaraci assim, apenas o utilizo para essa questão específica do fenômeno aqui encontrado, logo não é algo que se deva replicar para outras pesquisas distintas.

Voltando a questão das cenas do Centro e de Icoaraci podemos ver, com base nas entrevistas, que enquanto no Centro há bandas de *Punk* e de *Hardcore* tradicional

⁷³ É preciso reafirmar mais uma vez que este trabalho tem como temáticas o *Punk* e o *Hardcore* nas quais a língua é direta e sem muito eufemismo, também apresenta a ironia como algo recorrente, logo em alguns trechos deste trabalho podemos verificar esse tipo de teor como na frase sobre a rede globo a qual apoiou o golpe em 2016 o qual foi denunciado em diversos espaços e por diversos movimentos.

⁷⁴ Veja a citação sobre o trabalho de Trindade Jr. (2016) quando este trata da forma urbana confinada de Belém apresenta neste trabalho na sessão anterior.

em Icoaraci o que predomina é o chamado *Hardcore* melódico californiano, o que rendeu para Icoaraci o apelido de Califórnia paraense.

Como podemos ver essa alcunha se dá em função do tipo de *Hardcore* que se desenvolveu em Icoaraci devido a questões do acesso a materiais sobre bandas e sobre o *Hardcore* estar quase que restrito apenas a essa vertente, além da própria localização de Icoaraci em uma área que possui praia e uma orla que cumpunha, como elemento importante para o desenvolvimento das temáticas do chamado *Hardcore* californiano, além da presença da prática do *skate* que também era um elemento importante na cena californiana. Todavia ainda na década de 2000 haverá uma mudança significativa com relação à integração dessas duas cenas.

Esse processo de integração vai ter como destaque a banda Escárnio que apesar de ser de Icoaraci diferia das bandas de lá, pois sua sonoridade caminhava para vertentes mais extremas do *Hardcore*, o *Fastcore* e o *Powerviolence*. O Escárnio será a primeira desse gênero em Belém.

Com a integração alguns *shows* organizados pelos produtores do Centro passaram a ser realizados em Icoaraci, pois no centro estavam tendo poucos *shows*. Além do Centro ir a Icoaraci as bandas de Icoaraci passaram a tocar com mais frequência no Centro como podemos ver nos relatos abaixo quando ao entrevistado foi perguntado como era a cena de Icoaraci. O primeiro relato é o de N.B.:

No ano 2000 foi que a gente conseguiu sair daqui de Icoaraci pro centro, sabe, graças ao Escárnio, o Carpe Diem que depois virou Escárnio. Eu creio que foi a primeira banda, que foi daqui de Icoaraci que foi tocar em Belém mesmo, no centro, eu acho que foi o Escárnio, não lembro direito, mas acho que foi. A partir disso foi que a galera começou a ver que tinha uma cena aqui, que tinha banda, que tinha evento. Lá no centro a galera reclamava que não tinha tocada e tal, Icoaraci tava tendo, quase todo final de semana tava tendo.

Para M.B. um dos frequentadores das festas na cena de Belém, morador de Icoaraci, quando questionado sobre o que significou a cena de Belém e de Icoaraci para ele obtivemos a seguinte resposta:

Icoaraci se destacou muito pela parte do melódico, agente começou muito... escutando muito as bandas melódicas dos estados Unidos e tentou trazer pra cá todo aquele estilo de vida de *skate*, banda, o *for fun* mesmo e isso foi muito importante para Belém enriquecer mais, era uma cena que focava muito no *Metal* e em sons mais pesados e Icoaraci deu uma quebrada, foi diversificando mais o som e trouxe uma riqueza cultural também dentro do *Rock*. Icoaraci puxou muita banda também pro centro, dai muita gente daqui se espelhava e apelidavam de Califórnia paraense.

Como podemos ver as cenas eram bem distintas, enquanto que em Icoaraci o melódico era o som mais tocado em Belém já havia, e até hoje há o predomínio de bandas com sons pesado, em especial bandas de *Metal*.

Ainda na mesma entrevista quando questionado sobre se sentir ainda estimulado a ir a *shows* em Belém M.B. nos diz que:

Hoje em dia, tá em outro momento, né, quem vem desse tempo da origem das coisas sente muita mudança, já não tem o mesmo sentido, a galera já vai mais pra outros fins. Antigamente tu ia mais por sangue, suor e coração mesmo. Hoje em dia tem uma galera que quer puxar mais para o lado estético da coisa, pouca técnica e isso deu uma mudança de verdade e às vezes não me instiga muito ir em *shows*, dependendo de quem vai, eu vou.

Na fala de nosso entrevistado M.B. percebe-se o conflito de gerações das mudanças que ocorreram e são inerentes às manifestações culturais, sobretudo na cidade onde a dinâmica acelerada proveniente do processo de urbanização intensifica transformações cada vez mais rápidas nas várias dimensões da vida na cidade, dentre elas as que ocorrem no campo da cultura.

A motivação relatada por M.B. sangue, suor e coração pode ser percebida de maneira mais clara no relato de N.B. quando o mesmo caracteriza como eram as tocadadas no início da cena de *Hardcore* melódico em Icoaraci ⁷⁵.

eu lembro que nessa época a gente tinha só uma caixa, Ciclotron de 250, ai ligava, baixo, as duas guitarras, vocal e aumentava, saca. Eu fico imaginando hoje quando eu ouço algum equipamento que tá ruim nos eventos ai eu fico imaginando, cara, graças a Deus naquela época não existia registro porque era muito ridículo, deveria ser muito ridículo, deveria ser só barulho cara, microfonia tiiiiiiii ⁷⁶ e apitando e todo mundo gritando, não sacava de nada, as notas erradas. Deveria ser muito engraçado de ver.

Outro dos entrevistados, D.E., ao ser questionado sobre a importância da cena de Icoaraci para o *Punk* e o *Hardcore* em Belém ele nos mostra uma questão importante que no relato de N.B. estava implícito, o do desenvolvimento independente das cenas de Belém e Icoaraci:

Icoaraci sempre “andou” de maneira totalmente independente em relação à cena *underground* de Belém. Aqui, as bandas já tocavam, já aconteciam, já eram conhecidas e já tinham o seu próprio público. Não saíamos daqui pra tocar em Belém, muito pelo contrário, algumas bandas de Belém da época começaram a aparecer pra tocar aqui, entre elas as bandas Delinquentes, Arcanos XIX e *Baby Loydes*, sendo esta última muito importante para o desenvolvimento da cena local por conta do vocalista (Gerson, que infelizmente faleceu) e do baixista (Sandro-k, ainda presente e atuante na cena). A importância que eu percebo hoje em dia da cena de Icoaraci para o

⁷⁵ Expressões utilizadas para designar as festas.

⁷⁶ Onomatopeia da microfonia

Punk e o *Hardcore* em Belém não se deu por uma questão de construção, não, não foi isso, não ajudamos a construir nada lá, Belém já contava com uma cena. Mas Icoaraci somou muito, mostramos uma outra realidade, um outro acontecimento e uma outra forma de fazer acontecer. Não nos espelhamos em ninguém, apenas fizemos o que tinha que ser feito, e fizemos como dava pra ser feito. A cena de Icoaraci sempre foi muito mais *Hardcore* que *Punk*, com uma imensa influência de bandas de *skate core* californiano, o que nos rendeu o “apelido” de “Califórnia Paraense”, devido ao grande número de bandas formadas por skatistas locais como o Neto Bunda, Glauco, Catatal, João Paulo, Olívio Coxinha, Ígor Magrinho, Júnior Violeiro, entre outros.

Esse desenvolvimento independente entre as cenas se dá a partir dos problemas de integração por meios de transportes na cidade, pois com relação ao transporte em Belém, assim como outras metrópoles, tem-se uma frota velha, defasada e que não cobrem de maneira satisfatória todas as áreas da cidade dificultando a circulação da população que depende do transporte coletivo.

Outro fator importante para esse desenvolvimento paralelo e independente segundo N.B. é o *Skate*, ele vai ser um elemento importante para a construção da cena de *Hardcore* melódico em Icoaraci, em grande parte a influência na cena de Icoaraci se deu por meio dos vídeos de *Skate* onde eles conheciam as bandas de *Hardcore* Californiano como N.B. nos mostra no relato abaixo:

Quando eu me mudei pra Icoaraci, saindo do Maguari, eu já vim com essa bagagem de ter que ouvir *Rock* pra andar de *skate* e chegando aqui já tinha acontecido a mesma coisa com o pessoal, entendeu, eles tinham deixado de ouvir o *Rap* e tavam começando a ouvir o *Rock* e ai a gente pegava muita fita da galera da Califórnia andando e tal, ai geralmente vinha nas fitas: *Pennywise*, *Bad Religion*, *Nofx*, esse tipo de coisa. (...) foi que a gente começou a pensar, isso eu tô falando de 96 pra 97, não, no comecinho de 96, ai foi que a gente começou a pensar em formar banda pra tocar porque tinha tudo a ver com *skate* e pra gente falar de *skate* e de sacanagem assim, do cotidiano, as letras geralmente falavam disso. (...) começou a surgir muita banda no final de 99. (...) Ai era relacionado com o *skate*, tinha campeonato de *skate* e a galera fazia evento depois do campeonato de *skate*, ia pro Mata Gato e tocava, e eu acho que foi a partir dai que surgiu a alcunha de Califórnia, sabe, porque tudo era relacionado a música, a *skate*, a patins, a *cross* e tal, e ai foi surgindo, tem uma praia ali, ai a galera apelidou de Califórnia. (...) ai a partir de que o Escárnio começou a ir tocar no centro já foi Pelos Ares, já foi Sequelas ai a galera começou a descer no Mata Gato, ai o Mata Gato começou a ficar conhecido, ai a galera do centro vinha pra fazer evento no Mata Gato, ai integrou Centro-Icoaraci.

Esse extenso relato de N.B. mostra a forma como se organizou a cena de Icoaraci a partir do *Hardcore* melódico de influência californiana, todavia enquanto em Icoaraci aconteciam vários *shows*, no Centro o cenário estava parado, a partir da conexão com Icoaraci e a criação do Núcleo *Hardcore* Paraense (NHP) percebemos que houve um aumento na quantidade de *shows* de *Hardcore* assim como de público.

Também havia a possibilidade de intercambio entre as bandas por meio do NHP, em que estavam às bandas do Centro e de Icoaraci, além de bandas de Ananindeua, como podemos ver no relato abaixo de R.V. quando questionada sobre a importância do NHP.

O Núcleo teve essa importância, ele fez essas pessoas se interessarem pelo *Hardcore*, porque não haviam *shows* de *Hardcore*, o que ainda tinha em Belém era uma cena de *Hardcore* melódico, tinha uma cena boa do *Hardcore* melódico, mas que era em Icoaraci, essas bandas de *Hardcore* melódico também foram pro Núcleo, então assim, a gente conseguiu juntar esses dois grupos que era o pessoal do *Hardcore* um pouco mais agressivo e o pessoal do *Hardcore* melódico que era um pessoal de Icoaraci, o pessoal do Maguari, eu acho que era mais Icoaraci (...) a gente chegou a fazer muitos *shows* do Núcleo em Icoaraci, exatamente porque tinha público em Icoaraci, o *Hardcore* tinha muito público em Icoaraci, eu não sei como tá hoje (...) fazer show em Icoaraci sempre dava gente, dava uma galera razoável assim, e o pessoal descia também, vinha de Belém iam pra Icoaraci e também porque os eventos sempre foram cedo, começavam, sei lá, cinco horas da tarde pra terminar no máximo dez.

Ainda com base no relato de R.V., ela afirma que o NHP nasce da necessidade das bandas se organizarem para poder promover seus próprios eventos, baseados na filosofia do *Do It Yourself*, pois os produtores culturais e coletivos existentes abriam poucos espaços para as bandas de *Punk* e *Hardcore* que quase sempre eram as mesmas, foi nesse contexto que as bandas com menor visibilidade decidiram formar o Núcleo *Hardcore* conforme podemos ver no relato abaixo de R.V. que por um bom tempo ficou a frente da organização do Núcleo. Ela nos disse que:

As bandas menores, mais *undergrounds*, elas foram fazer seus próprios *shows*, não queriam depender de ser chamados, então, claro já existiam esses *shows* pequenos em casas e garagens, mas aí eles resolveram se organizar aí juntou um grupo ali de dez bandas mais ou menos, eu acho, não sei quantas foram, e montaram uma associação.

Outro dos fundadores do NHP, S.B., quando questionado sobre a origem do Núcleo nos disse que:

Eu não tô lembrando exatamente o ano que a gente... que foi fundado, mas eu sei que foi a necessidade, principalmente do *Hardcore* né? Que era o Núcleo *Hardcore*, das bandas não terem espaço, aí aquilo da identidade *Punk* – faça você mesmo – as bandas se organizavam aí faziam reuniões num dia de semana, aí alugava algum lugar, contratava o som, aí fechava as bandas que faziam parte do Núcleo. Eu via isso como positivo. (...) o Núcleo, foi uma época boa, fizeram ótimos *shows*, levantou bandas, chegou até ter uma coletânea do Núcleo que era o Toma!.

O NHP sem dúvida foi importante para fomentar a cena por meio das festas, das reuniões e dos laços de amizade que ali se desenvolveram, pois R.V. nos diz que:

Ele foi muito importante nessa época pra essas bandas que eram desconhecidas, pra essa galera até se reunir, porque às vezes eles iam pra reunião, não era pra me ouvir, era pra bater papo (risos), (...) e eles tavam lá contando lorota um pro outro, e discutindo, e mostrando *zine* e mostrando CD

de banda nova, “olha tem essa banda aqui, tem essa outra aqui” (...) essas reuniões do Núcleo foram boas pra isso também, eu conheci muita gente que naquela época ainda tava engatinhando na música, tava engatinhando nessa cena né? E hoje em dia tá ai encabeçando eventos grandes, fazendo produções grandes, trazendo bandas de fora do país, trazendo bandas, aqui do país mesmo.

Antes de avançarmos é preciso realizar uma breve discussão a respeito da festa. Ela não é um conceito simples de se trabalhar, em especial, neste trabalho no qual analisaremos as manifestações do *Punk* e do *Hardcore* as quais existem na festa e para além dela. O momento da festa e para além dela estão intimamente imbricados de maneira que separar essas manifestações da festa e tentar compreendê-las sem a festa é incorrer em uma análise superficial.

O motivo dessa relação tão íntima entre o *Punk/Hardcore* e as festas se dão em função do surgimento dessas manifestações que está ligada a um movimento musical que foi produzindo como uma forma de propaganda de uma marca de roupas que visava produzir um tipo de som e de estética que fosse aceito pela juventude da época, todavia a juventude da época captou a sonoridade e estética e projetou a sua realidade turbulenta naquele contexto e para além da sonoridade e a estética da loja de McLaren e sua esposa, ela transformou uma jogada de *marketing* em um movimento musical e político que acontecia dentro e fora das festas.

Com o declínio da primeira geração do *Punk*, midiática, temos o surgimento da segunda geração mais politizada e comprometida com inúmeras causas para mudanças sociais por meio de suas músicas, nas festas, nas ruas, em passeatas, em panfletagens e em outros espaços e ações conforme vemos em Bivar (2006). Como podemos ver as festas são elementos importantes da origem do *Punk*, onde havia a reprodução do ideário do movimento, os conflitos, socialização e intensa produção cultural.

Tendo isso como pressuposto é que podemos perceber que a real importância que a categoria festa tem no cotidiano, ou melhor, na ruptura do cotidiano. A festa é como nos apresenta Amaral (1998), um momento de ruptura com o cotidiano, onde a ordem e os sistemas culturais e sociais são subvertidos por uma lógica do festar.

Mesmo que de forma temporária as festas nos espaços públicos acabam por deixar marcas no espaço conforme aponta Fontes (2013), pois elas representam a ruptura com o cotidiano, são eventos que fogem a normalidade e o instituído, produzem outro ritmo e pulsar no espaço da cidade, subverte normas e regras e aponta para novas possibilidades e experiências na *urbe*.

Podemos perceber também que as festas, enquanto prática espacial, reforçar os laços de sociabilidade entre o grupo conforme vemos em Magnani (1984) e Amaral (1998) tanto no espaço privado quanto no espaço público.

A respeito desse segundo espaço pude notar que mesmo que ainda existam conflitos entre as diferentes tribos que compõe o público das festas nesse espaço o que prevalece é a aproximação e reforço de sociabilidades entre e intra tribos.

Os momentos de efervescência dessas festas são marcados, principalmente, pela formação das rodas e de comportamentos corporais que em um primeiro momento podem parecer agressões violentas entre as pessoas, todavia a violência está nos gestos, nos movimentos do corpo, nas expressões do rosto das pessoas, na música e nas letras, em cada salto, punho cerrado e erguido. A agressão nas rodas infelizmente pode vir a acontecer, na maioria dos casos é provocada por pessoas que não conhecem muito bem o sentido do *circle pit*⁷⁷ e acham que ali é um espaço par agressões e violência gratuita.

Acompanhados da efervescência temos os excessos que são outra importante característica das festas como podemos ver no trabalho de Amaral (1998). Por meio dos excessos podemos vislumbrar a subversão da ordem e os signos assim como a quebra dos padrões culturais vigentes, logo são nesses momentos de ruptura e subversão que existe a possibilidade de transformação.

Outro ponto importante é no que diz respeito aos rituais presentes nas festas. Toda festa apresenta um conjunto de simbolismos e símbolos os quais possuem significações para o grupo e que por meio dos estudos dos rituais é possível revelar:

(...) os valores no seu nível mais profundo... os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados. Vejo no estudo dos ritos a chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humana (WILSON, 1954, apud TUNNER, 1974, p. 19).

A questão dos rituais nas festas de *Punk* e *Hardcore* em um primeiro momento parece estarem ligadas a questão da violência gratuita, todavia como já dito a violência ali é simbólica e não se dá entre os indivíduos, mas como forma de externalizar, expurgar de si as frustrações cotidianas, as inquietações e os problemas usando o corpo e a arte para tal. Por isso as *performances* das bandas são agressivas, os *riffs*⁷⁸ de

⁷⁷ O *circle pit* é também chamado de roda *Punk* que consiste em uma dança em que as pessoas se movimentam de forma circular de maneira brusca no ritmo da música que é tocada.

⁷⁸ São as notas musicais repeidas no corpo de uma música.

guitarra, as batidas da bateria os gestos fazem parte dessa forma de alívio das tensões interiores.

Com relação ao público isso também se faz presente por meio da roda *Punk* que é um dos símbolos das festas de *Punk* e *Hardcore*. A roda é o momento de maior efervescência da festa e quanto mais intenso o som e identificação do público com o mesmo maior será a intensidade da roda. Em um trecho da música “nada fácil ou real” da banda “*Blind Pigs*”⁷⁹ elucida bem essa questão quando diz assim: “se o som empolga/ adrenalina aumenta/ é a natureza/ *Punk Rock* brasileira”, esse trecho ratifica de certa forma a afirmação feita aqui. Apesar de parecer violenta e agressão gratuita, em raros momentos é possível acontecer confusões e brigas nas rodas, mas na maior parte do tempo o que se tem é são as pessoas ali a exorcizar seus demônios na forma de dança.

A questão dos movimentos violentos na roda acaba por fazer com que muitas garotas não se sintam a vontade para entrar, pois o choque dos corpos é comum em meio à roda. Em algumas situações algumas pessoas se desequilibram e caem no chão, todavia quando isso acontece quem está próximo tenta levantar essa pessoa caída o mais rápido possível, mas mesmo assim não evita, em muitos casos alguns machucados. Outro ponto em relação à roda é que alguns indivíduos acabam por se aproveitar da proximidade e dos movimentos rápidos e bruscos para poder passar a mão nas garotas que ali estão.

Outro ponto importante é com relação ao *mosh*⁸⁰, embora possa se ver ele como algo democrático, no caso das mulheres temos um problema, que é a reprodução de comportamentos machistas como podemos ver nos trabalhos de Melo (2008), Santos e Santos (2015) e Sousa (2018).

Em relação ao *mosh* o principal problema é que quando as garotas pulam ao serem aparadas no salto, muitos homens acabam por passar a mão ou apertar as partes íntimas das garotas que pulam.

⁷⁹ Na época da gravação dessa música, no CD heróis e rebeldes, a banda passou a se chamar Porcos Cegos e posteriormente voltou a se chamar *Blind Pigs*.

⁸⁰ O *mosh* também conhecido como *stage diving* consiste nas pessoas subirem ao palco e pular do mesmo sendo “aparada”, segura, pelas pessoas que se encontram na frente do palco. No caso de Belém podemos visualizar que não era, muitas das vezes, necessário um palco para relizar o *mosh*, as pessoas pulavam do chão mesmo ou se penduravam no teto ou em caixas de som para realizar o movimento.

Em função desses problemas e também do crescimento de mulheres na cena como público e também em bandas há formação de rodas somente de mulheres em alguns momentos dos *shows* das bandas “Klitores Kaos”⁸¹ e “Esgoto *Surfers*”⁸². Em especial nessa segunda banda durante a música “sexo frágil é o caralho” a vocalista Samara Cardoso convida as garotas para se aproximar e pede para que só as meninas fiquem na roda. Em alguns *shows* pude notar com relação ao *mosh* que quando algumas garotas sobem no palco elas pedem para que apenas outras garotas as segurem após o salto, isso é uma das formas de se evitar o assédio.

O trabalho de Latif e Souza (2016) nos mostra que as festas para algumas correntes teóricas é detentora da possibilidade de um potencial de transformação e ruptura, em especial no caso de Duvignaud que “propõe que no lugar de garantir a sobrevivência das sociedades, a festa seja antes vista como um enfrentamento da morte, que, justamente, põe em risco a sobrevivência comum, advindo daí a sua natureza radicalmente subversiva” (LATIF e SOUZA, 2016, p. 2).

Neste sentido, esse caráter faz com que haja uma ruptura com as normas sociais, e mesmo com os sistemas culturais, e imergir nas festas de *Punk* e *Hardcore* é se aproximar dessa vertente, pois algumas dessas festas acabam promovendo outras racionalidades, e transformando as estruturas da sociedade. Outras festas acabam por não ter esse caráter político mais explícito e o que se sobressai nelas é a dimensão de um tipo de lazer, o alienado, mas isso não quer dizer que mesmo nessas festas, onde predomina o lazer alienado não exista a dimensão política, pois a festa tem esse caráter dual. Logo não podemos pensar que as dimensões políticas e alienadas de lazer estejam em polos opostos, ambos fazem parte do lazer e das festas de forma complementar no mesmo espaço/tempo.

A ideia da festa como potência de transformação é de grande relevância para compreensão do fenômeno aqui estudado, todavia isso não significa negar a contribuição de Durkheim (1968) apud Amaral (1998) quando atribui à festa um sentido de restaurar o tecido social, na verdade o nosso objeto pede uma releitura dessa ideia,

⁸¹ Banda de *Crust* formada só por mulheres, Luma (vocalista), Debby (baterista), Camila (baixista), Nia (guitarrista), e que levantam em suas músicas a bandeira do feminismo, contra o machismo e antifascismo.

⁸² Banda de *Fastcore Surf* que originalmente tinha duas mulheres nos vocais, porém atualmente tem apenas uma mulher como vocalista na formação atual da banda.

pois as festas acabam por reafirmar os laços entre os membros da tribo. Isso evidencia uma dialética com relação ao entendimento da categoria festa entre rupturas e reafirmações.

Quando optei em trabalhar com a produção do espaço, com atenção especial aos espaços de representação, foi no intuito de assim poder fazer uma análise a partir de outros agentes que não os hegemônicos e nem os que são mais abordados como moradia, infraestrutura e equipamentos e mobilidade a exemplo, mas sim a partir das manifestações culturais, no caso o *Punk* e o *Hardcore*.

A atuação deles por meio das festas nos espaços públicos, com maior frequência nas décadas de 1980 até meados de 2000, e posteriormente nos espaços privado, mais assiduamente após a segunda metade da década de 2000 até o presente momento, nos mostra sua contribuição para se pensar e viver a cidade não como um mero espaço para reprodução do capital e força de trabalho, mas como um espaço para se viver e experimentar diferentes formas de viver em meio a um espaço marcado pela diversidade. Isso é compreender a cidade enquanto obra para usarmos a ideia de Lefebvre (2001).

Em nosso estudo sobre Belém a transição das festas de *Punk* e *Hardcore* do espaço público para o espaço privado é uma evidencia da forma como o espaço da cidade vem sendo produzido pelos agentes hegemônicos como o Estado, o grande capital, os empresários. Todavia quando não só o *Punk/Hardcore*, mas outras manifestações culturais voltam a ocupar ou se mantem na ocupação do espaço público é uma produção do espaço contra hegemônica, uma resistência a esse modelo hegemônico.

Os espaços privados que embora tenham outra lógica que não a do espaço público com relação aos aspectos de diversidade, acesso e potencialidades de alcance é utilizado pelo *Punk* e *Hardcore* em alguns casos como estratégia de sobrevivência mediante a negação dos espaços públicos. Nesse ponto podemos também entender que esses espaços, mesmo privados, oferecem experiências importantes para se conceber outros mundos de possibilidades e relações, todavia não é capaz de formar espaços de esperança, pois os espaços de esperança estão ligados a experienciar a dimensão pública da cidade, logo estão intimamente ligados aos espaços públicos.

A ideia de direito à cidade defendida por Lefebvre (2001) deve ser ponderada, pois o contexto das cidades francesas e europeias no momento em que ele escreveu essa

obra é muito distinto da realidade das cidades latino-americanas. As nossas cidades possuem inúmeros problemas, os quais alguns as cidade já haviam superado ou amenizado, enquanto que para nós são problemas cotidianos longe de superação, a saber são problemas como saúde, educação e segurança e a crítica se dá na ênfase dada a questão da arte e cultura por Lefebvre (2001).

A crítica pode e deve ser feita, entretanto deve ser ponderada pelo contexto o qual ele escreveu a obra e caminhar no sentido de nos apropriar desse conceito a partir de nossa realidade, todavia não devemos com isso tratar a questão da cultura, lazer, esportes como algo menor, pois eles são elementos fundamentais para se viver e atingir a forma plena de se viver a cidade em suas múltiplas possibilidades.

As festas enquanto parte da dimensão do vivido pressupõem uma dinâmica de constante criação e recriação das relações no e com o espaço, todavia não é apenas em um único sentido que ela que essas relações serão criadas e recriadas. No do dossiê sobre festas feito pela revista Cidades podemos perceber inúmeros artigos mostrando a relação entre a festa e a cidade no intuito de uma lógica de acumulação e mercantilização da cidade e espetacularização como forma de consumo no e do espaço. A respeito dessa publicação destacamos os trabalhos de Bernié-Boissard (2011) e Gravari-Barbas (2011), ambas as autoras abordam as grandes festas realizadas nos espaço públicos de Paris como uma forma de espetacularização da cidade, sobretudo com a valorização econômica dos espaços do entorno dessas festas.

O trabalho de Gwiazdzinki (2011) disserta sobre a relação entre as festas e o urbanismo, onde as grandes festas acabam por provocar mudanças na estruturação da morfologia espacial contribuindo para um *marketing* urbano vendendo a cidade como mercadoria. Os trabalhos que destaquei na referida publicação abordam as festas como parte de um processo hegemônico de produção do espaço, todavia exista contradição, a dimensão do vivido, em especial com relação aos excessos, foge ao programado, ao instituído nessas festas.

Caminhando em outra direção temos a festa como uma forma de resistência a esses processos hegemônicos, pois institui a ruptura com as regras dos sistemas culturais, colocando em posição festa e cultura como podemos ver no trabalho de Latif e Souza (2016).

Em Belém a intensa dinâmica cultural faz com que nos diferentes espaços da cidade as festas aconteçam por meio dos mais variados estilos como o Brega, o *Rap*, o Sertanejo Universitário, o *Punk* e *Hardcore* e outras.

Todavia, quando se trata das festas acontecendo no espaço público temos alguns problemas em relação a Belém, em especial no que tange a concentração dos equipamentos urbanos na área central dessa metrópole e sucessivas gestões de cunho neoliberal que estão a erodir o espaço público da cidade em detrimento de interesses pessoais e privados fazendo com que os equipamentos e espaços das áreas centrais da cidade sejam de difícil acesso para as manifestações culturais que desejarem requerer esses espaços e equipamentos legalmente para o seu festar será mais bem visto ao longo do trabalho.

Além da questão da festa existem outros elementos que fazem parte dessa cena, são eles, a saber, os *fanzines*, reuniões, amizade, encontros para socializar e escutar música, coletivos os movimentos existentes dentro da cena como *straight edge*, movimento feminista, lambe, pixo, palestras, rodas de conversa, ideologias, debates, estética, bandas, público, produtores culturais, donos de loja, selos, fotógrafos, produção de cartazes, como podemos ver nos relatos abaixo a começar pelo de R.V.:

Eu acho que os encontros, né? O encontro do pessoal, as reuniões, os zines, naquela época rolava muito a distribuição de zine, produção de zine, quer dizer, rolava bem antes, eu já vim conhecer bem depois, lá pelos meus 15 anos. Então, eu acho que isso ajudava a gente a conhecer melhor o que vinha de fora. Porque naquela época era mais difícil porque tava começando a onda da internet pra tu pode pegar e pesquisar. Então pra tu saber de bandas era encontro, encontrar com a tua galera, sentava ali, aí um trazia uma fita, outro trazia um zine, aí a gente sentava lá escutava, andava de skate, eu sinceramente não andava, tentava, e era assim que a gente conseguia distribuir material pra todo mundo (...). CD Também vinha do eixo pra cá.

Nosso outro entrevistado, D.E. nos diz que:

O universo *Punk/Hardcore* é muito vasto. Digo isso principalmente por se tratar de algo ideológico, vai muito além da sonoridade. Aqui na cena local (Icoaraci, Belém e Ananindeua), as vertentes mais marcantes são o movimento feminista, inclusive contando com bandas que adotam essa postura, e o movimento *straight edge* (SXE), que traz, entre outras propostas, o estilo de vida “*Drugs Free*” (livre de drogas), apesar de que esse movimento vem enfraquecendo na cena local e perdendo a sua força. Não podemos nos esquecer da arte envolvida no universo *Punk/Hardcore* através dos *fanzines*, onde constam desenhos, poesias, reportagens e informação sobre o meio *underground* de uma maneira geral.

O entrevistado N.B. de maneira sintética nos apresenta alguns dos elementos da cena para além das festas:

Olha, eu posso falar pela cena de Belém porque as outras eu não conheço assim com muita propriedade. Tem a galera que faz os fanzines, faz os coletivos, tem a galera que meche com palestra – esse tipo de coisa, tudo tá inserido, né Cara? na cultura *underground*, aí eu creio que seja isso.

Já G.S. sugere alguns elementos que deveriam fazer parte de maneira mais comum e não apenas de forma pontual como podemos ver no relato abaixo:

Pra mim, assim, acho que além dos *shows*... eu acho assim, aqui em Belém a gente não vê muito isso, né, mas pra mim, eu acho que pelo menos deveria ser assim, que deveria ir além do show de *Punk*, de *Hardcore* deveria haver uma mobilização maior, tipo organizassem eventos com palestras, com rodas de conversa, discussões, enfim com muitas coisas assim voltadas para desconstruir muita coisa ruim que tá aí, né, enfim, acho que era o que deveria ter, mas aqui em Belém infelizmente a gente não vê isso.

Já V.P. nos traz a questão da sociabilidade que acontece para além dos *shows*, algumas amizades se formam nas festas e seguem para além delas de forma que mesmo quando não estão ocorrendo às festas os presentes se reúnem para sair e socializar como ele nos relata:

Eu sempre achei que o *Hardcore*, a música é o que reúne todo mundo, esse momento, o rolê, o *show*, é um momento que a galera se reúne pra socializar, pra tomar cerveja, pra falar besteira, enfim, mas eu acho que elementos que fazem parte dessa cultura, pra mim, além do elemento estético que a gente não pode dizer que não existe, existe uma estética, existe uma indumentária, eu acho que existe o elemento político que são as ideias de caráter libertário, seja de simpatia ao anarquismo, seja de simpatia ao comunismo, seja por ideias de libertação animal.

Com relação ao exposto por A.B. temos a caracterização de que dependendo de qual universo do *Punk* e do *Hardcore* se está falando existem vários desdobramentos para além da festa, todavia ele retrata alguns a partir de seu contexto como pode se ler em seu relato:

Pois é, uma das coisas que faz parte do universo, na verdade são várias, depende muito do meio, porque o *Hardcore* ele é muito subdividido, então tu tem o *Hardcore* mais politizado, tu tem o *Hardcore* melódico, tu tem o *Hardcore underground*, tu tem o *Hardcore* já de um pessoal mais elitizado, tu tem o *Hardcore* da galera que acredita em tocar por dinheiro, tem um monte de coisas. Então, pra cada pessoa dessa o *Hardcore* significa uma coisa (...) mas, eu acho, que no meu contexto de *Hardcore* uma das coisas que faz parte, que é o principal, é as bandas, o público e os produtores culturais que são os caras que organizam o evento, donos de loja, donos de selo, pessoas que às vezes tiram foto das bandas, as pessoas que fazem os cartazes. Então, tudo isso tá envolvido no *Hardcore*.

Como podemos perceber na fala dos entrevistados dentro da cena *Punk* e *Hardcore* há uma diversidade de elementos para além da festa, mas que eles não negam a mesma, ao contrário, eles estão articulados, todavia alguns desses elementos foram

incorporados ao *Punk* e *Hardcore*, a exemplo temos os *fanzines*, assim como outros foram além dessas manifestações e se desenvolveram de maneira independente.

Outro ponto importante o qual levantamos era a forma como eram organizados os eventos; devido à diversidade dos entrevistados que pertencem a gerações diferentes e vertentes distintas entre dentro da cena *Punk* e *Hardcore* poderíamos pensar que em virtude disso as formas de organização seriam muito diferentes tanto em função do período em que foram realizadas como em função do seguimento que a realiza, todavia independente do período e do seguimento elas apresentam bastantes semelhanças na forma de se organizar.

A primeira fala aqui exposta é a de J.D., no caso dos que foram caracterizados como mais velhos da cena, perguntamos como eram organizadas as festas no início do movimento *Punk* em Belém. A fala abaixo reflete a forma como eram organizados esses eventos começo do *Punk* em Belém:

Então, era a galera se unir e levar as caixas amplificadas, levar a bateria e fazer a coisa em algum espaço que abria as suas portas pro *Punk*. (...) existiam alguns espaço que abriam, por exemplo, a Adega do Rei, depois assim, já em 86 rolava alguns *shows* lá, existiam alguns festivais como o Variasons e tal e depois a gente viu que como as portas não se abriam pra gente, a gente começou, “bora fazer os nossos próprios *shows*”, (...) Então, em 88 a gente começou a fazer o movimento *Punk* aqui, que existia na época, que já era uma outra geração, sem ser aquela inicial, a gente começou a fazer os nossos próprios *shows* e aí a gente tocava muita assim, em Centro Comunitário, era mais centro comunitário mesmo e após isso, um pouquinho depois, isso já foi em 86, 87. Em 88 já havia algumas casas que a gente percebeu que poderia fazer *shows* lá, como a Adega do Rei e aí a gente começou a atacar a Adega do Rei, tanto as bandas de *Hardcore* quanto as de *Metal*, (...) o Bar Celeste, eu acho que foi o primeiro bar assim, que concentrou essa galera, já um pouco depois começou a rolar o *Rock* no Teatro Waldemar Henrique com mais assiduidade, tanto pro *Metal* quanto pro *Punk*.

A fala de J.D. mostra que a forma de organização era coletiva, no estilo faça você mesmo onde a galera se unia com seus equipamentos para poder realizar os seus eventos, inicialmente em alguns espaços como pequenos bares e posteriormente em outros espaços que foram abrindo as portas para o *Rock*, nesse ponto o relato de nosso entrevistado coincide, com o exposto por Machado (2004), com relação ao *Rock* ir conquistando outros espaços na cidade.

Além dessa questão ele também mostra que mesmo com essa maior abertura ainda havia espaços que as portas não se abriam e que, portanto eles organizavam seus próprios eventos e isso foi fundamental para que eles mesmos pudessem, um tempo depois, organizarem o festival Grito *Punk*.

De forma a complementar a fala de J.D. outro de nossos entrevistados, o S.A. nos mostra o seguinte:

O *Punk* sempre teve uma postura da questão do faça você mesmo, então todos os eventos eram organizados pelos próprios *punks* em conjunto com as bandas, não existiam intermediários nem nada. O material sempre era todo dividido entre as bandas, “ah, eu tenho um baixo, ah, eu tenho uma guitarra, eu tenho isso, eu tenho aquilo” e se juntava tudo e todo mundo compartilhava daquele material. A arrecadação daquilo que era arrecadado nos eventos era, quando se tinha um espaço alugado se pagava o aluguel do espaço, uma ou outra despesa e o resto era dividido entre as bandas (...). Só que dentro da organização dos eventos, das *gigs*, dos *shows*, os *punks* que não participavam de banda, que não participavam de nada também davam a sua contribuição, eu mesmo antes de tocar em banda, várias vezes carreguei instrumento pra galera e tal (...) tinha essa coisa da cooperação dos *punks* independente de tu tocar em banda ou não porque a coisa era visto como do movimento *Punk* (...) pra promover o movimento *Punk*.

No relato acima podemos perceber que além da organização coletiva se dá na base do faça você mesmo, onde os instrumentos, por exemplo, eram emprestados entre os membros das bandas no intuito de que todos pudessem tocar e como uma forma de somar os poucos recursos que tinham, os instrumentos no caso, para que dessa forma pudessem realizar os eventos, tendo em vista que os equipamentos hoje são caros, naquele período além de caros a qualidade era outro problema, pois em sua maioria eram precários, além dos próprios espaços para ensaios como podemos ver em Machado (2004) e Monteiro (2013).

A fala de S.B. trás alguns elementos que corroboram o excerto exposto por S.A., principalmente em relação à organização que era feito pelo movimento *Punk* com base no D.I.Y.

A gente mesmo aprendeu a organizar os *shows*, porque a gente não tinha espaço, ninguém queria dar espaço, principalmente para bandas *punks*. Ai tinha o movimento anarquista junto, o *anarcopunk*, tudo. Ai a gente se organizava, a gente mesmo ia pedir autorização e muitas das vezes a gente não conseguia e a gente ia na cara dura mesmo. A gente alugava um som, fazia a vaquinha do movimento, alugava o som e ia... Praça do Operário, República entre outras praças, a gente chegava e sempre pegava... a gente fazia atos-*shows*⁸³, a gente chamava de atos-*shows*, não era as *gigs*. *Gigs* eram os *shows* que a gente organizava em alguns lugares para divulgar bandas e as ideias. Ai os atos-show a gente fazia nessas praças, é... sempre em relação há algum ato que tinha, primeiro de Maio que é o dia do trabalhador, do sete de Setembro que era um lance antimilitar, tinha da

⁸³ Os atos-*shows* eram *shows* realizados em função de algum acontecimento político, como, por exemplo, o sete de setembro, protestar contra o militarismo, contra posturas fascistas. Nesses eventos, intercalados entre as bandas eram feitas discussões e o microfone ficava disponível para quem tivesse o interesse em interagir com o tema discutindo.

bomba de Hiroshima e Nagasaki, a gente fazia atos relacionados a algum tema assim que a gente questionava, que a gente era contra.

Outro ponto relevante das falas de S.A. e S.B. se remete à organização que era tida como atividade do movimento *Punk* e não com intuito de promover as bandas, ou uma pessoa, mas sim promover o ideal do movimento *Punk* de maneira que mesmo os que não participavam de banda se somavam na organização das festas, ou no caso, as *gigs* como eram conhecidas. Ambos os relatos se referem a organização das festas nos espaços públicos, tendo em vista que nesse período do início do movimento o *Punk* era bem presente na ocupação dos espaços públicos por meio de suas festas.

Na fala de R.I acaba por descrever um pouco mais a maneira como eles “armavam” os eventos:

Porra cara isso ai, o Beto pegou fez um ‘*fanzine*’ que era xerocado (...), era assim chamado de ‘sem futuro’ que as informações que ele pegava ele colocava no *fanzine* e a gente xerocava e distribuía pro pessoal sacar o que a gente tava fazendo e divulgava quando a gente ia fazer um *show*. A gente colava na parte de trás uma folha de papel a gente escrevia ou colocava alguma foto ou desenho e tirava cópia, então isso a gente colava no locais, então era assim que era divulgado através de cartaz em papel A4, xerocado, copiado. E como eram montados os *shows* logo no início? Assim logo no início a gente tinha uns amplificadores chamados cinquentinha a gente ainda tem exemplos de que não rende muita coisa não. Dai a gente pegava dois cinquentinha (...) um pro baixo e outro pra guitarra a bateria não precisava de amplificador, (...). E geralmente a gente tocava em bares cara que era do tamanho dessa sala, de periferia sabe, um colega conhecia e “ah cara, a gente vai tocar aqui, bora lá doido, a gente toca *Rock*” era assim que era feito, em um spacinho lá, não tinha espaço, como esses ai que foram aparecendo depois como Waldemar Henrique e outros espaços que foram surgindo (...) as coisas foram acontecendo rápido (...) todo dia a gente acordava e tentava batalhar pra tentar ir tocar em algum lugar, armar⁸⁴ com um colega, era assim que se armava, com colegas, não tinha nada profissional, era assim “pow cara, bora armar, eu sou o cara que só vai armar o *show*” não tinha isso, era cada um por si, se virando assim com colegas, as vezes a gente tocava nos colégios e chegava lá e tocava na marra.

Nesta fala temos a questão dos meios utilizados para divulgação que eram os *fanzines*, os quais eram distribuídos para as pessoas. Com relação a organização em si ele nos mostra que era com base no D.I.Y nos mais variados espaços, bares, escolas, quintal de amigos e até mesmo nos espaços públicos; outro ponto crucial era com relação ao transporte dos equipamentos que como mostram os relatos eram feitos de ônibus “na cabeça dos integrantes” que tinha de levar os seus equipamentos para os locais.

⁸⁴ Armar aqui esta no sentido de organizar um evento.

A fala de A.B. caminha em duas direções, a primeira em relação a organização dos eventos no espaço público e a segunda nos espaços privados conforme podemos ler:

Eu organizo... geralmente o aberto⁸⁵ tu tem de passar por uma serie de (...) tramites legais, pegar autorização, fazer muitas das vezes um projeto e se adequar as normas que eles acham que deveria ser o correto. Então tu demora as vezes semanas, tu espera muito tempo pra poder adquirir todos os documentos necessários e mesmo assim ainda tem certos empecilhos da polícia aparecer e quere parar teu evento, esse tipo de coisa. Enquanto que nos lugares fechados é você falar com as bandas interessadas, quando ocorre um rateamento do valor do aluguel, as bandas racharem o valor do aluguel do espaço e do som e depois disso, com esses valores as bandas organizarem um evento e meterem fixa na divulgação, é bem mais pratico e bem mais rápido.

Em sua fala A.B. nos mostra a dificuldade em organizar os eventos nos espaços públicos em detrimento da maior facilidade nos espaço privados, ele também nos mostra que, como na fala dos mais antigos, geralmente os eventos no espaço privado são rateados entre as bandas.

A fala seguinte, D.E., evoca a questão do faça você mesmo onde mesmo sem apoio de ninguém e sem espaços eles mesmos organizam e alugam os espaços dividindo as despesas como podemos ver na transcrição de sua fala:

Ao melhor estilo “DIY” (*Do It Yourself* – Faça Você Mesmo). Juntamos uma equipe e arcamos com tudo. Nunca tivemos nenhuma forma de apoio ou patrocínio e nunca corremos atrás disso. Quem quer fazer, faz! Não temos lugar próprio e não podemos mais tocar na rua, então, alugamos um espaço. Não temos estrutura de palco, por isso também alugamos. E assim vamos seguindo em frente.

Diferente de A.B. que falava do rateio entre as bandas, no caso de D.E., embora não esteja dito em sua entrevista, mas devido à questão da minha vivência na cena sei que ele está se referindo, no caso da divisão dos custos do evento, a um coletivo de pessoas que se propõem a organizar e que não é formado necessariamente pelas bandas que irão participar do evento que está sendo organizado.

Na fala de G.S. temos a questão dos coletivos que atuam na organização das festas, mas também, no caso de alguns como as Kaóticas, em atividades para além das festas, como podemos ver no trabalho de Sousa (2018). A respeito da organização dos eventos G.S. nos diz que:

Bom, a organização de eventos no *Punk*, *Hardcore* ela se dá de forma muito, pelo menos pra mim, eu já participei de forma muito coletiva, é muito no faça você mesmo, todo mundo se ajudando, eu já fiz parte do coletivo Kaótica aqui em Belém, coletivo feminista só de mulheres, e a gente organizou duas

⁸⁵ Entenda-se aqui o aberto como sendo em espaços públicos.

edições do Siriricaos e o baile das kaóticas e depois teve o Insurgência Combativa que a gente organizou o Insurgência Combativa I e todos esses dois eventos foi muito assim, todo mundo colaborando, pedindo a ajuda das bandas pra pagar o som e a gente tirando do próprio bolso para pagar o som, pra pagar o local do evento e foi muito assim, um apoio mutuo e o faça você mesmo de uma maneira bem coletiva.

Na fala de V.P. temos o que ele conceitua como a divisão social do prejuízo como podemos ver:

O evento ele é organizador a partir da vontade, o que move é isso, a vontade de uma banda, de uma pessoa que surge com essa ideia, que tá com interesse de tocar, ou tá com interesse de ajudar (...) na época, por exemplo, na Verdurada que era um evento de um caráter um pouco mais político, de divulgar uma ideia que era o vegetarianismo, (...) partiu de uma ideia, uma vontade de uma pessoa e ai a pessoa conversava com outra, essa outra já conversava com uma banda, essa banda já conversava com outra banda e ai a organização ia saindo a partir dessa divisão social do prejuízo, que os eventos eles não dão lucro ainda hoje, se dez anos atrás já não dava lucro, cinco anos atrás já não dava lucro, hoje em dia não dá lucro (...) a gente sempre organizou evento, não pra ter lucro, mas pela vontade.

A questão dos prejuízos financeiros na maioria dos eventos nos mostra que a vontade de organizar vai além da questão econômica, caminha no sentido de outra racionalidade como diria Santos (2008). Outro ponto importante levantado nesse relato é a questão da vontade de fazer os próprios eventos para poder tocar, seja por parte de uma banda ou de um coletivo, no caso foi citado o festival Verdurada edição Belém que no próximo capítulo terá maior um maior trato, que foi feitos nos moldes semelhantes ao de São Paulo.

Outro elemento importante para entendemos o devir da cena *Punk* e *Hardcore* em Belém é entendermos a sua relação com o espaço público que em um primeiro momento foi bastante utilizado e posteriormente foi sofrendo uma retração, na qual tínhamos como pressuposto a ideia de que a cidade na perspectiva de políticas urbanas de cunho neoliberal teve grande influência sobre esse fenômeno, a partir das entrevistas esse elemento começou a aparecer, validando nosso pressuposto a respeito do recuo no espaço público.

Essa questão do uso dos espaços públicos será abordada na próxima sessão deste trabalho, pois ela vai ser um elemento importante para entendermos as relações de poder que existem na cidade em uma disputa pelo uso dos espaços públicos da mesma e também por uma racionalidade neoliberal que orchestra, uma sinfonia do caos, na produção de um tipo de cidade.

3.2 Os usos dos espaços públicos pelo *Punk* e *Hardcore* em Belém

Nesse ponto vamos retomar a ideia de produção do espaço trinitária lefebvrea para assim, nos auxiliar no entendimento de como se dá a produção do espaço público na cidade de Belém, pois como visto anteriormente no trabalho de Serpa (2014), o trabalho de Lefebvre é importante para o entendimento da função do espaço público na cidade contemporânea, pois ele produzido socialmente e nele estão incutidas representações das relações sociais de produção e de poder.

A produção do espaço na cidade de Belém, como vimos em Trindade Júnior (2016), se dá de maneira conflituosa, pois existem racionalidades e forças sociais em jogos que são distintas e por vezes complementares ou conflitantes, de maneira que a produção dos espaços públicos na cidade não difere muito dessa lógica.

O trabalho de Machado (2004) e também nossas entrevistas nos mostram que por várias vezes o *Punk* e o *Hardcore* em Belém utilizavam os espaços públicos da cidade como o Teatro Waldemar Henrique, Praça da República, Praça Kennedy (atual Waldemar Henrique), Praça do Operário, Teatro são Cristóvão, Mercado de São Braz, Centur dentre outros para realizar suas atividades que iam desde as festas (*gigs* e *atos-shows*), panfletagem e reuniões.

Um elemento importante que apareceu na pesquisa foi com relação ao uso dos espaços públicos, podemos perceber que houve no primeiro momento do surgimento do *Punk* e do *Hardcore* um uso maior do espaço público do que hoje, no trabalho de Machado (2004), nas entrevistas, em diversas conversas informais, que não eram no intuito dessa pesquisa, e também baseado em minha participação na cena, por cerca de quinze anos aproximadamente, pude verificar e afirmar que houve essa mudança dos espaços públicos para o espaço privado. Houve uma tendência à retração no uso dos espaços públicos.

Outro dado importante levantado na pesquisa é com relação à concepção dos *Punks* e *Hardcores* a respeito do espaço público.

O que aparece em linhas gerais, sobre o que seria o espaço público para eles, é que o espaço público está ligado à questão da diversidade de ideias e do conflito entre elas, assim como também a ideia de livre circulação das pessoas, uso comum e os conflitos decorrentes dessas formas distintas de apropriação. Eles também apresentam a questão do Estado em sua relação com esse espaço. Para eles o Estado dependendo do

grupo político qual esteja faz com que o acesso aos espaços e equipamentos públicos seja mais ou menos dificultoso o que nos leva a seletividade de acesso a esses espaços.

Quando abordamos a questão dos usos desses espaços públicos e evocamos a tríade Lefebvriana da produção do espaço foi para utilizá-la como um instrumento teórico analítico para nos aproximarmos do plano empírico, pois Lefebvre (2008) já ressaltava que as dimensões espaciais não se desvinculam do empírico.

Um ponto importante com relação à dimensão cultural é entendermos como o Estado pensa a política cultural, pois isso terá rebatimentos na produção espacial da cidade. Para realizarmos tão ação partimos do recente trabalho de Castro e Castro (2016), que versa sobre política cultural do PSDB no estado do Pará, que apresenta um caráter elitista, e será implementada pelo arquiteto Paulo Chaves, secretário de cultura dos governos do PSDB no Estado que de maneira mais ampla está engendrado dentro de um projeto maior, o projeto neoliberal. Isso irá reverberar no espaço público.

A respeito do secretário de cultura, Paulo Chaves, que atuou nos cinco mandatos do PSDB a frente do governo, Castro e Castro (2016) nos apresentam ele como:

Socialmente, é percebido com um perfil conservador e elitista, e isso tanto no campo político do próprio governo, como nas oposições a ele; e deve-se observar, inclusive, que esse perfil serve tanto a uma construção social positiva como negativa. (...) A longa exposição pública tornou-o, bem como à política cultural por ele liderada, um dos símbolos do PSDB no Pará (CASTRO E CASTRO, 2016, p. 84).

Esse perfil conservador, todavia embuido de um discurso de que suas ações e obras, por meio da secretaria de cultura do estado, são para todos, é refletido nas diversas obras de Paulo Chaves a frente da Secretária de Cultura do Estado (AMARAL, 2005; MIRANDA, 2011).

O Trabalho de Amaral (2005) é um estudo a respeito das concepções de planejamento urbano a partir dos projetos de intervenção do governo estadual (PSDB), o primeiro em uma área do centro histórico de Belém e que foi denominado de Feliz Lusitânia e segundo foi sobre a requalificação de antigos galpões das Companhias Docas do Pará (CDP), que recebeu o nome de Estação das Docas; A concepção de planejamento desses projetos foi comparada com o projeto desenvolvido pela prefeitura de Belém (PT), a reforma do Ver-o-Peso e a requalificação de uma parte da orla dando origem ao Ver-o-Rio. Nessa pesquisa Amaral (2005) parte dos critérios propostos por Souza (2002) e classifica os projetos desenvolvidos pelo governo estadual como típicos

projetos pautados no planejamento estratégico, já as intervenções na reforma do Ver-o-Peso e o Ver-o-Rio são classificados como um projeto sob o modelo de planejamento participativo.

O trabalho de Miranda (2011) se debruça em estudar as mudanças que ocorreram na área do entorno do complexo Feliz Lusitânia que sofreu um série de modificações não só em sua forma e função, mas também na relação com a população do entorno, onde a referida autora destaca que algumas práticas deixam de serem realizadas a após a requalificação da área alterando algumas práticas de sociabilidade que existia dos moradores na área, ou mesmo de pessoas de outros locais, todavia novas práticas de sociabilidade passam a se formar no local, entretanto não necessariamente dos moradores do entorno.

Outro ponto levantado pela referida autora com relação à estrutura do Forte do Castelo que irá sofrer modificações conforme podemos ver:

Para os técnicos do projeto “Feliz Lusitânia”, como o historiador Allan Watrin Coelho, “... o mote do projeto Feliz Lusitânia é devolver à Cidade Velha, e conseqüentemente aos monumentos e aos prédios da Cidade Velha, as suas características originais. Para tal, foram realizadas pesquisas em Arqueologia e História, com a finalidade “de resgatar ao máximo as características arquitetônicas e funcionais do Forte (...) Porém, a arquiteta Dorotéia Lima, que participou do processo enquanto técnica do IPHAN, pensa que “aquilo é um Forte do século XX.” Critica a ausência de referências explicativas quanto às escolhas adotadas na reforma do Forte do Castelo, tornando obscura a leitura histórica do monumento quanto aos seus vários momentos (MIRANDA, 2011, p. 363)

Como podemos perceber há ao mesmo tempo um caráter conservador e personalista de Paulo Chaves em suas ações, em projetos faraônicos, realizados visando à construção de espaços elitizados, mas sempre pautado em um discurso de um “espaço para todos”, embora o público elitista da cidade seja quem passa a frequentar esses espaços. De maneira inversa a isso, ele sufoca iniciativas outras que não corroborem com o seu projeto político cultural para a cidade.

Exemplificando a última frase acima, uma das primeiras ações de Paulo Chaves ao chegar ao poder foi decretar o fim dos eventos de *Rock* no Teatro Waldemar Henrique, o qual é um equipamento público importante para a cena cultural da cidade, no primeiro governo de Almir Gabriel como podemos ver no trabalho de Machado (2004) e Monteiro (2013). Esse fato já evidencia um caráter conservador do “eterno” secretário de cultura do PSDB no Pará. Em 2010 no governo de Ana Júlia Carepa do PT houve por um breve período o retorno de eventos de *Rock* no Waldemar Henrique e

novamente o *Punk* e *Hardcore* se fez presente nessa volta em eventos onde tocaram bandas como Baixo Calão, Derci Gonçalves dentre outras.

A justificativa para suspender a utilização desse espaço pela cena *Rock* foi a de algumas confusões no entorno do teatro e danos ao patrimônio do teatro durante algumas apresentações haja vista que os excessos e o frenesi e o fervor fazem parte das festas como podemos ver em Durkhein (1968) *apud* Amaral (1998). Todavia isso não significa que havia nos momentos de fervor e de excessos dano ao patrimônio.

Para além do discurso de confusões e depredação do patrimônio do teatro como justificativa para proibição do seu uso para eventos de *Rock*, há outras manifestações que não agradam ao secretário de cultura, e é preciso analisar a política de Paulo Chaves como um projeto elitista, conservador, patrimonialista e autoritário, conforme descreve Castro e Castro (2016), mas sempre pontuando o seu discurso de construção de obras e ações para todos, visando à criação de símbolos, deixando a sua marca pessoal no corpo da cidade. Além de características personalistas, que merecem ser mais bem analisados em outros trabalhos, seu discurso e concepção estão alinhados com o neoliberalismo no qual os interesses privados são colocados acima dos interesses públicos.

Quando analisamos os espaços públicos no âmbito municipal não se muda muita coisa, pois desde 2012 a prefeitura de Belém está a ser assolada pelo tucano Zenaldo Coutinho, portanto não se vê diferenças significativas na gestão dos espaços públicos da cidade geridos pela prefeitura.

Nesse momento podemos pensar que as cidades e os espaços públicos caminham de maneira derradeira, como que em efeito manada, a essa concepção privatista e mediada pelo consumo como única solução, todavia algumas manifestações culturais caminham em outro sentido e podemos vislumbrar isso a partir de alguns estudos como os presentes no livro *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*, na qual já vimos um pouco sobre o trabalho de Porto e Lima (2016), que nos mostra a situação do teatro na cidade de Belém que se reinventa a partir das casas teatros mediante a ausência de políticas culturais e de fechamento de espaços e equipamentos públicos para esse seguimento artístico. Já o trabalho de Taketa e Guerreiro Neto (2016), analisa a questão do projeto de reforma do Ver-o-Peso e mostra o papel ativo da população que vivencia o referido espaço na consulta pública, que por pressão dos mesmos, foi transformada em uma audiência pública onde o IPHAN embargou a obra frustrando o projeto elitista da prefeitura que não dialogou com a sociedade.

Para além dos trabalhos acadêmicos publicados a outras ações que ocorrem e não conhecemos até o momento algum trabalho que retratassem os Batuques que ocorreram na Praça da República, as batalhas de *Rap* espalhadas por diversas praças e locais de Belém, o Sarau multicultural na Praça da República ou de São Braz além de várias outras que ocorreram ou estão ocorrendo em vários pontos da cidade e enchem o espaço público de Belém de vida por meio da festa, a revelia do poder público.

Até mesmo uma manifestação de grande porte como o Arrastão do Pavulagem vem sofrendo, ano após ano, com a ausência de políticas públicas culturais deixando incerta a saída do Cordão do Peixe-boi, os cortejos, popularmente chamados de arrastões, que saem da escadinha da estação em direção a Praça da República e que ocorrem no mês de Junho sob o escaldante sol de Belém e também durante o período do Círio de Nazaré em Outubro, conforme descreve Negrão (2012).

Todo esse fervor, este festar, júbilo e gozo coletivo regado à alta umidade e ao sol escaldante dos trópicos próximo do equador, além das bebidas alcoólicas e outras substâncias, sem dúvida, momentaneamente, transformam e oxigenam a vida cidades.

Maffesoli (1985) em seu trabalho “A sombra de Dionísio: por uma sociologia da orgia” nos brinda ao dizer que a festa, portanto, é marcada pelos excessos, a celebração do corpus dionisíaco, do gozo e do prazer.

Essas manifestações da cultura na cidade acima referidas são marcadas por seu caráter efêmero, todavia não é por serem passageiras que elas não têm impactos duradouros, o que pode parecer paradoxal, entretanto não o é. O Trabalho de Fontes (2013) caminha no sentido de mostrar que as intervenções mesmo temporárias são capazes de provocar marcar de forma permanente quando ela nos diz que

À luz da condição efêmera, tratarei de investigar entre as novas relações no espaço, as intensões de “ser temporário”: as ações temporárias e contestatórias no espaço urbano contemporâneo, aqui denominadas intervenções temporárias. Paradoxalmente, apesar de temporárias, seu impacto sobre os lugares pode ser duradouro (FONTES, 2013, p. 13).

Essas intervenções temporárias podem ir ao encontro, segundo a referida autora, do que ela denominada de amabilidade urbana que por sua vez seria um “‘antídoto’ desse estado de indiferença, hostilidade e individualismo nos espaços contemporâneos da vida coletiva” (FONTES, 2013, p. 15).

A respeito do conceito de amabilidade urbana ela diz, a partir do campo urbanístico, que:

A amabilidade urbana pode ser considerada um atributo do espaço, manifestado através de conexões, encontros, intercâmbios, cumplicidade e interações entre pessoas e espaço, reagindo ao individualismo, que muitas vezes caracteriza as formas de convívio contemporâneas. Deve haver, no entanto, um suporte propício e um catalisador para que se estabeleçam tais conexões. O que defendo é ela pode ser motivada pela potencia das intervenções temporárias (FONTES, 2013, p. 14).

As intervenções temporárias, tanto as estudadas por Fontes (2013), quanto à manifestações até aqui apresentadas, causam impactos no cotidiano, pois elas intervêm no sentido de proporcionar uma ruptura no ritmo do cotidiano de carácter transformador ou contestatório.

As intervenções realizadas pelos *punks* nos anos iniciais aqui na terra das mangueiras caminham nesse sentido, pois eles utilizavam os espaços públicos da cidade por meio de intervenções temporárias no intuito de difusão das ideias do movimento *Punk* como ideias libertárias anarquistas, antimilitarismo, antifascismo e descontentamento com os rumos da sociedade, produzindo uma efervescência política e cultural do movimento *Punk* promovendo discussões, atos-*shows*, *fanzines* os quais eram distribuídos, coletivos, bandas, grupos de estudo e reuniões para a organização de eventos, portanto, essas intervenções possuíam um carácter contestatório. Esse período dura até aproximadamente o começo dos anos 2000, posteriormente a uma grande retração no uso dos espaços públicos e as suas manifestações ficam mais restritas ao espaço privado.

Quando questionados sobre quais os espaços públicos que utilizavam para as festas nos obtivemos as seguintes respostas, todavia antes de ir a elas, é preciso uma breve explicação de como organizamos essa questão, no primeiro momento ira aparecer a fala dos mais antigos e em um segundo momento será mostrado a fala dos mais recentes. A escolha em organizar dessa forma se dá em função de acreditarmos que esse arranjo seria um recurso para que se perceba a transição do espaço público para o privado, inclusive as falas que dizem que não chegaram a organizar os eventos no espaço público serão também apresentadas, pois neste caso a ausência é uma evidencia para percebemos a retração no espaço público.

Na fala de J.D. ele nos narra o seguinte:

Olha, antigamente a gente fez muitos *shows*, final dos anos 80 e inicio de 90, a gente utilizou muito a Praça do Operário e eu acho que nós chegamos a fazer uma vez na Praça da República naquela época, mas eu acho que na Praça do Operário a gente fez uns quatro eventos eu acho, a gente fez três Nuclear Pra Que? E um primeiro de Maio, sempre atos-*shows*, a gente montava o palco, subia e metia o som lá. Depois a galera começou a fazer

shows em outros locais como o Altino Pimenta, o Mercado de São Braz. O Altino Pimenta no final dos anos 90 foi muito forte ali, no Mercado de São Braz também. Quem começou a fazer *show* lá... primeiro foi o Clima do *Rock*, que era o pessoal do Clima do Som que fechou lá, depois o Del começou a organizar os eventos lá, ai depois até o Bocão, o Ná Figueiredo fez o *Rock* Seis Horas lá. Eu acho que de espaço público foram mais esses. Mais pra cá, já nos anos 2000 eu acho que o Memorial dos Povos foi um local que foi muito importante.

A fala acima nos mostra que as praças foram elementos centrais do espaço público para as festas e ações do *Punk* e do *Hardcore* em Belém. Outro aspecto que chama atenção são os espaços utilizados na década de 2000, que eram os espaços administrados pela prefeitura (Ginásio Altino Pimenta, Mercado de São Braz e Memorial dos Povos), esse período coincide com a administração petista de Edmilson Rodrigues.

Quando feita a mesma questão para S.A. ele de maneira sintética nos conta que os espaços utilizados “eram as praças cara, Praça da República, Praça da Cremação, teve uns eventos na Praça do Maréx que eu fui, teve em alguns espaços assim”.

Tendo em consideração o período em que S.A esteve mais envolvido, início da década de final de 1980 para o início de 1990 até a década seguinte aproximadamente podemos inferir que os eventos que ele relata ocorreram neste período de sua maior atuação no movimento.

No relato de S.B.

Então os espaços públicos que a gente usava como eu citei, a gente pegava praças e tal, ai como às vezes a gente era muito barrado a gente procurava centros comunitários que ainda conseguiu abrir devido às pessoas se identificarem um pouco, da periferia se identificar um pouco e... e... é isso cara. Às vezes tinha o Waldemar Henrique que teve uma época que teve uma diretoria que conseguiu abrir o espaço, mas agora já mudou, já fechou, não tem mais espaço, é restrito, é basicamente isso cara uma contracultura mesmo que a gente tem que correr atrás. Correr atrás de espaço porque tá ruim.

Na fala de S.B. mediante o impedimento da utilização dos espaços públicos ele relata a utilização dos espaços de centros comunitários nas áreas periféricas da cidade; no trabalho de Machado (2004) podemos ver também que na década de 1980 os centros comunitários também foram espaços utilizados pelo *Punk* e o *Hardcore* para a realização de suas festas como é o caso citado do *Baby Loydes* que, segundo o mesmo, fez sua estreia em um centro comunitário na versão *underground* do festival Variasons, o “Variasubs”.

Já R.I. diz que:

Começou a abrir espaço, mas hoje ainda teria alguns espaços né? Mas se bem que com as políticas do governo... Waldemar Henrique é um espaço legal, é arte experimental, por que tá fechado? É público cara, é um espaço público, por que não, cara? O *Rock* também é uma expressão, ah, por que o pessoal fala “*Rock* só é quebrar”, quebrar porra nenhuma, sabe? (...) mas, porra, eu nunca vi o pessoal quebrar, na verdade uma vez, a gente foi tocar lá, cara só sei que lotou tanto e o cara deixou encher tanto que não dava mais pras pessoas entrarem lá e o pessoal ficou na grade puxando e arrancando já a porta e foram me chamar lá atrás “porra cara, tá a maior cagada lá na frente, o pessoal quer entrar, mas não tem mais espaço pra todo mundo entrar aqui” a direção “pow cara tu tem que falar lá” e eu tive que sair, agora pensa, pra atravessar, era gente pra caralho e tudo lá por dentro e o pessoal foi abrindo espaço e eu fui lá fora, cheguei lá na grade e disse “pessoal é o seguinte cara” dai o pessoal já conhecia, por que via a gente tocando “olha cara é o seguinte, a porta tá arrebitando aqui, vamos manter a calma, é o seguinte eu já acertei pauta com ele, a gente vai fazer outras apresentações aqui, mas essa agora aqui não tem como entrar todo mundo” o espaço é pequeno, e os cara querendo entrar, mas não tinha como, tá vendo como é que é? (...) Tem as próprias praças públicas que podem ser usadas (...). Mas eu quero uma coisa mais organizada, eu não quero só tocar por tocar, entendeste como é que é? Eu quero tocar agora com um som legal, sinceramente eu me recuso assim às vezes eu vou por que o pessoal tá afim de tocar ai eu vou, mas eu acho escroto tocar só por tocar, com som escroto, ai eu não apresento um trabalho legal, entendeu como é que é?.

Na fala de R.I podemos perceber uma crítica as justificativas que usam para que não ocorram as atividades no Teatro Waldemar Henrique, no caso, o discurso de vandalismo. Ele também ressalta alguns espaços públicos.

No final de sua fala R.I chama atenção para o aspecto da qualidade da apresentação nos espaços públicos que em nosso ver deve-se a questão da infraestrutura dos espaços públicos (acústica, conservação, equipamentos), os equipamentos de som que além de caros em sua maioria não são tão bons para eventos em espaços públicos abertos como praças e por último a questão dos equipamentos das bandas, pois infelizmente para adquirir bons equipamentos aqui os custos são elevados, pois muitos materiais de melhor qualidade são comprados fora, por meio da internet o que acaba onerando o produto fazendo com que não se torne muito acessíveis equipamentos de grande qualidade.

As falas acima são dos mais antigos na cena *Punk* e *Hardcore* aqui em Belém. A partir de agora iremos nos debruçar em relação à fala dos mais recentes na cena.

A.B. nos conta que os locais que utilizava:

Eram lugares, tipo ginásios, praças e outros pontos de aglomeração cultural como Aldeia Cabana, o Complexo de São Braz, e que hoje em dia, você não tem mais acesso infelizmente a esse tipo de lugar. Você pode fazer ainda em certos tipos de lugares, na rua, como o pessoal fez algumas vezes lá no complexo de São Braz ou na Praça Waldemar Henrique, mas pelas questões, como eu já falei, burocráticas acaba inviabilizando certos aspectos, até

mesmo a questão da chuva também, por não serem lugares fechados, atrapalha tu fazer num lugar desses, mas basicamente são esses.

A Fala de A.B. nos mostra que os espaços utilizados deixaram de serem utilizados aos poucos em função da burocracia para a utilização dos mesmos e também já apresenta outro espaço importante, a Aldeia Cabana⁸⁶.

A fala de D.E é mais voltada para Icoaraci onde os principais espaços a serem utilizados:

Como já foi dito, usávamos mais as ruas e as calçadas. Mas já fizemos eventos na concha acústica da praia do Cruzeiro e no “*half*” da orla da praia do Cruzeiro. Eventos também já aconteceram na Praça da Matriz e em frente à COARTE, mas foram pontuais. Todos os locais são em Icoaraci.

A fala de N.B., caminha por Icoaraci, onde ele nos diz:

Pois é, como eu sou aqui de Icoaraci e a gente nunca fez coisa lá pro centro relacionada a música. Tinha aqui a concha que a gente fazia, na verdade a gente fez uma vez, mas não foi eu quem fiz, mas eu vi, ao lado da concha tinha um palco lá que a prefeitura montou, ai o pessoal chegou, se apossou lá e colocou uns equipamentos e começou a tocar na praia, era alguma coisa relacionada ao verão, sabe, ia tocar alguma banda de Axé, sabe, alguma coisa assim, eu sei que a gente chegou lá e tocou, isso foi 97, 98 assim, mas só foi brincadeira mesmo. (...) A Praça também, da Matriz, mas era mais relacionado pro *skate* também, banda teve uma vez quando teve o campeonato e a gente convidou as bandas pra tocar, foi a primeira e única vez que teve.

Ele relata além da concha acústica a Praça Matriz assim como D.E., todavia ele apresenta outro elemento em sua fala, que foi a ocupação de um palco com estrutura montado pela prefeitura que tinha outra finalidade que não a que foi dada por N.B. e os demais que ali improvisaram sua festa.

V.P. em sua fala relata que no espaço público já organizou apenas uma festa, que foi na capela universitária da UFPA, ele também nos mostra duas experiências distintas que é enquanto organizador e como público que frequenta esses eventos; Isso é algo muito comum na cena de Belém, muitas das pessoas envolvidas nela estão em envolvidas de diferentes formas, elas organizam eventos, escrevem *fanzines*, são públicos e tocam

⁸⁶ A Aldeia Cabana foi concebida no governo do prefeito Edmilson Rodrigues e construída no bairro da Pedreira popularmente conhecido como o bairro do samba e do amor. Na gestão do prefeito Duciomar Costa o espaço é tem seu nome modificado para Aldeia Amazônica. Esse espaço foi concebido para abrigar diversas atividades culturais, dentre elas, a de ser o espaço do sambódromo do carnaval de Belém, todavia há alguns anos o espaço está abandonado pelo poder público municipal fazendo com que as apresentações das escolas de samba de Belém acabem por desfilarem em outros espaços da cidade que não são adequados para comportar de maneira razoável esse tipo de festa.

em bandas, são algumas das formas como as pessoas se envolvem. Inclusive o autor deste trabalho toca em bandas, já escreveu *fanzines* com amigos, já esteve em organização de eventos (não no espaço público) e também é público.

Nos casos de G.S., R.V. e T.B. eles relatam que não organizaram eventos no espaço público nesse caso destacaremos a fala de R.V. que é enfática ao afirmar que:

Meio que complicada essa pergunta por que como eu respondi ainda agora eu não produzia⁸⁷, a gente não conseguia, eu vou te responder dessa forma: a gente não conseguia produzir no espaço público, o *Hardcore*, *Punk*. vou ser bem direta, era o *Punk*, *Hardcore* e o *Metal*, mas aquele *Metal* mais extremo, a gente não conseguia produzir em espaço público. Quem conseguia produzir no espaço público era o pessoal mais *pop* e principalmente porque alguns ali trabalhavam com políticos, então conseguiam, tinham como burlar e convencer alguém que assinava o papel e ai conseguiam fazer em espaço público, mas a gente, *underground* mesmo, não conseguia, não conseguia mesmo, era muito raro.

O relato de R.V. corrobora com um trecho de outra questão inquirida a T.B. durante sua entrevista, a referida questão dizia respeito ao que ele entende por espaço público em determinado momento de sua resposta a pergunta temos o seguinte:

(...) eu acho meio segregador, sabe, porque tu tens um determinado nicho cultural, um público especializado nesse seguimento e que também são pessoas que tão na sociedade e não podem ser excluídos de maneira alguma, em contrapartida tu vê o espaço público sendo usado por outros meios, mas se tu tem fazer algo relacionado ao *Punk*, ao *Hardcore*, ao *Rock* mais independente tu vai encontrar grandes dificuldades. Se tu não tiver influencia, se não tiver alguém influente dentro da secretária que seja de esporte e lazer, que seja de patrimônio, alguém pra intervir ali, é complicado. Eu já tentei fazer um projeto, eu e o Caio elaboramos o projeto, tivemos como modelo outros projetos que deram certo, mas por algum motivo a gente não conseguiu. Eram projetos bem legais assim, que tratavam não só da música, como também do meio ambiente, do esporte, integrava bastante coisa, pra um público que poderia ser um público, que poderia assim dizer, bem interessante. Ia englobar diferentes meios como o skate, a música, a gente também tinha a ideia de uma feira, o Caio, como e vegetariano, uma feira vegetariana pra troca de informações, mas infelizmente a gente não conseguiu. (...) a gente fez um projeto como manda o figurino, como os projetos são de outras manifestações culturais que a gente vê acontecer na cidade no espaço público, mas que infelizmente o nosso não foi aprovado, assim como outros de outras pessoas que agente conhece que não conseguiram isso.

Nesse trecho podemos perceber que o espaço público é apropriado apenas por um pequeno grupo e que este está ligado ao grupo política que governa a cidade, com isso vemos no espaço da *urbe* a reprodução de velhas práticas políticas como o clientelismo e o personalismo sendo um elemento incorporado à gestão pública

⁸⁷ Nesse momento ela está se referindo a produzir shows no espaço público.

conforme nos diz Nunes (2003). O referido autor ainda aponta que o funcionamento do clientelismo no Brasil se dá da seguinte maneira:

O clientelismo repousa num conjunto de redes personalistas que se estendem aos partidos políticos, burocracias e *cliques*. Estas redes envolvem uma pirâmide de relações que atravessam a sociedade de alto a baixo. As elites políticas nacionais contam com uma complexa rede de corretagem política que vai dos altos escalões até as localidades. Os recursos materiais do Estado desempenham um papel crucial na operação do sistema; os partidos políticos — isto é, aqueles que apoiam o governo — ter acesso a inúmeros privilégios através do aparelho de Estado. Esses privilégios vão desde a criação de empregos até a distribuição de outros favores como pavimentação de estradas, construção de escolas, nomeação de chefes e serviços de agendas, tais como o distrito escolar e o serviço local de saúde. Os privilégios incluem, ainda, a criação de símbolos de prestígio para os principais "corretores" dessa rede, favorecendo-os com acesso privilegiado aos centros de poder. (...) As instituições formais do Estado ficaram altamente impregnadas por este processo de trocas de favores, a tal ponto que poucos procedimentos burocráticos acontecem sem uma "mãozinha". Portanto, a burocracia apoia a operação do clientelismo e suplementa o sistema partidário (NUNES, 2003, p.32-33).

Essa situação relatada na entrevista reforça a ideia de Nunes (2003) que afirma que no Brasil a relação do clientelismo não foi abolida. Ela continua a se reproduzir nas relações sociais, mesmo no espaço urbano como uma relação vertical entre diferentes classes ou grupos sociais relações de interdependência e não legisladas juridicamente.

O quadro 06 abaixo diz respeito aos espaços públicos utilizados para as atividades do *Punk* e do *Hardcore* em Belém e foi feito com base nos relatos de nossos entrevistados, nos trabalhos de Machado (2004), Monteiro (2013), Sousa (2018) e nas memórias de minha vivência na cena.

Quadro 06 - Espaços públicos utilizados pelo Punk/Hardcore em Belém

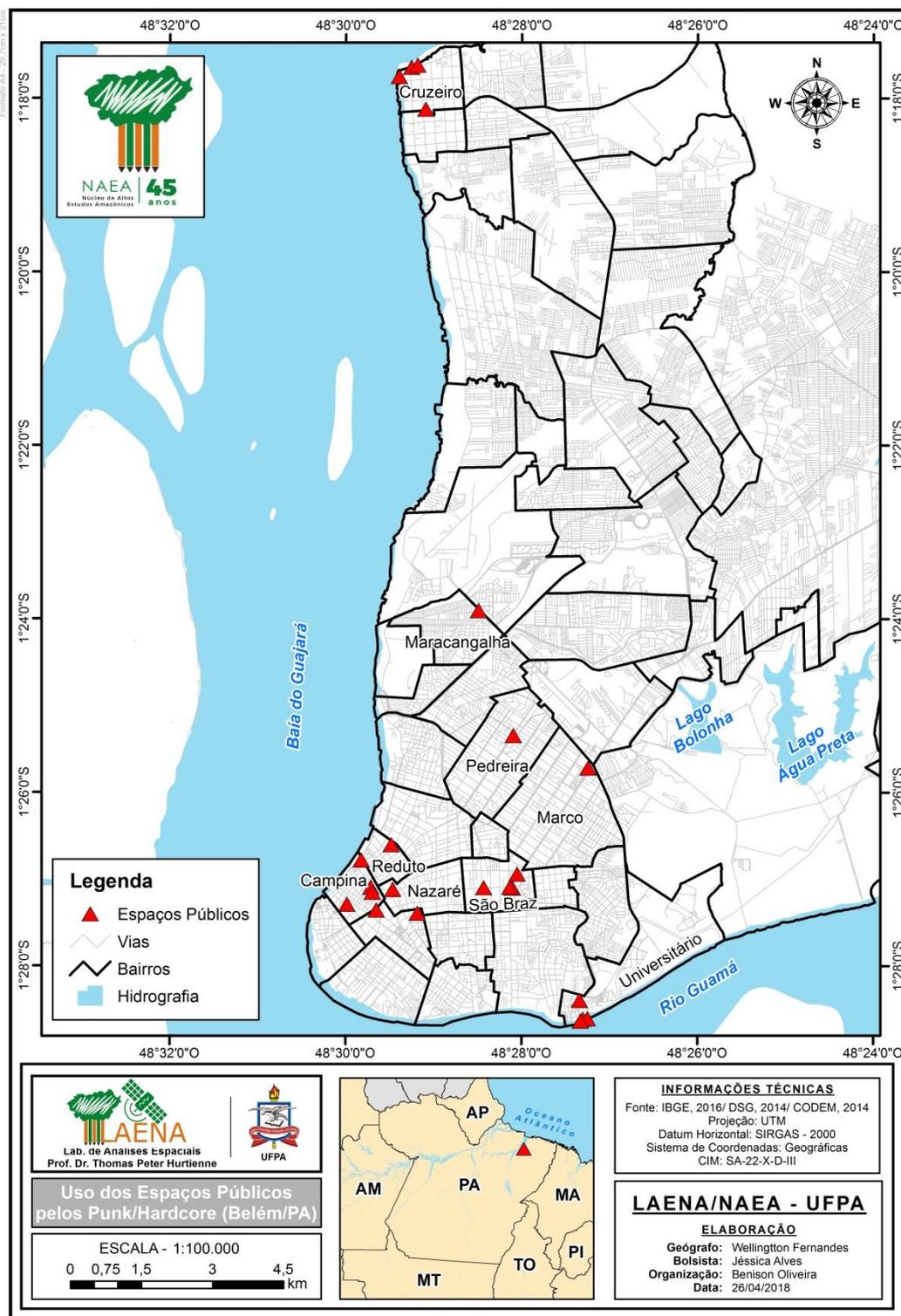
Espaço Público	Localização (Bairro)
Praça da República	Campina
Teatro Waldemar Henrique	Campina
Praça Kennedy (atual Waldemar Henrique)	Campina
Praça da Trindade (Rui Barbosa)	Campina
Praça da Bandeira	Campina
Praça Matriz de Icoaraci	Cruzeiro
Concha Acústica da orla de Icoaraci	Cruzeiro
Pista de Skate da orla de Icoaraci	Cruzeiro
Orla da praia do Cruzeiro (Icoaraci)	Cruzeiro
Ginásio da UEPA	Marco
Teatro São Cristovam	Nazaré
Hall da biblioteca pública Arthur Vianna (Centur)	Nazaré
Memorial dos povos	Nazaré
Aldeia Cabana	Pedreira
Ginásio Altino Pimenta	Reduto
Praça do Operário	São Braz

Anexo do Mercado Municipal de São Braz	São Braz
Praça Floriano Peixoto (Mercado de São Braz)	São Braz
UFPA	Universitário
Praça do Maréx	Val-de-Cães
Ruas da cidade	Variados

Fonte: Entrevistas realizadas entre outubro de 2017 e janeiro de 2018, os trabalhos de Machado (2004), Monteiro (2013) e Sousa (2018).

As informações contidas no quadro 06 foram fundamentais para que a construção do mapa abaixo que foca no uso desses espaços públicos pelo *Punk* e *Hardcore* na cidade de Belém, levando em consideração o período em que esses espaços foram usados.

Mapa 01 - Localização dos espaços públicos utilizados pelo *Punk* e *Hardcore* em Belém



O mapa nos permite a visualização da concentração espacial dos espaços público utilizados pelo *Punk* e pelo *Hardcore* ao longo dos anos, desde a década de 1980 até o período em que nos encontramos.

A concentração desses equipamentos nos leva a ratificar a afirmação de Trindade Jr. (2016) sobre a concentração dos equipamentos dos espaços e equipamentos públicos e de lazer que ficaram circunscritos à Primeira Léguas Patrimonial de Belém. O autor ainda afirma que em direção aos vetores de expansão próximos à Rodovia Augusto Montenegro e Rodovia Br-316 temos os espaços e equipamentos para o lazer voltados a espaços privados de consumo. A exceção, como podemos ver no mapa e ao longo do que foi apresentado, é com relação ao distrito de Icoaraci, onde percebemos uma concentração dos espaços e equipamentos públicos no bairro do Cruzeiro, onde se localiza a orla de Icoaraci.

A concentração desses equipamentos na área central é um elemento importante para que a centralidade simbólica tenda a coincidir com os espaços centrais da cidade, porém a centralidade simbólica implode o limite do centro e se expande também para outras áreas da cidade, mesmo que periféricas. Em nosso estudo sobre o *Punk* e o *Hardcore* percebemos a centralidade existente em Icoaraci para essa manifestação, assim como ao analisar o samba em Belém temos uma centralidade simbólica voltada ao bairro da Pedreira e assim com outras manifestações em outros bairros.

A centralidade simbólica nesses outros bairros não anula a centralidade simbólica na área central, mas por vezes a reforça, pois estar no centro gera uma maior visibilidade em função de uma maior circulação de pessoas na área central e pelo simbolismo que muitos desses espaços representam para cidade. Esses espaços públicos das áreas centrais possibilitam o contato com o diferente, o desconhecido como nos diz Jacobs (2000), pois para esta autora a metrópole é o lugar dos desconhecidos, mesmo pessoas que moram próximas podem ser desconhecidas. Esse contato entre os diferentes, o vir e o ser visto, e a diversidade inerente a esse contato possibilita um maior alcance das manifestações culturais que ocorrem nesse espaço, tanto um alcance com repercussão positiva como também negativa.

E no caso do movimento *Punk* em seu início em Belém o uso desses espaços públicos estava ligado à resistência e divulgação dos seus ideais como já visto aqui em algumas entrevistas.

As *gigs* (festas) também eram espaços usados para a divulgação de ideias libertárias, troca de ideias, lazer e sociabilidades entre os *punks* nas décadas de 1980 e 1990, com o passar do tempo, a produção cultural, para além das festas como a

produção de *fanzines*, coletivos, espaços de diálogos libertários e politização do movimento *Punk* vem se transformando.

A própria política cultural adotada pelo governo do estado dificulta essa produção subversiva nos espaços públicos, pois ela é centralizada como nos mostra Castro e Castro (2016). Em nível municipal, nos dois mandatos da prefeitura de Edmilson Rodrigues em meados de 90 e início de 2000, os movimentos culturais possuíam uma maior abertura dos espaços administrados pela prefeitura como no Ginásio Altino Pimenta e no Mercado de São Braz. Após oito anos dessa prefeitura do PT temos duas eleições consecutivas de Duciomar Costa (PTB) e duas gestões seguidas de Zenaldo Coutinho (PSDB).

Nos dois mandatos posteriores ao de Edmilson Rodrigues (Duciomar e Zenaldo) a política cultural municipal não reflete mais a diversidade. Isso irá reverberar diretamente na utilização dos espaços públicos os quais passam a serem geridos sob a lógica privatista de uso desses espaços e da burocratização do acesso a esses espaços por parte de seguimentos da cultura os quais não estão alinhados ao projeto político ideológico dos gestores o que faz com que o *Punk* e o *Hardcore* utilizem bem pouco os espaços públicos nesse período.

O quadro abaixo mostra alguns dos espaços privados utilizados pelo *Punk/Hardcore*.

Quadro 07 - Espaços privados utilizados pelo *Punk/Hardcore* em Belém

Espaços privados	Localização (Bairro)
Antiga <i>Scorpion rock</i> bar	Cidade Velha
Antigo Espaço Fama (atual bar do Jamaica)	Cidade Velha
Espaço cultural Raízes	Cidade Velha
Palafita	Cidade Velha
Bar do Paraguay	São Braz
Fundação Pestalozzi	Souza
Veg Casa	Terra Firme
Bar Gato Verde	Icoaraci
<i>Rocket Bar</i>	Nazaré
Antigo <i>Old School Rock Bar</i>	Umarizal
Antigo Cultura Estúdio	Campina
Fábrica <i>Studio</i>	Campina
Casa de Shows Centro Histórico	Cidade Velha
Antiga Boate Benzinho	Condor
Palácio dos Bares	Condor

Estúdio <i>Pub</i>	Batista Campos
<i>Class Festas Drink´s</i>	Reduto
<i>Antigo Hey Ho Studio</i> ⁸⁸	Nazaré
<i>Antiga Boate Fuxico</i> ⁸⁹	Batista Campos
<i>Antigo Papus Bar</i>	Batista Campos
<i>Antigo Açai Biruta</i>	Cidade Velha
<i>Pizzaria do Sagica</i>	Icoaraci
<i>Caverna Pub</i>	Pedreira
<i>Decibéis</i>	Val-de cães
<i>Antigo Caverna Club</i>	São Braz
<i>Antigo Yellow submarine</i>	Cidade Velha
<i>Ná Figueiredo</i>	Nazaré
<i>Empata Phodas Bar</i>	Mosqueiro
<i>Bar Bate papo da Mara</i>	Reduto
<i>Canal 19</i>	Icoaraci

Fonte: Sousa (2018), acervo do autor de fotos e cartazes de eventos, consultas ao facebook e fotolog e contribuições de pessoas envolvidas com a cena.

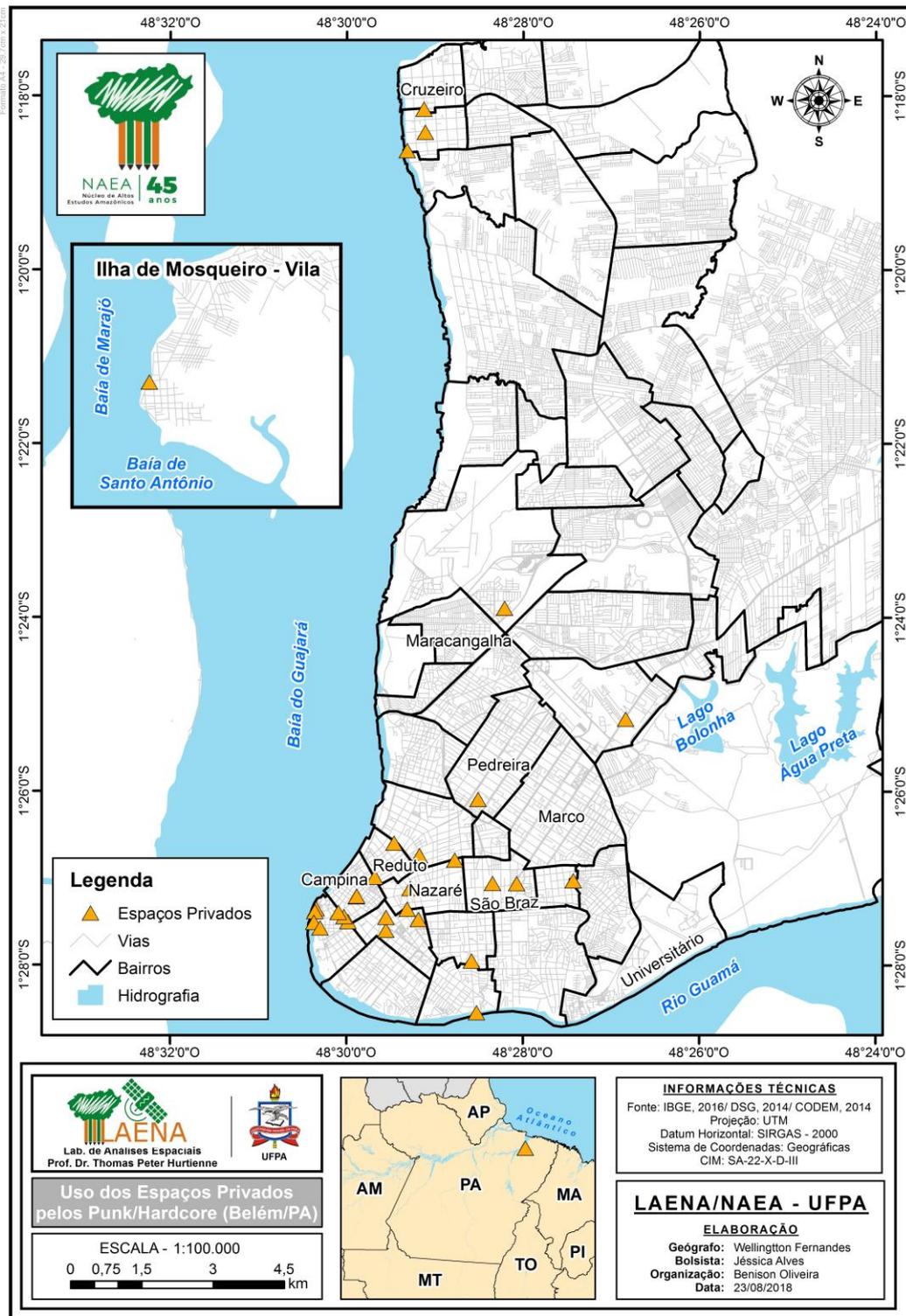
Devido à falta de um acervo contendo os dados de onde aconteceram todos os eventos de *Punk* e *Hardcore* em Belém alguns espaços podem ter sido esquecidos em função do pouco material e da memória de quem escreve e de quem ajudou na elaboração deste trabalho.

O quadro 07 serve como base para a elaboração do mapa 02, que diz respeito aos espaços privados utilizados pelas manifestações. Este mapa tem como intuito evidenciar quais espaços foram mais utilizados e onde eles se localizam, entretanto pela falta de um acervo cronologicamente organizado, se torna inviável a construção de um mapa mostrando a expansão espacial de forma cronológica dessas manifestações pela cidade de Belém.

⁸⁸ Mudou-se de bairro, ainda sem local, mas os eventos aconteceram quando ainda era no bairro de Nazaré.

⁸⁹ Quando ainda era na Avenida Rui Barbosa.

Mapa 02 - Localização dos espaços privados utilizados pelo Punk e Hardcore em Belém



O mapa acima mostra que há uma concentração nos espaços privados dentro da primeira léguas patrimonial, em função de nessas áreas passarem inúmeras linhas de transporte coletivo, tornando estes espaços acessíveis. Outro fator importante para a

concentração nesses espaços é a disponibilidade dos espaços em não cobrar aluguel pelo espaço ou cobra-lo a valores baixos, tornado viável a realização dos eventos.

Se voltarmos e analisarmos em conjunto com o mapa dos espaços públicos utilizados, perceberemos que os espaços privados predominam em número, evidenciando a estratégia de sobrevivência em função da negação do espaço público. Assim como também a concentração dos espaços dentro do marco da primeira légua patrimonial reforçando a centralidade simbólica existente nessa área. Contraditória a essa centralidade simbólica na área central, temos a formação de uma centralidade simbólica importante para o *Punk* e *Hardcore* em Icoaraci, que apesar de ter poucos espaços, possui uma intensidade grande na realização de festas. Atualmente em Icoaraci temos apenas o Bar Gato Verde cedendo espaço para realização das festas de *Punk/Hardcore* e outras vertentes do *Rock*.

4 RESISTÊNCIA E CULTURA NA CIDADE: O DIREITO À CIDADE E A PRODUÇÃO DOS ESPAÇOS DE ESPERANÇA

4.1 A cultura e a resistência nos espaços da cidade

Discutir sobre o conceito de cultura não é uma tarefa simples tendo em vista a forma extremamente dinâmica com que ela se manifesta, além disso, existem diferentes formas de compreender suas manifestações de maneira que o trabalho de estudar a cultura e suas manifestações é uma tarefa de folego e árdua.

O espaço da cidade, em especial nas metrópoles, é um *locus* onde temos grande circulação de pessoas chegando, partindo, passando de maneira que o trânsito das diferenças é constante. Os fluxos de informações também são intensos e em grande quantidade o que faz da cidade um espaço interessante para surgimento de novas experiências culturais híbridas.

O *Punk* e o *Hardcore*, como aponta Sousa (2016), a cada contexto se molda à realidade local e apesar de manter certa relação com as referências do *Punk* e *Hardcore* inglês e americano ele vai recriando a sua identidade a partir dos fenômenos do hibridismo e interculturalidade a qual está mais propenso a sofrer nas cidades.

Em uma metrópole como a de Belém o contexto musical é muito dinâmico em função dos fluxos e conexões presentes desde o período colonial conforme aponta Sousa (2016). A mistura de ritmos variados faz de Belém uma cidade com grande potencial para experimentações híbridas interessantes. Algumas bandas se lançam em algumas aventuras ousadas ao hibridizar o *Punk* e o *Hardcore* a outros ritmos bem distintos como a banda extinta banda “Machete” com seu *Surf Punk*, “Esgoto *Surfers*” tocando *Fastcore* com *Surf Music*, a “Insolência Pública” com a música “Beirute” com forte influência da música árabe, a “Delinquentes” que regravou uma versão da música de carimbó “pescador” de Mestre Lucindo, a “Confronto Interior” com seu *Rapcore* e *Nu Metal*, além das bandas como “Netos Do Velho” e “Renegados” de *Crossover*, que é uma forma híbrida, entre o *Thrash Metal* com o *Punk* e *Hardcore* ou mesmo bandas como a “Sokera” que toca *Hardcore* com forte influencia de *Hardcore* novaiorquino. Esses são apenas alguns exemplos presentes na cena de Belém.

A cidade aqui é pensada sob uma perspectiva dialética não de maneira excludente como “isso ou aquilo”, mas de maneira complexa entendendo os fenômenos a partir do “isso e aquilo” conforme sugere Harvey (2015).

Quando pensamos o processo de produção social do espaço, conforme nos mostra Lefebvre (2006), devemos compreender que ele é um processo complexo que envolve três dimensões, a prática espacial, representação do espaço e o espaço de representação. A cultura na perspectiva a qual estamos abordando está ligada ao espaço de representação apresentando outra forma de pensar e agir na cidade.

O maior trânsito entre as culturas, propiciados pela globalização, faz com que fique mais visível a questão das diferenças, as quais pela lógica do sistema são transformadas em desigualdade. A diferença vai se tornar um elemento fundamental para compreensão das diferentes formas de manifestações culturais, produção de sentidos e híbridismos no espaço da cidade, que em muitas das vezes atuam em sentido contrário a racionalidade globalizadora hegemônica.

Essa resistência a partir da cultura com relação à produção do espaço caminha em sentido contrário ao utopismo neoliberal. Esse choque se dá no sentido de que esse utopismo neoliberal implementa o livre mercado para os mais pobres, a omissão por parte do Estado é para os trabalhadores em contraponto a suntuosa ação estatal em prol do capital.

Em meio a esse contexto a luta pelo direito à cidade manifesta em diversos aspectos como moradia, saúde, educação, lazer, cultura, salário, mobilidade e outros mais. Em nosso estudo estamos abordando o aspecto cultural do direito à cidade que perpassa pelo espaço público, pois, como vimos em Serpa (2014), não se pode dissociar a produção do espaço público da produção do espaço. Neste processo está envolvido, mesmo que de maneira não tão explícita, o direito à cidade, pois como podemos ver em Lefebvre (2006) a forma espacial é relevante, todavia as relações sociais estabelecidas é que dão um conteúdo a essas formas, logo todo espaço produzido é dotado de forma e conteúdo. O direito à cidade é parte do conteúdo que é negado à maioria da população, essa negação inclusive pode ser reforçada pelas formas também.

Concordamos com Harvey (2015) quando o mesmo analisa o utopismo burguês no qual ele nos diz que:

As consequências de seu utopismo, quando materializado, se aproximam daquelas que a desconstrução feita por Marx descreve. As desigualdades de renda aumentaram rapidamente em todos os países que se entregaram com maior sofreguidão ao utopismo de mercado (...). Essa polarização em termos de renda e riqueza também tem suas formas geográficas de expressão: uma espiral de desigualdades inter-regionais, bem como a escala dos contrastes entre as zonas residenciais opulentas e empobrecidas favelas (HARVEY, 2015).

A citação acima mostra a forma como o espaço foi produzido deixando de maneira visível em suas formas a contradição. Nas áreas abastadas o direito à cidade muitas das vezes é subvertido pela lógica de mercado e o que é até então entendido como direito passa a ser uma mercadoria (educação, saúde, cultura e outros) para um público que pode pagar. Já na outra situação temos a população mais empobrecida a qual o direito à cidade é urgente, pois para essa população mais necessitada o direito à cidade é negado.

A posição adotada aqui neste trabalho é em prol de outra forma de utopia que não a espacial abordada acima, mais uma utopia espaço temporal, ou dialética na perspectiva de Harvey (2015), a qual deve a partir das experiências dos utopismos da forma espacial e do processo temporal para construção de novos horizontes utópicos superando as experiências negativas dos modelos anteriores.

No caso de Belém como já vimos à forma espacial acaba por reforçar as relações desiguais que ocorrem na cidade, em especial no que diz respeito aos espaços e equipamentos públicos para cultura e lazer. O “utopismo tucano”⁹⁰ no Estado teve grande responsabilidade na produção do espaço de Belém nos últimos 24 anos de maneira que a retração do uso dos espaços públicos em detrimento do privado é uma evidencia da forma a cidade foi produzida a partir de um pensamento alinhado diabolicamente ao neoliberalismo como veremos na sessão seguinte.

⁹⁰ O que aqui denominei como “utopismo tucano” é ao mesmo tempo um recurso de linguagem, no intuito de imbuir o sarcasmo e ironia no conjunto do texto, afinal isso é um trabalho *Punk/Hardcore*, sarcasmo e irônia fazem parte deste universo, assim como também é uma forma de parafrasear a proposta de Harvey (2015) quando se refere aos utopismos degenerados; logo, dito isto, podemos entender o termo “utopismo tucano” como uma forma de caracterizar o conjunto de políticas ligadas à forma de planejamento e gestão do PSDB no governo do estado do Pará e no município de Belém, os quais estão alinhados ao pensamento neoliberal.

4.2 A transição dos espaços públicos para os espaços privados

No capítulo anterior apresentamos as respostas de nossos entrevistados considerados mais velhos quando questionamos como era a organização dos eventos no início do movimento *Punk*. Neste capítulo apresentamos os relatos, dos mais novos, a respeito da questão você já organizou algum evento no espaço público. Sobre essa questão vemos o que A.B. nos tem a dizer:

Eu já organizei evento em espaço público, não foi uma experiência muito boa, porque existe uma serie de dificuldades e preconceito, principalmente com esse estilo que eu toco que é o *Punk, Hardcore*. E não foi uma coisa muito produtiva pra mim porque a gente sempre tem que trabalhar com uma serie de empecilhos que as pessoas botam por preconceito, porque relacionam esse tipo de música e até o *Rock*, no geral, com baderna, com gente drogada, com birita, com violência e uma série de coisas. Sendo que outros estilos musicais que as pessoas já não têm esse preconceito também são carregados de uma serie de fatores negativos como violência, drogas e outras coisas, mas que são socialmente aceitos. Então esses estilos tem mais facilidade de usufruir dos espaços públicos, mas pra mim, eu prefiro fazer no espaço fechado hoje em dia aonde eu possa ter uma facilidade maior de colocar as bandas que eu acho que se identificam com a proposta do evento e evitar certas pessoas que estão ali e que não estão identificadas com aquilo, acham que aquilo lá é bagunça, é violência e acabam denegrindo um pouco a imagem. Mas eu acho importante sim utilizar o espaço público, eu não utilizo porque pra mim não é mais viável, mas acho interessante sim ser utilizado.

No trecho acima vemos que o entrevistado relata alguns problemas relativos à organização dos eventos no espaço público, em especial com relação a burocracia e o preconceito com o estilo que é associado ao consumo de bebidas, drogas e violência. O entrevistado também relata que o consumo de bebidas, drogas e a violência também faz parte de outras manifestações que ocorrem no espaço público, contudo a sociedade não trata da mesma forma que o *Punk*, o *Hardcore* e o *Rock* no geral, sendo mais complacentes com essas outras manifestações. E como se pode perceber no final da fala de A.B. isso fez com que ele prefira organizar seus eventos nos espaços privados, todavia ele acha importante a organização de eventos no espaço público, embora diga que para ele não é viável.

Na resposta de D.E. Ele diz que:

Sim. Mas isso é relativo se levarmos em conta os termos “apropriado” e “inapropriado”. Antigamente, em Icoaraci, na falta de uma cena, na falta de locais apropriados pra tocar e quando as nossas garagens e os nossos quintais não estavam disponíveis pra tocar, nós organizávamos tudo na rua, e lá mesmo fazíamos as nossas “rockadas”. Dependíamos de uma calçada (geralmente na casa de alguém do meio) e de equipamentos. No caso dos equipamentos, cada banda contribuía com alguma coisa, bateria, caixa de

voz, cubo de guitarra, cubo de baixo, microfones e pronto. As bandas que contribuía com algum equipamento tocavam. Nas primeiras vezes (e na imensa maioria das vezes), tudo era feito apenas com uma caixa, uma caixa na qual ligávamos tudo: baixo, guitarra e vocais, e tudo acontecia.

Na fala acima vemos a questão da organização de forma coletiva entre as bandas e que o espaço geralmente eram as ruas ou calçadas de Icoaraci em virtude da falta de espaços públicos adequados quando os espaços privados das garagens ou quintais não estavam disponíveis para realizar os eventos.

Os casos de G.S., N.B., R.V. e T.B. relatam que não chegaram a organizar eventos nos espaços públicos, esse dado para nossa pesquisa é relevante, pois denota uma mudança no comportamento dos entrevistados onde os mais jovens já pegam um período em que o acesso a esses espaços se tornou mais dificultoso. A respeito dessa questão destacamos duas falas, as de R.V. e T.B.

No caso de R.V. ela admite que não organizou eventos no espaço público, porém teve algumas participações da organização de alguns eventos, todavia não a frente, mas no intuito de auxiliar como podemos ver no excerto abaixo:

Organizar, organizar, eu não organizei, eu... que eu posso dizer... que eu encabecei a coordenação não, mas eu participei de alguns eventos em que foram feitos no espaço público, na Praça da República, no Centur naquela área aberta que eu não sei como chama lá do Centur, teve algumas coisas em Icoaraci também, Castanhal, Cidade Nova, mas eu meio que eu só ajudava, não era uma organização minha.

No relato de T.B. ele nos diz que:

Nunca organizei um evento, como eu acabei de te falar, a gente não conseguiu, na verdade é um sonho nosso, fazer um evento a céu aberto, a gente que acompanha bastante através da internet outras cenas. Em São Paulo tem um projeto bem legal que a gente se espelha muito nele, inclusive a gente fez o *Hardcore* solidário, um projeto que aconteceu na fundação Pestalozzi que a gente fazia em parceria com a fundação Pestalozzi, onde a fundação sedia o espaço de forma gratuita e a gente cobrava um valor simbólico que era para os custos, um evento totalmente independente, a gente não recebe o apoio de ninguém e esse valor simbólico era pra cobrir os custos da estrutura de som. A gente recebia esse valor simbólico mais um quilo de alimento. Foi o evento mais próximo que a gente chegou de fazer nesse nível, mas ainda a gente tem vontade de fazer algo assim, em praça pública, algo a céu aberto mesmo (...) a gente vê, por exemplo, algumas manifestações que a gente sabe que, por exemplo, tem uma grande resistência por parte dos governantes que é o *Rap*. Hoje em dia vê que tem uma abertura maior até nas praças, isso a gente queria fazer também pro *Hardcore*. Em São Paulo tem um projeto, o *Hardcore* nas ruas, que acontece mensalmente e que tem espaço pra banda se apresentar, têm várias oficinas legais.

Apesar de não ter realizado ainda um evento no espaço público T.B. ele ainda continua com vontade de fazê-lo no intuito de realizar além das festas outras atividades como oficinas, por exemplo, e também visando fortalecer a utilização desses espaços

pelas referidas manifestações assim como faz o *Rap* por meio das batalhas de Mc's e outras atividades que eles realizam em praças de Belém.

O trecho abaixo ilustra a participação de V.P. em sua única experiência de organização desses eventos no espaço público. Vejamos o excerto:

Eu ajudei a organizar um evento que foi na capela da UFPA, que é um espaço que eu considero público, ou um espaço potencialmente público. Ainda que a universidade se feche, a Universidade Federal do Pará, ainda que ela, eu considero dessa forma, se segrega do local que ela tá. Ela tá localizada na grande periferia de Belém, Guamá, Terra Firme, e ela não... ela se segrega, ela fecha os muros, a entrada e não quer um diálogo com essa comunidade, com esse espaço, ainda assim um espaço potencialmente público no meu entender. E a capela, ainda que a universidade se feche, existe uma circulação de pessoas que não especificamente alunas, e pessoas que vão pra federal por outros motivos, atrás de um serviço, atrás só de um espaço de lazer ou atrás só de dar um rolê, encontrar os amigos, ou até usar drogas, enfim, beber, qualquer coisa desse tipo, eu acho que esse é um espaço potencialmente público, a capela da UFPA.

Em sua fala ele não se limita a descrever como foi sua experiência, ele expressa uma crítica em relação à Universidade Federal do Pará, a qual fica localizada em meio aos bairros periféricos Guamá e Terra Firme, entretanto não rompe os muros físicos e simbólicos de maneira a aprofundar um diálogo maior com o entorno. Em sua crítica ele aponta mesmo com a universidade se fechando para o entorno a capela ainda é um dos poucos espaços em que diversas pessoas circulam com diversas finalidades.

É notório que a maior parte dos espaços públicos utilizados se encontra na área central da cidade, isso reflete uma tendência (espacializada no mapa 01 no capítulo anterior) de concentração dos espaços e equipamentos públicos para cultura e lazer de acordo com o dito por Bahia (2014) e Trindade Jr. (2016).

Trindade Jr. (2016) nos mostra que essa configuração concentrada de equipamentos urbanos públicos e serviços nas áreas centrais é para que a população mais abastarda possa usufruir deles enquanto que a população de mais carente tem um menor acesso a esses equipamentos.

Essa concentração dos equipamentos para o lazer e o grande fluxo de pessoas circulando em determinadas áreas centrais ou próximas ao centro aliadas a questão da visibilidade no espaço público, como podemos ver em Alves (2010) e Serpa (2014). Esse conjunto de coisas e relações produz uma centralidade simbólica que implode os limites da centralidade econômica ou política dessa área. Essa centralidade simbólica tem uma relação significativa com a questão da visibilidade, assim como aliada a qualidade de forma e conteúdo do espaço que está sendo ocupado.

Essa centralidade é construída por inúmeros grupos distintos, muitas das vezes com interesses divergentes ocasionando conflitos e negociações para o uso dos espaços públicos. Esses grupos distintos pertencem a diferentes classes sociais e tem diferentes interesses e usos no espaço público que vão desde uma apropriação privada para um determinado público a concepções que defendem o uso desse espaço público por inúmeras manifestações.

A ideia de centralidade para Carlos (2007) está ligada a nova relação Estado-espaço no qual:

As políticas urbanas recriam constantemente os lugares, produzindo a implosão da cidade seja pela imposição de novas centralidades (isto porque a centralidade se desloca no espaço da metrópole em função de novas formas de uso/consumo do espaço), seja pela expulsão da mancha urbana de parte da população para a periferia como consequência de um processo de valorização dos lugares pela concentração de investimentos.

Os momentos de produção do espaço geram centralidades diferenciadas em função do deslocamento do comércio, dos serviços e do lazer. Essas transformações decorrentes das funções dos lugares da cidade geram o que chamo de “centralidades móveis” - movimentação no espaço metropolitano de centros geradores de fluxo assentadas nas novas formas de comércio e dos serviços modernos. Por sua vez a “gestão” ao privilegiar determinadas áreas da cidade - abrindo avenidas, destruindo bairros, fechando ruas, impedindo usos e determinando outros - implode a sociabilidade, desloca os habitantes, influencia a valorização/desvalorização dos bairros da cidade e acentua a desigualdade (CARLOS, 2007, p. 14-15).

Nessa concepção podemos perceber que ao se criarem novas centralidades há o deslocamento da população para as áreas periféricas assim como a implosão da sociabilidade, todavia novas sociabilidades se criam e o espaço central produzido a partir da centralidade.

No trabalho de Alves (2010) a respeito da centralidade ela nos diz que:

A centralidade se caracteriza por ser um processo que atrai fluxos de capitais, pessoas, atividades, definidos por uma racionalidade estatal que, agindo sobre o espaço urbano, o envolve de modo a condensar nele as riquezas e o poder, através de estratégias e planos aí desenvolvidos. Essa concentração de riquezas e poder tende a ser pontuada, elevando a importância de determinados locais, que se constituem em centros, onde se materializa o processo de concentração, ou dito de outra maneira, a centralidade adquire uma forma, uma espacialidade (ALVES, 2010, p. 37).

Segundo, ainda a mesma autora, em outro momento, ao falar dos centros mais antigos, ela nos diz que:

[n]os centros mais antigos, que ainda guardam uma multiplicidade de atividades (o que permite uma variada gama de pessoas, classes e relações), possibilitam o afloramento das mais diversas manifestações, contendo uma forma democrática do uso, do que os novos centros. O centro de São Paulo, por exemplo, hoje é um local freqüentado, de trabalho, de lazer, de compras e atendimento aos cidadãos de baixo poder aquisitivo. É como se “o povão” se

apropriasse desse centro, que assume assim um caráter popular. Mas, justamente por possibilitar as mais variadas relações, o centro também é o local de intensa vida econômica para quem aí possui negócios. Não falamos apenas nos pequenos comerciantes que possuem lojas na área. Falamos também de um lugar que é sede de grandes instituições financeiras, órgãos governamentais ligados às finanças, à cultura, ao transporte. É também o lugar simbólico. (ALVES, 2010, p. 37).

A concepção da autora a respeito da centralidade se dá a partir do entendimento de que o centro da cidade possui uma dinâmica de intercâmbio das necessidades da reprodução do capital, todavia esse espaço também é dotado de agitação, densidade, de acontecimentos, apropriação pelas camadas populares, possibilidades e outras coisas mais como podem ver na passagem abaixo:

É no centro da cidade que se materializa o ponto de intercâmbio entre as necessidades de reprodução do capital, que tendem a ser gestadas pelas leis de mercado e, por isso, exigem do poder estatal e dos agentes e empreendedores privados, ações estratégicas para o controle sócio-espacial, e o desejo de apropriação por parte da população da vida urbana, que, nas áreas do centro, estão marcadamente presentes. Estamos falando da agitação, da densidade de acontecimentos que concentram, da instabilidade que isso proporciona, das possibilidades que oferece para o imprevisto, e, ao mesmo tempo, para o anonimato/liberdade, individualidade/coletividade, individualismo/solidão, trabalho/consumo. Estamos aqui nos referindo ao poder simbólico do centro que tende, hoje, a ser deslocado para outras áreas, para novos centros. (...) Ainda que nossa sociedade possua e desenvolva relações baseadas na hierarquia social que se espacializa, o centro, por sua própria funcionalidade, tende a reunir as diferenças, assumindo, ao longo de sua construção, o papel de lugar das possibilidades (ALVES, 2010, p. 33).

Dessa forma o espaço central de Belém, a partir da ideia de centralidade simbólica, implode a centralidade econômica e os espaços centrais também passam a se apropriados por necessidades outras que não estão diretamente preocupadas com a reprodução do capital, todavia isso não quer dizer que o capital não consiga se articular nesse espaço, até mesmo se articulando a essa centralidade simbólica.

No caso de Belém, esse espaço central se tornou um espaço de confluência de fluxos de pessoas devido a concentração de equipamentos urbanos nos espaços públicos destinados para o lazer e também pela questão da circulação. É um espaço para ver e ser visto, isso faz com que nesses locais existiram processos simbólicos criados por diversos grupos ao se apropriarem desses espaços.

Em Belém a Praça da República é a que possui o uso mais diverso e que, portanto exprime uma maior diversidade e visibilidade. O que pode estar sendo ameaçado por intervenções de cunho higienista social por parte da prefeitura na qual o Bar do Parque que assumiu uma função de espaço de resistência e boemia onde inúmeros grupos

socais⁹¹, alguns deles mal vistos poderiam ir a noite tomar uma cerveja, se encontrar e socializar, passou por uma reforma na qual o uso desse equipamento foi concedido por meio de licitação em que uma barbearia ganhou o direito de uso desse espaço o qual passou a ter uma regulação cujo intuito é o de afastar o público que tinha se apropriado desse espaço.

Apesar da centralidade simbólica, da importância desses espaços e da ocupação dos mesmos pelas manifestações culturais podemos perceber que a fala de nossos entrevistados evidenciam que atualmente há uma série de procedimentos burocráticos para inviabilizar o acesso ao espaço público para a realização de atividades culturais. Eles compreendem que isso é intencional, parte de um projeto excludente, sobretudo para o seguimento do *Rock* e de culturas consideradas marginais. Esses pontos ficam claros quando abordamos duas questões, a primeira sobre o porquê deles não mais organizarem festas nos espaços públicos e outra relativa às dificuldades sobre realizar as festas no espaço público.

A respeito da questão sobre o porquê não organiza mais festas no espaço público A.B. nos diz que:

Pois é, eu não realizo pelas questões que eu elucidei na questão anterior, principalmente por causa dessa burocracia que o governo estabelece para você poder ter acesso a esse espaço e principalmente o preconceito que eles têm em relação ao estilo. É muito mais fácil fazer em um local fechado, mas é valido com certeza aproveitar esses espaços, eles devem ser usufruído por todos que produzem cultura em Belém, independente do estilo.

Como podemos ver na fala de A.B. a questão da burocracia é um fator que dificulta o acesso a esses espaços, isso é intencional, pois faz com que muitas das vezes como é o caso do entrevistado ele tenha que recorrer a espaços privados, havendo dessa forma o recuo do espaço público e o avanço do privado.

Sobre esse ponto J.D. nos conta que não mais organiza:

pela falta de estrutura, falta de oportunidades, portas fechadas mesmo que a gente encontra muitas vezes. O Mercado de São Braz tá ocupado com coisas que, sei lá, com coisas, e poderia ser pelo menos uma área lá poderia ser aberta para se fazer *shows* como haviam antigamente, mas não só eles não abrem o espaço como tá abandonado, a Praça Waldemar Henrique eu fui recente lá num show, o *Madruga Fest*, aquilo lá tá abandonado, tá muito abandonado, tá muito mesmo, o pessoal foi fazer o *show* lá não tinha nem como puxar fio lá, fora a burocracia que existe, pra gente fazer a gravação do

⁹¹ Esse grupo que se apropriou do bar do parque e o frequentava eram prostitutas, gays, travestis, *Punks*, *Head Bangers*, góticos, universitários, trabalhadores do entorno que estava saindo do trabalho e vários outros.

DVD na Praça da República, nossa foi uma burocracia, foram meses pra conseguir, a Jalva fez ano retrasado lá o tributo ao Gerson Costa, ela falou que foi muita burocracia (...). O Altino Pimenta é um puta de um espaço e aí é isso, o Teatro Waldemar Henrique ficou ali ocioso, tu passa lá e não tem porra nenhuma, então é triste sabe, mas o poder público não libera como deveria liberar.

Na fala de J.D. ele retrata a questão da falta de estrutura, da falta de oportunidades e critica espaços que estão fechados ou sendo usados para outras funções que não a cultural como outrora fora e outros simplesmente estão a se deteriorar como a Praça Waldemar Henrique, todavia em meio a isso J.D. cita a questão da gravação do DVD da banda Delinquentes na Praça da República, assim como o tributo a Gerson Costa na Praça da República e o *Madruga Fest* na Praça Waldemar Henrique que ocorreram devido ao grande esforço dos envolvidos em realizar esses eventos.

Já para S.A. quando feita a mesma questão ele nos diz que:

Naquela época na década de 90, as coisas eram feitas assim, na tora, tu não tinha autorização, tu não tinha de se submeter a essa burocracia do Estado, essa coisa toda. Tu chegava com o material botava numa Praça, puxava um gato pro som e a coisa acontecia. Acho que essa coisa de limitação do espaço público ou de segregação, eu acho que tudo faz parte de um projeto neoliberal, a própria questão de limpeza social de alguns espaços, de alguns pontos, principalmente voltados ao centro da cidade como agora aconteceu na questão que a prefeitura abriu uma licitação, sei lá o nome, pra questão do bar do Parque (...). Então, eu acho que agora a dificuldade de se fazer nos espaços públicos é essa coisa, dessa repressão, dessa burocracia que eles impõem agora para utilizar o espaço público.

A fala de S.A. nos trás um elemento para se pensar, pois o quadro exposto por ele na década de 90 nos mostra que nesse momento em que o Brasil estava a aderir ao neoliberalismo ainda era possível usar os espaços públicos mesmo de forma ilegal, todavia conforme as políticas neoliberais avançam temos o recuo da utilização do espaço público em detrimento dos espaços privados como assinalado no trecho da entrevista de A.B. acima citado, e nos trabalhos de Harvey (2005 e 2012a).

Para a N.B, que foca mais na questão de Icoaraci, ele nos diz que o motivo de não organizar mais festas no espaço público:

É porque eles não liberam. Infelizmente eles não liberam mesmo aqui pra Icoaraci, a não ser que a gente faça o que eles queiram, seja do jeito que eles querem. teve um evento aqui agora, foi um evento de *White Metal*, tocou umas dez bandas e tal e aí o pessoal da organização tava impedindo o pessoal de fazer roda⁹², sabe, não podia, tinha que ficar parado olhando pras bandas de *White Metal* sem fazer roda, agora tu imagina se fossem bandas de *Punk*, *Hardcore* com toda aquela energia, com toda aquela onda que rola ia chocar

⁹² Aqui o termo roda esta se referindo à roda *Punk*.

demais, ai aqui na orla pra todo mundo vê ai o pessoal não libera, infelizmente não libera pra gente, ai por isso que a gente não faz. Se tiver que fazer é na clandestinidade mesmo.

Um elemento importante que a fala de N.B. trouxe é a questão da domesticação de determinadas manifestações culturais e da festa. No caso da primeira temos a questão da normatização do acesso aos espaços públicos que muitas das vezes deixa de fora algumas manifestações que não se adequam a regularização desses espaços, de maneira que ou há a adequação as normas ou esses espaços são ocupados de maneira ilegal e a ocupação ilegal não significa necessariamente algo negativo, muitas das vezes é extremamente positivo. Com relação ao segundo aspecto, como podemos ver em Durkheim (1968) *apud* Amaral (1998) e Maffesoli (1985), as festa são marcadas por excessos. No momento em que se tenta domesticar as festas isso implica no conflito, pois determinados rituais presentes na festa acabam por serem comprometidos, em especial as festas de *Punk* e *Hardcore* onde o *Circle Pit* ou simplesmente a roda *Punk* é um elemento ritual importante dessas festas, apesar dela ser realizada em outras festas que não as de *Punk* e *Hardcore*.

Com relação às dificuldades para a realização das festas os entrevistados nos revelam inúmeras dificuldades para conseguir a liberação para o uso dos espaços públicos na cidade como podemos ver a começar pela fala de A.B. onde ele diz que:

Existem muitas dificuldades, pelos problemas que eu já falei, de burocracia e de preconceito e às vezes até das pessoas que vem e não sabem do que se trata aquilo ali e acabam denegrindo o espaço, acabam prejudicando as bandas que se apresentam e ai por um pagam todos, infelizmente. Então, realmente é muito difícil hoje em dia, ainda ocorrem raríssimas exceções, mas essas são realmente as exceções, infelizmente não são a regra. As pessoas que ainda tem mais acesso a esse tipo de espaço são as pessoas que estão inseridas dentro do contexto que eles acham aceitável dentro da produção de cultura e isso eu espero que um dia mude, mas eu não vejo muita esperança pra isso mudar não.

A fala acima retrata além da questão burocrática a questão do preconceito com o estilo, pois ele tem um diferencial tanto em termo de sonoridade por ser rápido e barulhento, além da estética que compõe o visual dessa tribo ser outro fator que causa um certo choque, um estranhamento nas pessoas que não conhecem a proposta.

Outro ponto importante é com relação ao comportamento, pois é comum nos *shows* a formação da roda *punk* e o pogo⁹³, onde muitos não entendem o que está

⁹³ Espécie de dança inventada por Sid Viciou (BIVAR, 2006).

acontecendo nesse momento e confundem com briga, confusão e acabam interpretando apenas como destruir tudo, incluindo as estruturas do espaço público, o que pode ocorrer com qualquer estilo musical, todavia devido ao preconceito com as tribos do *Rock* quando isso acontece em um evento do mesmo acaba tomando proporções e reprovações em maiores proporções.

O último ponto apontado por A.B. diz respeito à questão do ser palatável ao grande público, pois os eventos no espaço geram visibilidade, logo muitos governos se utilizam da promoção de festas no espaço público como estratégia política de caráter elitista e conservadora como vimos em Castro e Casto (2016).

A fala a seguir é a de J.D. em que relata a questão da precariedade dos espaços públicos da cidade como hoje além da burocracia sendo um problema para a utilização do mesmo como podemos ler:

Sim, as dificuldades que eu falei já. Antigamente as dificuldades eram outras, talvez naquela época, talvez não (...) naquela época o problema não era precariedade, o problema era a própria falta de tecnologia, falta de recurso, era mais difícil alugar um som bom, tudo era muito caro, distante, a gente não tinha equipamento muito bom como a gente tem hoje, não existiam estúdios de ensaio. Então, a precariedade daquela época era outra, não tinha *internet* pra gente se comunicar e poder divulgar o *show* melhor. Hoje tem todo esse avanço, mas a precariedade cai nos próprios espaços por falta de cuidados.

Em seu relato nos mostra que num primeiro momento existia um problema de precariedade de equipamentos (instrumentos e equipamentos de som) enquanto que os espaços públicos que eram utilizados tinham acesso menos burocratizado e uma melhor conservação de sua estrutura. Enquanto que atualmente temos os equipamentos de som e instrumentos musicais (ainda que não de melhor qualidade, mas bons) temos um sucateamento dos espaços públicos da cidade.

Com relação a essa precariedade temos inúmeros casos pela cidade, porém vamos citar apenas alguns para se ter um panorama da situação, o primeiro é o caso do Teatro São Cristóvão que na década de 1980 chegou a sediar os *shows* de bandas como “As Mercenárias” e “Ratos de Porão”, todavia hoje encontrasse em ruínas (figura 09). Outro exemplo recente disso é o descaso da prefeitura de Belém (PSDB) que devido à estrutura da Aldeia Amazônica estar comprometida, segundo informou a prefeitura e os jornais da cidade, transferiu o desfile das escolas de samba do carnaval de Belém do sambódromo da Aldeia Amazônica no bairro da Pedreira para a Avenida Marechal Hermes no bairro do Reduto, o que foi um completo fiasco (figura 10). E para fechar

esse quadro temos a situação dos espaços das praças públicas, onde apenas uma pequena parte (na área central) recebe manutenção, o restante se encontra abandonada às intempéries (figura 11 abaixo).

Figura 09 - Faixada do Teatro São Cristóvão



Fonte: <http://www.outros400.com.br/especiais/3937>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Figura 10 - Brincantes parados na calçada da Avenida Marechal Hermes inundada



Fonte: <http://www.ver-o-fato.com.br/2018/02/zenaldo-decreta-morte-do-carnava-em.html>. Acesso em 03/03/2018.

Figura 11 - Estrutura precária da Praça Waldemar Henrique



Fonte: [http://m.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-427494-arraial-de-belem-na-tuna-custou-r\\$-55-mil.html](http://m.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-427494-arraial-de-belem-na-tuna-custou-r$-55-mil.html). Acesso em 03/03/2018.

As imagens acima ilustram o quadro de precariedade dos espaços públicos da cidade nas áreas centrais corroborando com o que foi dito por J.D.

Outra fala importante é a de N.B., que além de mostrar a questão da burocracia também evidencia que determinados grupos conseguem com maior facilidade o acesso aos mesmos espaços como podemos ver:

a burocracia que existe, o impedimento que parece que é proposital, entendeu? Parece que eles fazem de tudo para não liberar, ficam mandando a gente ir para os órgãos lá pro centro, coisa que não tem nada haver e quando é pro pessoal do Pagode, do Axé os caras dizem que vão fazer a festa e no outro dia tão fazendo, ai pra gente... O único cara de Icoaraci que tem acesso a essa concha ai, isso porque ele vem do pessoal da igreja, é o M., mas até o M. tem dificuldade para conseguir quando é evento de *Rock*, mas quando é pra fazer evento de igreja, evento de música *pop* ai eles liberam pro M. por isso quando o M. faz evento ele não bota banda pesada, é só banda *pop* pra não se sujar. Porque o pessoal faz de tudo para impedir, eles não querem que aconteça.

Com relação a grupos que têm maior facilidade em acessar esses espaços em Icoaraci o trecho da fala de N.B. corrobora com o de A.B., pois ambos nos mostram que a utilização desses espaços é feita por grupos com som mais agradável, aceitável no entendimento do poder público.

Na fala de R.I ele ressalta que o poder público realizava alguns eventos nos espaços públicos voltados a um público roqueiro da cidade.

Acho que tem cara, hoje tem, na época logo depois dessa primeira fase do “*The Podres*”, daí passa o “*Stress*” daí vira “*Insolência Pública*”, quando vira “*Insolência Pública*”, já tá surgindo várias bandas em Belém, então já tá começando a ter vários espaços pra tocar, sabe? e detalhe, a própria prefeitura fazia alguns eventos, o governo do estado fazia eventos, convidava bandas de fora e bandas locais também cara, tinha isso daí, não tem mais cara, perdeu isso daí, é uma política que deveria ter cara, é de fomento, por que o estado tem que fomentar, ele é o indutor cara também, ele tem que ter espaço pra ter expressão à arte, da cultura, tem que ter e eles restringem hoje, duvido que uma banda consiga tocar no Waldemar Henrique, o “*Stress*” tocou, no teatro da Paz, mas porra, eu não sei qual é a influência que eles tem cara, alguém tem que fazer parte, tá entendendo como é que é?.

Um ponto que nos chama a atenção é quando ele menciona o *show* do *Stress* no Teatro da Paz, pois não é em qualquer espaço público que se pode realizar todo tipo de evento, em especial os de *Punk* e *Hardcore* devido à questão da roda e do *pogo*, é necessário espaço para o mesmo, logo um espaço como o do referido teatro não teria como comportar de forma satisfatória um show ou festival com bandas de *Punk* e *Hardcore*, diferentemente do Teatro Waldemar Henrique.

Na fala de S.A. ele nos relata que há sim dificuldades, porém admite não saber como está atualmente, pois a um tempo já não participa com tanta frequência e nem a frente da organização de eventos no espaço público como podemos ver:

Dificuldades? Sim, eu não sei como é que tá hoje em dia, mas eu acredito que sim. Qualquer coisa que tu quer fazer na praça os caras te exigem um monte de documentos, de burocracia, a questão é dificultar mesmo essas expressões, principalmente essas expressões políticas, de contestação nos espaços públicos.

Já o exposto por S.B. caminha no sentido de denunciar a precariedade dos espaços públicos onde ele questiona se isso é intencional por parte do poder público esse sucateamento e o fechamento de outros espaços como vemos:

Hoje em dia tá escasso os espaços públicos, não tem. O próprio memorial aqui tá abandonado, parece que o poder público é contra mesmo, porque agora do lado do memorial, não sei se as pessoas tão sabendo, tem até um hospital que é para barrar mesmo né? Quer dizer que o espaço memorial dos povos já era, não vai mais ter nada, do lado de hospital não tem como e os outros espaços fecharam, Altino Pimenta com outros espaço que não vem na memória agora o nome não tem... eu vejo agora um poder público que cada vez mais fecha as portas pra vários tipos de cultura, de manifestações desde o teatro, música, poesia, tudo... ficou ruim. Hoje em dia o que a gente procura realizar é aquilo do faça você mesmo, ariscar... a gente os lugares são caros, a gente tem de ficar atrás de lugares mais em conta pra realizar os eventos.

Essa tendência ao esvaziamento e precarização dos espaços públicos da cidade, evidenciado na fala acima, caminha no sentido de uma tendência ao esvaziamento dos espaços públicos em detrimento dos espaços privados de consumo. Essa é uma tendência na produção do espaço como podemos ver em Harvey (2012a) e que

atualmente reverbera em Belém conforme podemos ver no trabalho de Amaral (2005) e Amaral e Trindade Júnior (2006).

Em meio a toda essa dificuldade no uso dos espaços públicos em Belém por parte do *Punk* e do *Hardcore*, mas não só deles destacamos a utilização do espaço da Praça da República para o aniversário de vinte e cinco anos da Banda Delinquentes em 2012. Essa festa contou com o apoio da TV cultura, do projeto Conexão Vivo por meio da Lei Semear de incentivos fiscais.

Nesse dia foi realizada uma grande festa no qual gravou-se um DVD da banda. A respeito da gravação, do referido DVD, na Praça da República, J.D. nos relata que houve muita dificuldade em relação a grande burocracia para realização da concessão desse espaço para a festa. Segundo seu relato, cerca de uma semana antes da data marcada não havia confirmação do espaço por parte dos órgãos públicos que administram o espaço da praça e os responsáveis pela concessão de alvarás e licenças para a liberação de eventos no referido espaço⁹⁴. Durante a entrevista que realizei com J.D. quando perguntado sobre a experiência de gravar o DVD do Delinquentes na Praça da República e o que isso significou para banda ele nos contou que:

Foi como eu te falei, foi um *show* muito significativo pra gente, até mesmo eu posso dizer mágico. Inicialmente a gente queria fazer no Waldemar Henrique, por ser um espaço também simbólico pro *Rock* local, porque nos anos 80, 90 ele foi considerado o templo do *Rock* paraense de tantos de *shows* que tinham lá e ai nas conversas e reuniões com a produção da produtora, que foi a *Green Vision*, migrou do Teatro Waldemar Henrique, que era um ponto simbólico, pra própria Praça da República que era outro ponto simbólico também, que lá como eu falei houveram os *Rocks* 24 horas, vários *shows* memoráveis ali (...). Pra gente foi uma noite mágica, uma tarde-noite a gente começou de tardinha, a gente começou o sol tava se pondo e tudo isso foi calculado pra pegar as primeiras imagens daquela alvorada, alvorada não, aquela coisa que quando começa a escurecer pra entrar a noite (...) eu acho o DVD meio único, meio ímpar a nível nacional eu diria, por ser diferente, porque tem muitos DVDs que é pra muito mais gente, mas é com palco ou então é um show no chão, mas pra bem menos gente. Eu acho que a Praça da República contribuiu pra ser o que foi. Eu acho que foi muito importante, quando começou, quando a gente chegou ali a gente sentiu a *vibe* da galera (...) foi uma coisa marcante pra gente, acho que de longe foi o melhor *show* que a gente já tocou.

É possível verificar pelas imagens do DVD que a praça está lotada, sobretudo de jovens. Foi aproveitando a estrutura de semicírculo e de degraus presente na praça,

⁹⁴ Essa informação foi obtida em uma conversa informal, todavia acredito ser ela importante para ilustrar tanto a morosidade quanto a situação que está sujeita a pessoa que tenta organizar um evento no espaço público pelos tramites legais em Belém.

próximo a Rua Riachuelo com Avenida Presidente Vargas para o palco. À frente dessa estrutura foram colocadas grades para contenção do público, foi montada toda uma estrutura de som, iluminação e captação de imagens.

Em meio às inúmeras dificuldades apontadas nas falas acima quando questionados do porque organizar então esses eventos, os nossos entrevistados nos apresentam diferentes motivações para continuar resistindo e realizando as festas, mesmo que no espaço privado. Vejamos o que nos diz A.B.:

Eu organizo porque, como eu falei, a questão da necessidade de me expressar. Eu acho importante, além disso, apoiar as bandas que eu gosto até mesmo apoiar as bandas que eu não gosto que fazem parte desse meio, porque é um meio que eu me sinto bem, me sinto a vontade, onde por um momento eu consigo ficar longe da sociedade que eu tô inserido e que, geralmente, busca reprimir as pessoas ao fazer com que elas se adequem a um determinado estilo de vida, determinadas ideias, determinados pontos de vida. Então, no *Hardcore* eu sinto que eu tenho mais liberdade e aonde eu me sinto bem, tanto por eu ouvir o estilo de música que eu gosto, quanto por eu saber que lá eu posso fazer parte de um micro mundo, dentro do mundo maior aonde a gente está inserido como indivíduo dentro de uma sociedade.

Na fala A.B. ele coloca como motivação a necessidade de se expressar, por meio do grupo ele consegue se identificar nesse espaço de sociabilidade criado pelo *Punk* e *Hardcore* onde ele se sente livre para poder ser quem é e se expressar por meio da música, estética, linguajar e outros elementos que fazem parte dessa tribo urbana.

Sobre essa mesma questão D.E. nos respondeu o seguinte:

Organizar e tocar nesse circuito, antes de tudo, é uma premissa básica, até mesmo por que, se não produzíssemos nossos próprios eventos, nós não tocaríamos nunca. Antes, na segunda metade da década de 1990, não havia cenário *underground* em Icoaraci, não estabelecido e muito menos consolidado. Então, pra nós, que tínhamos banda e de uma certa forma já atuávamos no meio *punk/hardcore*, ou nós corríamos atrás das coisas ou não teríamos nada nunca. Hoje em dia ainda continuo a organizar e a tocar nesses eventos por que eu acredito na proposta do meio *Punk/Hardcore*, principalmente pela sua resistência. Estar presente, atuando e movimentando essa cena é resistir, é fazer, é criar, é existir.

Na fala acima percebe-se que para D.E. organizar e tocar tem um sentido de resistência por meio do existir e do criar. Ele nos mostra que até a década de 1990 não havia em Icoaraci uma cena *underground* consolidada. Podemos inferir que essa cena surge a partir das festas realizadas no estilo faça você mesmo pelos envolvidos na cena, pois como ele relatou, caso eles não produzissem seus próprios eventos não tocariam nunca.

Para G.S. organizar essas festas também recai sobre uma ideia de resistência como podemos ver:

Basicamente porque é algo que eu acredito, porque pra mim é uma... eu falei que não era só isso, o *show*, mas organizar o evento também é uma forma de resistência, de lutar por aquilo que tu acredita, é uma expressão de contracultura, é basicamente por isso, porque eu acredito, é algo que eu gosto, que eu vivo e é uma forma de passar a nossa mensagem também.

No mesmo sentido caminha a fala de N.B., ele nos diz que continua a organizar e tocar nesses eventos:

Mais como forma de resistência mesmo e expansão cara, expansão da cultura *underground* assim, porque se não for a gente cara, a gente tá nessa a mais de 20 anos e entra banda, sai banda, começa banda, termina banda e a gente vai vendo as coisas passando sabe?, mas o espírito continua o mesmo, desde a primeira tocada que a gente fez, e a vontade é a mesma de fazer, sabe que vai pegar canelada, sabe que vai dar prejuízo, mas é o espírito, tudo por diversão mesmo.

Em relação à organização da festa aqui estudada podemos perceber que possui um caráter político de resistência explícito, se comparada ao intuito de organização de outras festas e esse elemento se faz presente nas falas acima.

Na fala de J.D. percebemos que o mesmo não se restringe mais em organizar os eventos voltados exclusivamente para o *Punk* e *Hardcore*, dando preferencia ao que ele chama de trabalho de inclusão conforme o relato abaixo:

Olha. Hoje eu tô mais aberto, é difícil eu fazer alguma coisa limitada ao *Punk*, ao *Hardcore*, a não ser assim, eu já abri algumas vezes o “Fábrica”, quando eu tava fazendo o ensaio aberto, pra noite específica do *Hardcore*, mas hoje eu prefiro fazer um trabalho de inclusão. O que seria um trabalho de inclusão? seria tu colocar uma banda de *Rock* alternativo, uma banda de *Metal* e coloca uma banda de *Hardcore*, eu prefiro muito mais trabalhar assim (...) Agora eu penso muito em fazer, eu acho muito valido fazer, por exemplo, uma noite de debate aqui no Fábrica, ou exibir um vídeo documentário que não seja ligado somente à música, ai com temas específicos, por exemplo, um debate sobre o movimento *Punk*, ano retrasado rolou quando “As Mercenárias” e o “Lobotomia” (...) eu acho muito válido fazer esses debates, eu tentei fazer com o “Devotos”, não consegui. A gente pretende assim, quando vier bandas de uma galera mais *underground* eu acho válido, e até com o pessoal aqui de Belém mesmo. Fazer debates sobre a cena *Punk*, sobre o antifascismo – que é importante ter – sobre a maneira de se trabalhar, como o *underground* pode se aperfeiçoar e se adequar a realidade atual.

A fala de J.D. além do ponto sobre a organização das festas apresenta outro ponto significativo, os debates sobre o movimento *Punk*, fascismo e outros temas, esses espaços são importantes e de certa forma lembram as reuniões do movimento *Punk* onde se discutiam temas como o movimento *Punk*, as panfletagens, anarquismo e outros temas como dito por J.D. em outro momento deste trabalho, no capítulo anterior, quando fora questionado sobre o que mais fazia parte do universo das festas de *Punk* e *Hardcore* além dos *shows*.

Na fala extensa de R.I., após uma contextualização sobre o momento que vivemos que será importante para entendermos o desenrolar de seu raciocínio, ele nos apresenta além de sua motivação para tocar/organizar os eventos uma crítica a forma como esses eventos são feitos, sobre tudo com relação à estrutura como podemos ler no trecho abaixo:

Assim e eu percebo que o país tá em um conflito, a gente tem um grave problema no país, é que eu tô com 54 anos agora, mas parece que não mudou nada, parece que a gente regride, a gente avança um pouquinho e regride, sabe? É que nós temos um grave problema, eu acho que nós temos assim é (...) assim a questão, estamos no ano de eleição, os caras tem um discurso pronto e todo mundo cai no conto da carochinha, o cara chega assim “não, por que nós vamos dar mais educação, mais saúde” sempre o discurso é esse, é só isso, (...) discurso que todo mundo cai. (...) E vota, faz campanha pra um desgraçado que passa 4 anos e não faz porra nenhuma na cidade, que todo mundo cai e todo tempo cai, cai, cai, poxa, égua, cara, eu to com 54 anos, eu não voto (...) só tu é complicado, mas eu não vou desistir, então isso na realidade é como se fosse assim quando se pensa “ah eu vou tocar”, às vezes eu faço, vou tocar por que as vezes sei lá, às vezes a gente fala alguma coisa e de repente bate na cabeça de alguém, como já aconteceu (...) quando eu vou tocar eu quero esse sentido, é por isso que eu tava te falando que porra, eu fico puto de vê tu vai pra ver o *show* e tu não entende o que o cara tá dizendo cara, acho que nós temos que comunicar, tem que fazer o outro entender (...) então a gente tem que se comunicar de uma forma concreta, a gente tem que através da música a gente tem que se comunicar cara, por que eu acho interessante em participar, organizar nesse sentido, mas tem que comunicar com o pessoal, organizar nesse sentido (...) eu quando vou pra um *show* eu quero ver cara, o trabalho que o cara tá fazendo, sabe? (...) Isso sempre me incomodou desde quando a gente tocava (...) como eu disse pro Beto meu irmão eu disse “porra não quero mais tocar, se o som não for razoável cara, porra! Primeiro que eu fico parece um doido e saio com a goela toda fudida sabe? Eu não quero isso, se eu for cantar assim.

Na fala acima temos alguns pontos importantes como a questão da motivação em tocar e organizar os eventos, no trecho acima R.I. é bem claro com relação ao contexto atual e que uma de suas motivações em tocar é a permanência de inúmeros problemas que assolam o país por meio das mensagens que passa por meio das letras. Com relação a esse ponto da mensagem ele faz uma crítica com relação à mensagem que é passada de maneira que não se possa entendê-la, seja por conta do equipamento ou da forma como ela é expressa, gritos e berros distorcidos. Entendemos que essa crítica vai de encontro principalmente as vertentes mais extremas do *Hardcore* que é onde os vocais são mais gritados e distorcidos.

A questão dos equipamentos de som como já foi abordada aqui muitas vezes é precária e compromete a qualidade sonora das festas, todavia grande parte do *Punk* e do *Hardcore* tem uma preocupação com menor com o som e mais com a mensagem e o discurso (que não é manifestado apenas de forma oral por meio das gírias, letras de

músicas e falas, mas está presente também no comportamento, no visual e até mesmo, em alguns casos, na composição da lista de bandas que irão tocar). Todavia os vocais berrados e distorcidos somados a uma estrutura de som precária acabam por comprometer o entendimento das letras (a mensagem) que se quer passar, mas isto pode ser compreendido como parte dessas manifestações, todavia como pudemos ver isso não é corroborado por todos os que fazem parte dessa manifestação ou aqueles que se identificam com o som.

Ainda com base no fragmento da fala de R.I. vemos uma proposta de organizar eventos com um som de boa qualidade no intuito de assim proporcionar um evento com melhor qualidade sonora, mas principalmente para que possa passar de maneira clara suas mensagens assim como o trabalho feito em suas músicas e também para poupar a sua voz.

A questão da poluição sonora no espaço público com relação às festas de *Punk* e *Hardcore* é uma questão difícil de se caracterizar, pois em muitos casos os agentes responsáveis por fiscalizar o volume não estão munidos de aparelhos para medir os decibéis durante as festas, tornando a proibição da festa uma questão política, ao invés de algo técnico e amparado pela lei. Todavia é preciso também levar em consideração que em alguns casos o som pode ultrapassar o limite de 80 decibéis permitido, todavia não se tem como provar isso em função da ausência de aparelhos para medição.

Para S.A. o intuito de organizar os eventos tinha a ver com a divulgação do movimento *Punk* como ele já havia citado anteriormente quando questionado sobre como eles organizavam os eventos no início do movimento *Punk*. E por meio dessa pergunta sobre o porquê de tocar/organizar os eventos ele reforça essa ideia nos dizendo que:

Nos tínhamos uma banda na década de 90 chamada “Atentado” e participamos de vários eventos que tocamos. E a questão da organização, antes mesmo de tu tocar em banda como foi dito aqui, a gente participava da organização colaborando, ajudando a organizar, carregar matéria, nesse sentido assim tinha todo esse apoio dos *punks* independente deles tocarem em banda ou não.

Para S.B. com relação à organização dos eventos veremos que em um primeiro momento ela está ligada a sua inserção no movimento *Punk* em que a organização dos eventos fazia parte das atividades discutidas por eles em suas reuniões, já em um segundo momento quando ele passa a integrar uma banda, onde a questão musical e da qualidade dos equipamentos e do som começou a ganhar uma maior relevância de

maneira que até hoje o mesmo continua a organizar eventos com base no faça você mesmo, mas como ele mesmo salienta, tudo bem feito, o que nos leva a uma aproximação com a fala de R.I. com relação qualidade dos equipamentos e do som como podemos ler em sua resposta abaixo:

O lance de organizar como eu citei... como eu entrei em banda e como a gente também fazia parte do movimento a gente se reunia, tinha reuniões, né. A gente decidia todas as ações que a gente ia fazer, desde de fazer xerox, a xerocar os Fanzines, os informativos que a gente distribuía na rua, as colagens que a gente fazia na rua, de pregar cartaz, até mesmo a gente não gostava desse negocio de pichar, a gente pintava, comprava tinta, pintava, porque a gente queria ser diferente na época já tinha surgido esse negocio de gangue, a gente queria se diferenciar desse pessoal... ai com o tempo o lado musical também foi pegando forte pra mim... ai tinha banda, ai não conseguia espaço pros eventos legal ai a gente foi pegando a manha pra fazer nossos próprios *shows*, foi vendo como funcionava essa política, ai rolava... ai até hoje a gente tá ai fazendo *show*, quando pode também... é por ai. Tem que fazer como diz o *Punk*: faça você mesmo, agora tudo bem feito, né.

Já V.P. apesar de não estar mais tocando ou organizando eventos atualmente se inseriu de outra maneira na cena como podemos ver em seu relato:

Hoje em dia eu já não organizo, mas já organizei e também não tô tocando. Acho que a minha inserção no rolê hoje, nem sei se é relevante, mas tá na fotografia, meu interesse hoje tá nesse olhar. Mas eu comecei a organizar e tocar porque eu sempre via como espaço de contracultura, de resistência, um espaço de circulação de ideias libertarias, um espaço de convergência de ideias divergentes, eu tive contato com ideias sobre o veganismo, sobre libertação animal, sobre anarquismo, sobre política radical, arte radical, contracultura dentro desse espaço. Então eu comecei a organizar por esse interesse.

No fragmento acima o entrevistado nos conta que sua principal motivação está no sentido da contracultura que no qual o *Punk* e o *Hardcore* estão envolvidos, além de várias temáticas que foram se inserido nessas manifestações, como o anarquismo, veganismo (vegetarianismo), arte radical e política radical. Esses temas e os debates em torno deles também se configuram como formas de resistências e questionadoras de modelos políticos que tendem a serem estruturantes como, por exemplo, o modelo político conservador e neoliberal, a indústria da carne e as instituições que tendem a normatizar e limitar a arte.

Um dos questionamentos feitos aos nossos sujeitos entrevistados foi com relação ao que significa para eles tocar no espaço público. Aqueles que já tocaram no espaço público puderam relatar a partir de sua experiência, já aqueles que não tocaram ainda quando questionados sobre nos responderam a partir da expectativa que eles têm em relação a tocar nos espaços públicos.

No excerto de A.B. ele ressalta a questão da diversidade de poder atingir outro tipo de público que não é aquele que já faz parte da cena *Punk/Hardcore* e isso implica em divulgar o seu estilo. Logo podemos perceber que ele está a ressaltar a questão da diversidade, o contato com a diferença e o diferente que o espaço público possibilita conforme veremos no trecho abaixo:

Pra mim significa divulgar o estilo que eu toco, a banda pra um publico que, geralmente, nunca iria assistir esse estilo, e nem vai de novo, provavelmente. É uma coisa muito valida por um lado, por tu ter, digamos, essa oportunidade de te expressar para um outro tipo de público e as outras pessoas conhecerem o teu tipo de som, as coisas que tu tá envolvido. Então pra mim é importante por um lado, desde que seja bem organizado e desde que as pessoas envolvidas, elas estejam conscientes de que é preciso respeitar o espaço, tanto as bandas quanto o público. Então, quando isso ocorre é perfeito pra todo mundo. É uma coisa que agrega valor não só aqueles que gostam desse estilo, mas a todos que estão ali presentes.

Na fala de J.D. ele ressalta que tocar no espaço público é importante por conta de atingir um número maior de pessoas e tem pela questão a diversidade do público aonde é possível se atingir um público que muitas das vezes não consegue ir a *shows* privados em função dos custos e mesmo os pais que podem levar as crianças pequenas para assistir aos *shows* como podemos ver a seguir:

Eu acho que sempre é importante, a gente acaba tocando pra mais pessoas geralmente, a gente acaba atingindo pessoas que não podem muitas das vezes entrar num *show* pago. É um incentivo às pessoas que estão com pouco dinheiro, principalmente nessa época de crise. Eu acho bem legal tocar, por exemplo, numa praça. A gravação do DVD foi na Praça da República por ele ser um local simbólico pra gente, porque houveram lá o *Rock 24* horas, tudo e também porque é legal a gente conseguir tocar pra mais de mil pessoas, um mar, a gente vê uma galera ali na nossa frente, todo mundo ali sem confusão nenhuma, inclusive haviam país lá com crianças, pais roqueiros levando seus filhos pela primeira vez num *show* porque eles não podem levar os filhos nos *shows* fechados, então eu acho isso muito importante, sempre agregando mais valor ao próprio *show*.

O trecho abaixo da resposta de S.A. revela que para ele tocar no espaço público está relacionado a romper os muros, acredito que no sentido simbólico e físico dos espaços, e ir para rua se manifestar e mostrar suas posições, ideias e indignações, assim como estar disposto também ao inverso e ouvir o outro. Vejamos sua fala:

(...) tocar no espaço público é muito nesse sentido de tu sair, tu romper com os muros de determinados espaços e ir pra rua fazer a tua arte, enfim se manifestar de forma livre no espaço público pra quem quiser ouvir, pra quem quiser tá lá e contestar também. Os eventos não eram de tu pegar e tu tá falando lá, expondo e todo mundo aceitando, não, existia contestação e o microfone tava sempre aberto, os caras subiam, falavam, existiam discussões, essa troca assim era muito louca.

A resposta dada por S.B. caminha no sentido do que A.B. nos relata. Tocar no espaço público está ligado à ideia de diversidade e a possibilidade de propagar suas ideias para pessoas que não fazem parte da sua cena e com isso possibilitando elas terem acesso a outras manifestações culturais. Veja o que S.B. no fragmento abaixo:

Pra mim o espaço público é importante porque... tocar em espaço público tu abrange vários tipos de camadas sociais. Eu pelo menos acho... sempre achei positivo isso porque não adianta tu ficar tocando só pra mesmo galera, tem que expandir tuas ideias pra outras pessoas conhecerem vários tipos de cultura que abrange isso, eu acho de fundamental importância isso ate pras pessoas tirarem mais o lance marginal, trazer pessoas de cultura humilde verem que elas podiam tá al, pode fazer alguma coisa também pra melhorar a vida delas, eu vejo isso como positivo pra caramba. Infelizmente tá muito restrito isso

Com relação à resposta de R.I. temos o seguinte excerto:

Bom cara, eu acho legal, por que o espaço público, como tá dito né, vai pegar várias pessoas e não só um específico, por que se eu toco num espaço público, tá certo? Acaba que outras pessoas estão passando ali né? E outras pessoas passando ali de repente ele não tinha contato, vamos dizer assim, o *Rock*, por exemplo, né, e pode até cair ali um preconceito, ele fez um conceito antes de conhecer “eras é legal uma banda de *Rock*” ou então cara, a mensagem que aquela banda de *Rock* tá passando o cara não tinha pensado nisso e já fala com o outro e começa a debater “opa, legal cara”, acho que o espaço público permite isso, coisa que muita gente passa e tem acesso, né? Espaço público, não quer dizer que também no espaço privado não tenha, não é verdade? Ai é interessante isso também, principalmente agora a situação que está o país e etc, (...) É tu comunicar para aquela pessoa, tentar porra, se ele não teve a chance de pagar quem sabe pagar cara porque às vezes tem muita gente que mesmo que curte *Rock* assim tal, sei lá, curte outra música e tal, um evento ali é legal porra, querem ver uma coisa diferente.

Em sua fala R.I. evoca, assim como as falas que o antecederam, à questão da diversidade e de um público diferente do qual ele esta acostumado a tocar. Esse contato com a diferença é importante mesmo para se pensar em novas composições a partir do hibridismo. O trabalho de Monteiro (2013) é importante nesse sentido, pois por meio de um estudo da banda “Cravo Carbono” pode analisar experiências de hibridismo na cena cultural do Pará em um estilo musical que embora seja tratado como *Rock* a hibridização o tornou difícil de conceituá-lo apenas sob o rótulo genérico de *Rock*. Ele também retoma a ideia de comunicar, de passar uma mensagem para esse público diverso.

Para aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de tocar no espaço público tivemos variadas respostas.

Para G.S. tocar no espaço público está relacionado ao acesso e democratização da cultura e a saúde. Ela também ressalta que mesmo em eventos gratuitos no espaço

público em muitos casos nem todos podem ter acesso em função dos custos de deslocamento na cidade, o valor da passagem do transporte coletivo em Belém por vezes é um fator que acaba por limitar o acesso das pessoas esses eventos, assim como também a frequência das linhas de ônibus que diminuem em função do avançar das horas e nos finais de semana e isso dificulta o direito de ir e vir na cidade como podemos ver no trecho abaixo:

No espaço público significa democratizar né cara. Democratização da cultura que é uma coisa que é direito de todos, que todo mundo tem que ter acesso, então, quando tem um evento desses num espaço público tu tá, independente de qual for o estilo, tu tá levando cultura, diversão pra todo mundo sem nenhum tipo de... de... sei lá... de condição pra que as pessoas acessem isso (...) é foda, a gente vê até na questão do transporte mesmo, as vezes até tem evento cultural nos espaços públicos aqui de Belém, mas é tudo no centro da cidade. Ai quando é no centro da cidade o pobre que mora lá longe na periferia, aqui no Guamá, na Terra Firme não tem dinheiro de ônibus pra ir lá pro centro da cidade, pra pagar passagem pra ir ver aquela peça de teatro que é de graça, aquele *show* que é gratuito, só que ele não tem o dinheiro do ônibus, então, da mesma forma ele não vai ter acesso. Até a localização mesmo já é uma coisa que já trás um impedimento pra pessoa que é da periferia, que é pobre num ir por conta da questão do transporte, do meio de se locomover e o nosso direito de ir e vir na cidade, quando tu tens que pagar, tu tá tendo o direito de ir e vir?.

No caso de N.B. ele nos diz o seguinte:

Pô cara, seria ocupar um espaço que é nosso, todo mundo tem o seu direito de fazer o que quer, de ir e vir e se a gente tiver afim de tocar, de passar nossa mensagem. Sempre vai ter alguém que vai ser impactado por isso, sempre vai ter alguém que vai ouvir, que vai prestar atenção. Claro que tem gente que vai rir também, mas o importante é isso, tá lá mostrando que a cena *underground* tá viva, entendeu? É bacana de ver gente antigo, assim da minha época, gente mais antiga do que eu ainda frequentando a cena com um monte de molequinho novo, sabe, é bacana de ver isso, e bacana agregar essa galera, fazer um evento (...). Eu acho que é um direito nosso cara, tocar nesses locais, ocupar de forma legal assim, a gente tem de correr atrás disso, infelizmente a gente tem esses imprevistos ai, esses impedimentos, até desanima o cara, sabe, é foda, isso não e de hoje, sempre foi assim.

Na fala de N.B. além de enfatizar a questão de se utilizar esse espaço como um instrumento para se passar uma mensagem. Outro elemento importante que aparece em sua fala é a questão geracional, onde no espaço público diferentes gerações da cena *Rock* acabam por se encontrar, desde os mais jovens até os mais antigos. E no fim ressalta sua vontade em fazer uma festa no espaço público, em Icoaraci, misturando bandas antigas e novas, entretanto ressalta a dificuldade de fazer tendo em vista os impedimentos administrativos, burocráticos e políticos para liberação desses espaços.

A resposta de D.E. deixei-a por último de forma intencional, pois ela difere das demais falas apresentadas acima. Vejamos o que ele diz:

Essa resposta será muito pessoal e irá refletir a postura da minha banda (Escárnio). Para nós, tocar em um espaço público nunca foi uma ideia bem vista. A banda Escárnio jamais tocou em um espaço público. Tivemos muitos convites ao longo da nossa trajetória, mas nunca aceitamos, éramos gratos pelos convites, mas recusávamos. Precisávamos ser coerentes com a nossa proposta, com a nossa ideologia, e a banda era politizada, tínhamos uma postura crítica em relação aos governos, por isso, não tocávamos em locais públicos, uma vez que todos os eventos da época realizados em locais públicos eram patrocinados pela prefeitura, pelo governo, por algum vereador ou algum órgão municipal ou estadual. Dessa forma, não faria sentido subir ao palco pra tocar num evento proporcionado justamente pelo alvo das nossas maiores críticas.

Em sua fala D.E. ressalta que apesar dos convites feitos sua banda nunca aceitou em função da postura da banda que era crítica aos governos e políticos de maneira geral, logo seria uma incoerência aceitar um convite para tocar em eventos que tinham patrocínio da prefeitura, vereadores ou mesmo órgãos públicos.

Como podemos ver com relação ao espaço público a maioria dos entrevistados ressalta a questão da diversidade e da diferença que esse espaço possibilita, todavia no processo de produção do espaço de Belém é possível perceber que a concentração de equipamentos e espaços públicos na Primeira Léguas Patrimonial faz com que essas festas ficassem concentradas na área central da cidade ou em espaços próximos ao centro que tenha grande visibilidade.

O exposto acima nessas entrevistas acaba por afirmar um processo de produção do espaço desigual em Belém onde os espaços públicos estão concertados nas áreas centrais da cidade onde se encontra uma população mais bastarda os espaços e equipamentos públicos são substituídos por espaços privados de consumo como espaços privilegiados para o encontro, sociabilidade e convivência da população com mais empobrecida e uma classe média que acredita que a qualidade de vida virá pelo consumo.

4.3 Um estranho nem tão estranho assim: a imersão nas festas de *Punk e Hardcore* em Belém

Bom, caso algum antropólogo leia este trabalho, ou alguém que tenha uma boa compreensão sobre antropologia pode estranhar este subtítulo, mas na verdade ele é uma posição, pois como visto na introdução eu não sou um “estranho no ninho” como se costuma falar no dizer popular, sou alguém que fala de dentro da festa por isso ao estar imerso nelas não apareço como alguém estranho e que por alguns momentos pode

gerar algumas mudanças de comportamento no grupo. Portanto acredito que em virtude de minha posição possa trazer elementos importantes que para alguém de forma poderia passar despercebido, assim como caso eu não provoque o estranhamento com relação às práticas ali desenvolvidas posso deixar passar alguns elementos importantes.

No desenvolvimento dessa pesquisa tivemos como experimentação empírica a imersão em duas festas de *Punk/Hardcore* na cidade de Belém. As festas que fizeram parte desse estudo possuem naturezas distintas com relação ao local onde foram realizadas. Uma foi feita no espaço público, a Praça Floriano Peixoto no complexo do Mercado Municipal de São Braz. Já a outra em um espaço privado, a casa de *shows* Centro Histórico.

Para realização de tal observação foi utilizado um roteiro prévio com alguns pontos considerados importantes para nossa observação como já dito anteriormente. Esse roteiro serviu de base para a construção de um diário de campo onde foram descritos inúmeros elementos os quais fizeram parte das festas.

4.3.1 O tributo a Gerson Costa

O primeiro local onde realizei a observação foi na festa do tributo ao Gerson Costa, que ocorreu na Praça Floriano Peixoto que fica na área do complexo do Mercado Municipal de São Braz localizado no bairro de mesmo nome na esquina das ruas Avenida José Bonifácio com Avenida Magalhães Barata. Segundo o trabalho de Pantoja (2014), o Mercado de São Braz é uma construção de estilo Eclético e foi construído no período de Antônio Lemos e inaugurado em 1911 e que atualmente continua funcionando como Mercado e foi tombado como patrimônio, segundo Pantoja (2014).

Após a construção do Mercado segundo Pantoja (2014), houve o bairro passa a vivenciar uma nova dinâmica, até então, como nos mostra a referida autora, o bairro possuía uma ocupação populacional pouco expressiva e estava localizado distante do que era no Centro da cidade na época. Essa nova dinâmica, mais intensa, se dá em virtude dos fluxos comerciais, de pessoas e mercadorias provenientes da Estrada de Ferro Belém-Bragança (EFB) a qual, no seu entorno fora dos limites de Belém, foram construídas colônias agrícolas, dessa forma a estrada de ferro cumpria um duplo papel, modernização do território e por meio das colônias resolverem a crise de abastecimento de Belém onde a produção de borracha na Amazônia “chegou a contribuir com 90% da

produção mundial em 1890. A valorização da borracha foi de tal magnitude que chegou a eclipsar qualquer outra produção, inclusive a de produtos de subsistência para o mercado regional” (CORRÊA, 1987. p. 48).

Retomando o pensamento de Pantoja (2014) vemos que com a localização do Mercado de São Braz próximo a EFB:

(...) O bairro de São Braz passou a vivenciar outra dinâmica, a partir da combinação estrada de ferro/mercado público, dando um novo direcionamento à expansão urbana da cidade, mas com uma configuração diferenciada dos bairros centrais. Se o Mercado do Ver-o-Peso havia possibilitado uma relação bairro/floresta/rio/mar/continente, o novo Mercado de São Braz criaria, ao longo do tempo, uma articulação bairro/estrada/região/país. A cidade tinha assim, em meados do século XX, duas vias de comércio que possibilitariam integração do Estado e da região amazônica aos grandes centros do país e do mundo, excluindo a imagem histórica de isolamento vivenciada durante mais de quatro séculos, conforme a descrição de historiadores e atores sociais (PANTOJA, 2014, p. 14).

A compreensão da importância estratégica da construção do Mercado de São Braz fica mais evidente quando a compreendemos dentro da lógica de produção do espaço regional amazônico onde em virtude da necessidade de abastecimento se criam os núcleos agrícolas no entorno da EFB conforme vemos nas palavras abaixo:

A colonização das terras ao longo da Estrada de Ferro de Bragança, realizada pelo governo paraense, com imigrantes nordestinos, visava resolver o problema do abastecimento de Belém. O período que se estende das duas últimas décadas do Século XIX e a primeira década deste século, viu a criação de numerosas colônias cujas sedes transformaram-se em núcleos urbanos, tais como Benevides, Ananindeua, Castanhal, Inhangapí, Igarapé-Açu e Capanema. Por outro lado, possibilitou um certo revigoramento do antigo centro urbano de Bragança que se transformou em "ponta de trilhos" (CORRÊA, 1987, p. 51).

A construção da Estrada de Ferro faz com a centralidade passe a se deslocar em direção a EFB caracterizando um novo momento de expansão urbana da cidade de Belém que até então era caracterizado por uma expansão ligada à dinâmica regional e a uma rede urbana dendrítica que tinha no rio o elemento principal da circulação e articulação da região e da rede urbana por onde circulava fluxos econômicos, culturais, políticos.

A importância cultural do Mercado de São Braz vai além da sua arquitetura, ela se estende as práticas sociais desenvolvidas tanto no seu interior como no seu entorno. Baseado nas entrevistas realizadas pode-se perceber que o Mercado além de sua função

comercial também já serviu de espaço cultural para diversas manifestações em uma de suas alas onde hoje funciona o local de emissão do cartão passe fácil⁹⁵.

A festa realizada em questão foi um tributo ao falecido vocalista da banda de *Punk Rock* “*Baby Loydes*” e contou na sua programação com as bandas: “Novos Camaleões”, “Resistência Suburbana”, “Ovo Goro”, “Sistema Nervoso”⁹⁶ e o “*Baby Loydes*”.

Ao chegar à Praça Floriano Peixoto notei a presença de alguns jovens andando de *skate*, inicialmente pensei que eles estavam ali em função da festa que logo mais iria ocorrer, todavia com o preludio de chuva os *skatistas* foram embora da praça.

Além dos *skatistas* também havia alguns jovens treinando suas *performances* de *break dance*⁹⁷ e mesmo depois do início do tributo eles continuaram lá utilizando o espaço da praça sem em momento algum entrar em interação com o público do tributo, nem mesmo sobre a forma de conflito pelo uso do espaço da praça.

Havia também a presença de pessoas na situação de desabrigadas e que dormiam ali na praça, lá se mantiveram, todavia num primeiro momento mantendo certa distância do público da festa, depois começaram a pedir esmolas para o público.

A festa estava marcada para iniciar às 17 horas, com a apresentação das bandas, todavia ocorreu um atraso de aproximadamente 1 hora e 40 minutos para o início das apresentações.

Em meio à observação não pude deixar de escutar uma senhora que se aproximou de dois jovens próximos de onde eu estava e perguntou se “aquilo ali é um protesto?”, os jovens responderam que não, aquilo era um show de *Rock*.

No momento em que cheguei à praça de longe pude avistar a presença de ambulantes e que ao longo da festa continuaram a chegar. Inicialmente contei cinco ambulantes, em determinado momento da festa cheguei a contar aproximadamente 15 ambulantes.

O palco ficou localizado, como se pode perceber, na imagem abaixo a direita do portão principal do mercado. Tanto o palco quanto a mesa de som estavam cobertos por

⁹⁵ Carteira de meia passagem para estudantes e gratuidade pra idosos e pessoas deficientes.

⁹⁶ Por motivos de força maior a banda Sistema Nervoso não pode se apresentar.

⁹⁷ É uma dança inventada por Sid Vicious conforme aponta Bivar (2006).

barracas devido à possibilidade de chuva a qual não ficou só na iminência de chegar, ela começou no início do evento o que fez com que houvesse um pequeno atraso.

Figura 12 - Vista panorâmica da festa na Praça Floriano Peixoto



Fonte: Autor (2017).

Como podemos ver na foto acima temos no fundo uma faixa do tributo, a entrada principal do mercado e no canto direito da imagem vemos as barracas, na cor branca, onde ficava o palco (barraca maior) e ao lado do palco ficava a mesa de som (barraca menor).

Aproximadamente às 18 horas e 05 minutos começou a chover no local, algumas pessoas procuraram abrigos no espaço e outras ficaram na chuva mesmo a conversar e por esse momento também passam alguns policiais pela praça, mas apenas observam.

Em virtude chuva engrossar a banda que estava passando o som resolveu parar e esperar a chuva amenizar, nesse momento há um desentendimento entre algumas pessoas do público com a organização, pois uma das pessoas do público alega que isso estava atrasando o evento e que isso só estava acontecendo porque era um evento público, pois se fosse um evento privado a banda já deveria estar tocando faz tempo. Esse discurso entoa na verdade de forma implícita o mantra mítico do neoliberalismo de que o tudo que é público é ineficiente e o que é privado é mais eficiente.

Durante a festa percebeu-se o consumo de alguns tipos de bebidas alcoólicas, a saber, eram a cerveja, vodca, catuaba, cachaça e vinho como ocorrem comumente nas festas. Também pude notar o consumo de cigarros, todavia a maioria das pessoas quando ia fumar iam para as laterais da praça onde não tinham tantas pessoas.

A primeira banda a se apresentar era a “Novos Camaleões” às 18 horas e 40 minutos. Antes da apresentação da banda foram feitas duas intervenções por pessoas do público pedindo para que as pessoas se manifestem no atual contexto político.

O som estava apresentando alguns problemas de equalização e também alguns ruídos, o que prejudicou em parte a apresentação da banda que tem um som mais leve e cadenciado e que precisava durante o intervalo entre as músicas ajustar a equalização do som e tentar diminuir os ruídos.

Após a apresentação houve algumas intervenções ao microfone, declamação de poesias e em seguida o “Ovo Goro” subiu ao palco às 19 horas e 25 minutos.

Durante a apresentação do “Ovo Goro” aconteceram alguns problemas técnicos com a guitarra, reparado isso o *show* continuou de forma enérgica e houve a formação de uma pequena roda. Ao longo de seus *show* foram executadas algumas músicas as quais ficaram conhecidas por diferentes gerações a partir da banda “*Baby Loydes*”, que em forma de homenagem, gravou várias músicas do “Ovo Goro”, a qual ainda não tinha um registro gravado dessas músicas. As 20 horas e 25 minutos terminou o *show* da referida banda.

A “Resistência Suburbana” iniciou às 20 horas e 45 minutos a sua apresentação. Tocando com muito vigor e fúria a banda fez um *show* contagiante e que contou com um grande *circel pitt*. Foi a banda com as músicas mais aceleradas da noite o que fez render uma roda bem agitada. Às 21 horas e 30 minutos termina a apresentação da “Resistência Suburbana”.

Figura 13 - Roda *punk* durante a apresentação da Banda Resistência Suburbana



Fonte: Autor (2017)

Às 21 horas e 45 minutos a banda “*Baby Loydes*” inicia sua apresentação em trio, ao invés de sua formação em quarteto, isso ocorreu, pois o guitarrista estava com um problema de saúde e não pode comparecer conforme ressaltou a banda. A “*Baby Loydes*” era a banda principal da noite em função de Gerson Costa ter sido vocalista e fundador da banda. Como tal a banda não decepcionou em seu *show* que já começa com muita energia a formação de uma grande roda, a maior da noite e com muita agitação, a imagem abaixo ilustra uma parte da roda em frente ao palco durante a sua apresentação.

Com relação ao público ele era bem heterogêneo na faixa etária como, aparentemente, nos estilos ali se fazendo presente pela indumentária que compunha o visual das pessoas que ali estavam. Com relação à faixa etária havia um público significativo que aparentava estar na faixa dos 40 anos em diante. Em relação ao gênero é predominante a presença masculina no evento.

Com relação ao deslocamento do público até o evento pude observar que o mesmo chegou por meio de ônibus, vans⁹⁸, carros, bicicletas e mesmo a pé. A maioria chegou de ônibus tendo em vista que o mercado fica em uma área com fluxo significativo de ônibus e de vans. Com relação ao ônibus ali temos várias linhas circulando oriundas de vários locais da cidade e da região metropolitana, portanto é um lugar de acesso mais fácil em relação a outras áreas da cidade com relação ao transporte coletivo.

O público estava disperso pela praça em vários grupos, um desses grupos, por exemplo, tinha uma caixinha de som portátil ouvindo *Punk Rock*, havia também uma família com um bebê de colo com “roupas de roqueiro” como comentou uma vendedora ambulante, no entorno de um carro existia um grupo de pessoas ouvindo *Metal*, haviam pessoas por todo o espaço da praça conversando em grupos e conforme mais pessoas chegavam elas formavam iam interagindo com esses grupos ou ate mesmo formando novos grupos de pessoas no espaço da praça.

O público apenas observou a apresentação da banda Novos Camaleões espalhadas pela frente do palco e outros espaços da praça. Durante a apresentação dos Novos Camaleões o público continuava a chegar ao lugar. Com relação a interação com o público os momentos mais interessantes forma marcados pelo microfone aberto para o

⁹⁸ Transporte alternativo.

público se manifestar de variadas formas podendo utilizar o microfone para fazer algum protesto, declamar poesias, divulgar algum projeto ou evento ou outra coisa.

Em variados momentos tivemos a intervenção do público, seja no intervalo entre as músicas ou entre as bandas com falas no sentido de fazer alguma reclamação, protestos, recitar poesias e críticas.

Antes da apresentação do Ovo Goro houve algumas intervenções, uma falou sobre o fascismo, outra sobre o Bolsonaro e o crescimento de ideologias reacionárias e que o *Rock* deveria ser um movimento de resistência a esse processo.

Houve falas reivindicando a ocupação do espaço do mercado incluindo o espaço utilizado para emissão do cartão passe fácil. Jack Luiz, poeta e escritor, foi chamado para fazer uma intervenção falado sobre sua literatura de Cordel que envolve os temas Cabanagem, luta de classes, movimento operário e anarquismo.

No intervalo entre as bandas rolava o som mecânico⁹⁹, em especial uma música chamou a atenção, “Beirute”, da banda “Insolência Pública”, a qual no momento em que foi tocada no intervalo entre as bandas “Resistência Suburbana” e “*Baby Loydes*”, o público fez uma roda e agitaram¹⁰⁰.

Além das intervenções tivemos também a formação das rodas a qual poderíamos dizer que era o momento de maior efervescia do evento, em especial durante as apresentações da “Resistência Suburbana” e “*Baby Loydes*”.

O ápice do tributo ficou por conta da banda principal que teve momentos únicos, como quando Keila Monteiro, banda “Coisa de Ninguém”, subiu ao palco, convidada, para cantar a música “Inteligência Humana”. Algumas pessoas subiram ao palco para cantar a música “Conspiração” e na última música da noite também havia pessoas subindo no palco para cantar junto à banda, mostrando que apesar do palco a distância ente público e banda em eventos de *Punk* e *Hardcore* são mínimas.

A forma como os grupos se comunicam é parte fundamental de sua sociabilidade, no caso da referida festa com muitas pessoas ficou um pouco difícil perceber a linguagem utilizada pelos diferentes grupos ali, portanto me detive em

⁹⁹ O termo é usado para designar a música executada a partir de CD's, vinis, fitas, Mp3 e etc. durante o intervalo entre bandas nas festas.

¹⁰⁰ Aqui o termo agitar se refere às *performances* feitas pelo público desde o pogo ao *circle pit* incluindo bater cabeça ou fazer *air guitar*.

especial no grupo ao qual tenho maior contato e também na forma como se expressavam as pessoas que utilizavam os microfones.

A linguagem é marcada por inúmeras expressões características do grupo. As conversas eram sobre variados temas, mas os temas mais recorrentes eram sobre bandas, *shows* e potocas¹⁰¹.

Em geral a linguagem é muito direta e simples e franca, o que é uma característica do *Punk* e do *Hardcore*. Havia expressões em Inglês como *Circle Pit* e *Do It Yourself* que são muito utilizadas, além de expressões locais da linguagem como o famoso “égua” e outras mais.

Com relação à vestimenta percebemos o mesmo descrito por Sousa (2018) com relação à vestimenta por gênero, as mulheres apresentavam uma maior diversidade em termos de roupas que os homens, pois seu visual variava por diferentes estilos, desde visual mais pesado aos moldes do estilo Gótico, *Metal*, *Punk*, *Pin Up*, *Hippie* ou até mesmo roupas que não compunham um determinado estilo de uma tribo roqueira. Já com relação aos homens era um visual mais homogêneo calça ou bermuda e camisa de bandas em sua maioria, e alguns poucos com roupas despintadas¹⁰².

Sem dúvida foi uma tarefa muito difícil tentar perceber a interação entre os *punks* e *hardcores* ali presentes e as pessoas de outros estilos, pois vestimenta predominantemente preta e a estética não ajudou muito na diferenciação. A partir daí é que utilizei minha vivência no movimento para conseguir identificar as pessoas as quais conheço em meio aos diferentes seguimentos do *Rock* para poder verificar essa interação.

Apesar de ser um evento com a maioria de bandas de *Punk* e *Hardcore*, o público que tem identificação com outros estilos também se fizeram presente no evento de maneira que muitos estavam em seus grupos ouvindo *Metal*, ou mesmo conversando antes de começar o evento, durante a maior parte das apresentações não houve confusão, apenas próximo ao final do evento que houve um desentendimento o qual foi rapidamente resolvido. No mais a interação entre os diferentes públicos ali se deu de maneira muito tranquila. Principalmente entre os mais velhos os quais muitos que

¹⁰¹ Expressão utilizada para designar o conto de causos cuja veracidade é duvidosa.

¹⁰² Roupas que não compõem tradicionalmente um visual “roqueiro”.

viveram o período da década de 1980 em que não existia tanta segmentação entre os estilos como tem hoje.

Com relação às pessoas que estavam na praça dançando *break* não consegui ver uma interação. Eles continuaram a treinar e mais pessoas foram chegando para treinar, mas sem se envolver com o público do tributo. Eles estavam usando uma caixinha de som própria para ouvir as músicas que eles utilizam para treinar, mesmo que no ambiente a música que prevalecia era a executada pelas bandas no tributo.

Às 22 horas e 30 minutos terminou o evento e ainda fiquei um tempo vendo a movimentação, algumas pessoas foram, para a parada de ônibus, mesmo antes do evento terminar algumas pessoas em função do transporte ou devido a festa ter ocorrido numa quarta feira, no meio da semana e muitos no outro dia iriam ter de trabalhar. Depois conforme a praça foi esvaziando e o som foi sendo desmontado então saí do local dando por encerrado o campo.

4.3.2 O Lazy Bonnes Festival

A outra festa a qual investiguei foi no dia 01 de Dezembro de 2017, na Casa de Shows Centro Histórico (CSCH), que fica localizada na Rua João Diogo número 148, entre Avenida 16 de Novembro e Rua Ângelo Custódio, atrás da prefeitura de Belém, no bairro da Cidade Velha. O referido bairro foi o primeiro da cidade e apresenta um conjunto arquitetônico que foi tombado pelo patrimônio em 03 de Maio de 2011. Por meio do programa PAC cidades históricas o IPHAN tombou aproximadamente três mil imóveis no centro histórico, esses imóveis datam de diferentes períodos, vão do período colonial a *Belle Époque*.

As características arquitetônicas do bairro da Cidade Velha em Belém, possuem grande importância, pois por meio de sua paisagem pode-se entender sobre a história regional amazônica e também global, pois sua forma não está isolada de uma estrutura e de uma função como nos diz Lefebvre (2006), assim como também da ideia de processo presente no pensamento de Santos (1991), logo essa forma reflete a função de centralidade que Belém teve na articulação da rede urbana regional amazônica como nos mostram Corrêa (1987), Amaral (2005) e Trindade Júnior (2016).

Todavia como podemos ver em Trindade Júnior (1998) nos espaços capitalistas há um processo de mudanças na centralidade, se num determinado momento da

produção do espaço o bairro da Cidade Velha possui centralidade com o período da economia da Borracha essa centralidade se desloca em direção à estrada de ferro, logo fazendo com que o a Cidade Velha perca relativa importância.

Por meio de um discurso de que o local estava degradado, sem vida e todo aquele discurso clichê para justificar a requalificação de áreas centrais fez com que o bairro sofresse uma intervenção no intuito de requalificação urbana da área por meio do governo do Estado como podemos ver em Amaral (2005), Miranda (2011).

A CSCH é em um imóvel de dois pavimentos com faixada superior que está razoavelmente conservada de características portuguesas e na parte de baixo a faixada foi modificada, pintada de preto e branco e possui uma placa com o nome do estabelecimento com imagens ao fundo, a saber, uma era do Ver-o-Peso e a outra do Teatro da paz. A entrada é por uma porta de enrolar com duas folhas, no dia do evento apenas uma estava aberta para melhor controle de entrada e saída do público. O mesmo espaço que é destinado às festas durante é durante a semana utilizada para estacionamento.

Após passar pela porta de enrolar temos um portão de madeira com uma porta de entrada e outra de saída de emergência, essa área entre a porta de enrolar e a de maneira fica a área para fumantes. Ao passar pela porta de madeira temos o espaço onde ocorrerá o evento. A entrada custou 10 reais.

Na parte interna temos um bar e ao fundo temos um palco com um jogo de luz, atrás do palco é onde ficam os banheiros. Nas laterais na parte superior temos alguns ventiladores e três centrais de ar espalhadas. Em frente ao bar foi montada uma banca com os *merchs* das bandas e venda de comida vegetariana pela Veg Casa. Havia no espaço também duas câmeras de segurança, uma próxima ao bar e a outra próxima ao palco.

O festival é o primeiro do selo e disto independente “*Lazy Bonnes*” que atua apoiando o lançamento de CDs de bandas locais e de outros estados, além da venda de materiais de bandas independentes e da loja “*Laja Records*” como camisas, Cd’s, vinis, bonés e adesivos. Além das bandas locais e do som mecânico esse evento contou com a presença dos goianos do “WCM” que voltaram a Belém, a primeira vinda deles aqui foi na quarta edição da Verdurada de Belém. A imagem abaixo mostra o cartaz do evento com as bandas do “*Lazy Bonnes festival*”.

Figura 14 - Cartaz do Festival “Lazy Bones”



Fonte: Página do Facebook Lazy bones Records, 2017.

O público do evento era basicamente de pessoas que costumam frequentar os eventos de *Punk* e *Hardcore* em Belém. A maioria do público aparenta estar na faixa de 20 a 25 anos, mas algumas pessoas ultrapassam essa idade como os veteranos do “WCM”, “Vjolenza” e quem viveu e reapareceu no evento para rever o “WCM”.

Algumas pessoas antes de começar o evento se aglomeravam em alguns pequenos grupos conversando, bebendo e algumas pessoas fumando. Pude reparar que algumas pessoas chegavam de carro, outras de ônibus, uber e bicicleta. Em meio à várias rodas de conversa, as quais troquei algumas ideias uma me chamou a atenção, a saber, era entre os membros do “WCM” e o produtor do evento que conversavam sobre as comidas típicas de Belém, em especial o açaí e o queijo do Marajó.

O evento tinha sido marcado para as 18h00min horas, todavia começou às 20h00min horas com a primeira banda. Enquanto o evento não começava o público se agregava no lado de fora onde algumas pessoas bebiam na frente da CSCH e não pareciam estar lá para frequentar a festa que logo mais iria ocorrer.

A primeira banda a se apresentar foi o “Surto”, banda de *Grindcore*, no início do *show* havia poucas pessoas no espaço. Em meio à apresentação da banda “Surto” houve a participação de Licurgo, vocalista da banda “Normose”. A maior parte do público

ficou parada na maior parte da apresentação, apenas poucas pessoas mexiam timidamente o corpo ou simulando tocar instrumentos como a guitarra e a bateria. A apresentação da banda “Surto” foi até às 20 horas e 27 minutos.

Às 20 horas e 45 minutos tem início a apresentação do “*Duo Bastards*”, banda de *power violence*¹⁰³ *noise* formada por dois integrantes Caio (Baixo com distorção) e Mateus (Bateria). O público ainda continua em sua maioria parado assistindo as bandas e uns poucos mexendo a cabeça e o corpo em meio ao som enérgico e contagiante da dupla. O momento ápice foi um cover da banda “*Spazz*”. Após o cover o público se animou e começou a agitar mais até o final da apresentação que terminou as 21h00min horas, foram 15 minutos de muita rapidez e fúria típica do *power violence*.

Às 21 horas e 27 minutos inicia a banda “DST” (Desordem e Sangramento para Todos), figura abaixo, com suas músicas curtas e rápidas. No intuito de diminuir a distância entre banda e público o vocalista Felipe desce do palco e berra no chão. Nesse momento o público começa interagir um pouco mais e nesse momento já havia mais pessoas no local e se formou uma roda. No final da apresentação do “DST” Paulo Doido e Thaís Cantaram a música “não religião” encerrando a apresentação da banda às 21 horas e 58 minutos.

Figura 15 - Show da Banda DST



Fonte: Autor (2017).

¹⁰³ É um dos estilos dentre as vertentes mais extremas do *Hardcore*.

A banda seguinte é a “Sisa” (*Grindcore*) que começa seu show às 22 horas e 25 minutos. O som da banda mistura peso, velocidade e cadência apesar de sempre energética a apresentação. A maioria do público só observou e formou em alguns momentos uma roda que rápido se dissipava do meio até o final do *show* que foi às 22 horas e 56 minutos.

Às 23 horas e 23 minutos começou a última apresentação da banda “Vjolenza”, imagem abaixo, o *show* já começa energético com uma roda em função do clima de despedida e também da velocidade contagiante das músicas. A roda oscilava e momentos de maior intensidade e de menor, porém foi da primeira a última música como manda o figurino de um *show* de *Punk* e *Hardcore*. Embora com músicas curtas o *show* do “Vjolenza” durou bastante tempo, terminando às 23 horas e 49 minutos.

Figura 16 - Trecho do show da Banda Vjolenza



Fonte: Autor (2017).

Já passava pouco mais de meia noite quando a banda “RUWA”, essa banda não tinha acabado?¹⁰⁴. Em meio a seu *looping* temporal de eterno último *show* o “RUWA” fez uma apresentação com energia e vigor, porém em função do horário o público começa a diminuir, o público no geral assiste ao *show* e poucos agitam o corpo de maneira suave. Uma das características do *show* da referida banda é a *performance* do

¹⁰⁴ A banda RUWA já havia a alguns anos decretado que tinha acabado, porém há alguns anos vinha anunciando o ultimo show, porém em seguida anunciava que tinha mais um ultimo show e depois de um bom tempo fazendo vários últimos shows a pergunta em tom de brincadeira nos shows do RUWA era “essa banda não tinha acabado?”.

vocalista Adriano que canta de costas para o público na maioria do tempo, e dessa vez não foi diferente. No momento da música “polícia militar” o baixista Carlos Kleyton¹⁰⁵ passa o baixo para o vocalista Adriano, pega o microfone e vai para o meio do público cantando, o baterista da banda “Surto” sobe ao palco e pega o baixo de Adriano e toca de forma improvisada nessa que foi a música que a banda encerrou sua apresentação às 00 horas 38 minutos.

A última e principal banda da noite foram os goianos do “WCM”. Às 00 horas e 57 minutos começa o seu *show* de maneira enérgica fazendo com que a espera do público fosse compensada por um grande *show* da banda. O público de imediato começa agitando e formando uma grande roda, a maior da noite, a troca de energia entre banda e público era contagiante para ambos. Durante a apresentação o público subiu no palco, que tem o piso de compensado e que balança quando a gente anda sobre ele, derrubando o vocalista, fazendo um montinho¹⁰⁶ e parte da bateria, por mais de uma vez, porém abanda não para de tocar. Em meio à apresentação um problema acontece, a corda da guitarra arrebentou e para contornar o problema o guitarrista da banda “Sisa”, Betinho Martins, empresta seu instrumento e o *show* prossegue.

Figura 17 - Trechos do show da Banda WCM



Fonte: Autor (2017).

¹⁰⁵ Dono da Lazy Bonnes e produtor do evento.

¹⁰⁶ Expressão usada quando algumas pessoas pulam sobre outra que está caída.

As imagens acima mostram dois momentos do *show* do “WCM”, na primeira vemos o vocalista pulando no palco, algo que é comum em algumas *performances* de bandas de *Punk* e *Hardcore* e na imagem seguinte temos a banda ao fundo tocando e o público agitando na frente do palco.

Com um microfone sem fio o vocalista do “WCM” sai correndo pelo espaço e cantando e depois retorna ao palco. Já próximo do fim do *show* a banda toca dois *covers*, o primeiro é da banda “Ratos de Porão” e a segunda, que particularmente eu estava ansioso para saber se eles iriam tocar essa música, é da lendária banda “*What Happens Next?*” (W.H.N.?), a música se chama “*What Happens Next?*” e depois encerraram o *show* ressaltando o quanto gostam da cidade de Belém e das amizades que aqui fizeram, as novas e antigas.

Durante a apresentação e no intervalo das bandas o público ficava em grupos conversando, alguns dentro da CSCH, em especial na banca de *merchs* com os integrantes do “WCM”, e outros do lado de fora.

A maioria do público começou a chegar a partir das 21h00min horas. Isso fez com que as primeiras bandas se tocassem para um público menor de pessoas.

É notório nessa festa, assim como em outras, que a maioria das pessoas no *circle pit* são do sexo masculino com a presença feminina sendo minoritária.

O ápice do *show* ficou por conta da banda de fora, o “WCM” que contou com *show* cheio de energia e boa receptividade por parte do público. As rodas se fizeram presente na maioria do tempo de forma tímida, elas tiveram seu ápice nas apresentações das bandas “Vjolenza” e “WCM”.

Um dos espaços de maior interação foi sem dúvida o espaço onde se encontravam os *merchs* e a venda de alimentação vegetariana, lá era possível ver as pessoas conversando, bebendo, comendo e rindo. Era possível também conversas com os membros do “WCM” que tratavam as pessoas de maneira descontraída e educada enquanto vendiam seus *merchandisings*.

Em relação à linguagem aqui não houve grande diferença do que foi vista na festa anteriormente descrita.

As vestimentas usadas eram predominantemente pretas, camisa, bermudas, calças e saias. As camisas no geral eram de alguma banda, alguns, inclusive, usando camisas da banda “WCM”, adquiridas naquele momento junto à banca de *merchs*.

4.4 As Festas como espaços de resistência e de esperança na cidade

Algumas das festas aqui organizadas tinham o intuito de promover a cena, que pese as divergências e conflitos, em detrimento dos prejuízos, mas em proveito do fortalecimento da sociabilidade como, por exemplo, os eventos da Veg Casa e Icoaraci *Attack*.

Abaixo descreveremos um pouco dessas festas. E ao final será mostrada a importância desses eventos para a cena, apesar de haver outros, mas considero estes como mais relevantes por conta da forma de organização – os eventos do NHP – pela proposta de estreitar ainda mais o *Punk* e o *Hardcore* ao vegetarianismo e agregar outro público – as Verduradas de Belém – pela questão do fomento da cena e das conexões a partir de Icoaraci – Icoaraci *Attack* – pela questão da forma de organização faça você mesmo e da formação de um espaço de encontro na casa de um membro do *Punk* e *Hardcore* de Belém além de também aproximar ainda mais o *Punk/Hardcore* do vegetarianismo – a Veg Casa – e por último por ser um dos poucos eventos que vem ocorrendo em espaço público – o tributo a Gerson Costa.

4.4.1 Os eventos do NHP

A organização do Núcleo *Hardcore* Paraense foi um momento ímpar em termos de organização das bandas para realização de seus próprios eventos baseado no princípio do faça você mesmo.

Durante o tempo de existência do NHP foram realizados vários eventos de forma periódica, todavia diferente de muitos eventos que se realizam em série como “Desgraçacore” e “Tosco *Pride*”, a exemplo. Os eventos do Núcleo não eram formatados dessa maneira, de tal forma que cada *show* era um nome distinto. Revirando minhas coisas, não me recordo agora o que estava procurando, achei um *flyer* de divulgação de um dos eventos do Núcleo *Hardcore* (figura 18) denominado de *Territories of Attitudes*.

Figura 18 - Cartaz de um evento promovido pelo NHP



Fonte: Acervo do Autor.

Atualmente mesmo com auxílio da *internet* não é fácil achar os cartazes dos eventos do extinto NHP, pois na época o principal meio que utilizavam para divulgação na internet era o *Fotolog* e o *Orkut*. Todavia a conta do *Fotolog* do NHP foi extinta, assim como a rede social *Orkut*, o que dificultou ainda mais achar informações sobre o Núcleo.

Diferentemente de outros festivais que tem como intuito o lucro dos envolvidos na organização, em muitos casos os eventos do NHP davam prejuízo financeiro como relatou R.V., todavia os eventos continuavam a existir, pois sua lógica não objetivava prioritariamente o lucro e sim a promoção dos eventos e das bandas que faziam parte da associação tendo em vista que elas se agrupam no NHP devido à falta de espaço para elas tocarem e se expressarem tendo em vista os poucos espaços que abriam uma janela para que essas bandas pudessem se apresentar.

4.4.2 A Verdurada de São Paulo e de Belém

Com relação ao Verdurada, citado em momentos anteriores do texto, achei interessante apresentar primeiramente a Verdurada de São Paulo, pois esse festival surge na referida cidade e depois serão realizadas quatro edições em Belém com formato bem próximo ao de São Paulo, inclusive utilizando o nome Verdurada com autorização do coletivo que organiza o evento de São Paulo.

Abaixo veremos uma breve apresentação feita pelos próprios membros do coletivo Verdurada de São Paulo para que dessa forma possamos tornar mais compreensíveis as semelhanças e diferenças com relação ao Verdurada de Belém. Na página do coletivo Verdurada na *internet* eles se definem como:

O Coletivo Verdurada é o responsável pela organização do evento, que acontece bimestralmente em São Paulo desde 1996. A verdurada 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. Ao fim do show é distribuído um jantar totalmente vegetariano. Este é o mais importante evento do calendário faça-você-mesmo brasileiro. A organização do evento é totalmente feita pela própria comunidade hardcore-punk-straightedge de São Paulo, que se encarrega tanto do contato com as bandas e palestrantes, quanto da locação do espaço, contratação das equipes de som e divulgação. Os objetivos de quem organiza a verdurada são basicamente dois: mostrar que se pode fazer com sucesso eventos sem o patrocínio de grandes empresas e sem divulgação paga na mídia e levar até o público a música feita pela juventude raivosa e as idéias e opiniões de pensadores e ativistas divergentes.

O festival Verdurada de Belém teve sua primeira edição em 2006 e a última em 2009 em termos de organização a edição belenense segue em parte a matriz de referência do Verdurada de São Paulo conforme exigência do coletivo de São Paulo para que o evento de Belém pudesse usar o mesmo nome. Nas edições que ocorreram em Belém tivemos apresentação das bandas, as palestras com assuntos políticos e debates, a refeição vegetariana servida ao final do evento e o não consumo de bebidas alcoólicas, cigarros, qualquer outro tipo de drogas e outro tipo de alimentação que não fosse vegetariana. Diferentemente do evento de São Paulo, aqui o coletivo que organizava a Verdurada, em sua maioria, não eram *Straight Edges*. As imagens a seguir ilustram as quatro edições da Verdurada que ocorreu em Belém.

Figura 19 - Cartaz da Segunda Verdurada de Belém



Fonte: <http://verduradabelem.blogspot.com.br/>

Figura 20 - Cartaz da Quarta Verdurada de Belém



Fonte: http://www.fotolog.com/abunai_producoes/69030373/

Os eventos da Verdurada de Belém ocorreram em sua maioria distante da área central da cidade, a primeira edição, que aconteceu na antiga *Scorpion Rock* bar na Avenida 16 de Novembro, próximo a Avenida Almirante Tamandaré. Já os demais ocorreram em áreas distantes do centro, em Icoaraci, Atalaia e Marambaia respectivamente. É importante salientar que as duas últimas edições ocorreram em centros comunitários, em especial o que aconteceu no centro comunitário combate aonde alguns moradores participaram do evento.

As imagens acima também contem a programação dos eventos com o tema dos debates e os vídeos a serem exibidos.

A relevância das edições do Verdurada em Belém é que ela não se restringia ao público *Punk* e *Hardcore* de Belém apenas, ele envolvia outras pessoas que e muitas até então não tinham tido contato ainda como *Punk* e o *Hardcore*, mas que acabaram frequentando o espaço em função da relação com o vegetarianismo, seja para assistir a um dos debates sobre os documentários *Terráqueos* ou *a Carne é Fraca*, ou assistir à palestra, como por exemplo, o que aconteceu sobre o projeto *Carroceiros*¹⁰⁷.

Além de fazer com que o *Punk* e o *Hardcore* tenham contato com outros públicos além dos que vão pelas bandas e pela música esses festivais podem ser entendidos com um espaço de resistência. Não só por havido discussões sobre a exploração do modo de produção capitalista sobre diversos aspectos, seja por meio da exploração da natureza por meio da indústria da Carne e de maneira mais ampla uma indústria especista¹⁰⁸, a questão da mídia e outras coisas que apareciam como desdobramentos dos debates, mas pelo fato de se estar ali existindo as diferenças, convívio e relações não mediadas para alguém além do econômico e sua perversa racionalidade.

4.4.3 Icoaraci *Attack*

Como o nome do evento sugere ele era realizado na em Icoaraci tradicionalmente no Bar Gato Verde, que fica na Terceira Rua com Berredos. O *Icoaraci Attack* foi um evento em série que ajudava a fomentar a cena *Punk* e *Hardcore* da cidade, em especial no distrito de Icoaraci.

As edições dessa festa foram importantes não só pelo fomento, mas também pelas conexões que foram feitas. Conexões essas que perpassaram pelas escalas da região, nacional e internacional. Além das bandas locais tocaram nesse evento as bandas, para citar só algumas, “*Mental Caos*”, Macapá (AP), “*Quebrada Violenta*”, São Luiz (MA) são exemplos de bandas da região que participaram desse evento. Outras

¹⁰⁷ Projeto de extensão da Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA) que tem como objetivo a conscientização, orientação e tratamento de animais utilizados para transporte de cargas.

¹⁰⁸ O especismo é uma forma de dominação do ser humano que subjuga outras espécies que a considera inferior.

bandas para além da região amazônica são “Catarro”, Mossoró (RN) e de fora do país podemos citar a “Coke Bust” de Washington (EUA) e a banda binacional *Sin Hastro*¹⁰⁹ (Brasil e EUA).

Figura 21 - Cartaz do Icoaraci Attack



Fonte: Blog *Metal Pará*. (2012).

O cartaz acima é de uma das edições do *Icoaraci Attack* que foi realizado somente com bandas locais e pode-se perceber nas informações aí descritas que havia a venda de alimentação vegetariana que foi vendida pela Veg Casa, a qual aparece com seu logotipo como uma das apoiadoras do evento.

Além do mais esse cartaz também apresenta vários elementos presentes na cena *Punk/Hardcore*. Temos um *punk* com visual característico da primeira geração, com um cabelo *spike*, jaqueta de couro com arrebitos e *patches*.

¹⁰⁹ Banda formada por alguns integrantes do “Coke Bust” e o ex-membro da banda “La Revancha” (SP), conhecido como Xaveiro.

Figura 22 - Banda Baixo Calão no Icoaraci Attack



Fonte: Blog *Metal Pará* (2012).

Na imagem acima vemos a apresentação da banda “Baixo Calão” em seu “bota fora” antes da turnê que a banda fez na Europa. Na imagem podemos ver os vocalistas “Beto Core” berrando ao Microfone e de boné o Leandro “Porko” a frente da bateria e o público do evento espalhado, alguns agitando a frente da banda e outros nas laterais observando o *show*. Na figura 21 temos o cartaz de outra edição do *Icoaraci Attack* em que a banda “Baixo Calão” faz o primeiro *show* após a volta da turnê europeia.

As várias edições do *Icoaraci Attack* serviram para fomentar a cena em diferentes momentos, desde os momentos em que havia bastantes *shows*, até momentos em que ocorriam poucos os evento pela cidade.

Com o afastamento da pessoa que estava mais a frente da organização do evento o *Icoaraci Attack*, em função de uma mudança em sua postura por questões religiosas, o evento deixou de ser realizado, todavia a cena em Icoaraci não parou e os eventos no Gato Verde continuam a acontecer organizados por algumas pessoas que também participavam da organização desse evento, entretanto agora não mais sob a alcunha de *Icoaraci Attack*, mas não organizando um evento com nome em série, mas na mesma proposta de evento *Do It Yourself* conforme era com no *Icoaraci Attack*.

4.4.4 A Veg Casa

A Veg Casa atualmente além de ser a casa do Frank “Carapa”, Patrícia e Zion (filho do casal) é também uma marca de produtos alimentícios vegetarianos.

Inicialmente além de moradia a Veg Casa era um espaço surgiu da ideia entre amigos de realizar um evento, algo mais entre amigos. Este espaço fica localizado no bairro de Canudos no conjunto Roraima.

As festas da Veg Casa tinham como espaço a frente da casa, a sala, a cozinha, o banheiro, uma segunda sala e o quintal da casa do Frank, em meio a esses espaços ocorriam às bandas, discotecagem horrível¹¹⁰, consumo de bebidas e alimentação vegetariana.

Na frente da casa as pessoas ficam reunidas conversando antes de começar a festa e no intervalo de uma banda e outra em virtude do calor dentro da Veg Casa as pessoas saem para pegar um vento. No espaço da sala é onde geralmente ocorrem os *shows* das bandas, no espaço da cozinha é onde é vendida alimentação vegetariana produzida pelo Frank e também em algumas ocasiões são vendidas bebidas em geral, o banheiro da casa é utilizado por todos que estão presentes no evento. Na segunda sala é onde acontecem as discotecagens e por fim, no quintal da casa as pessoas também pegam vento, ouvem a discotecagem, pegam vento e conversam.

Essa descrição dos ambientes da Veg Casa é importante, pois em muitas das vezes em que ocorriam as festas nesse espaço o número de pessoas era muito grande, portanto elas não ficavam todas concentradas na sala durante e no intervalo entre as bandas, elas se dispersavam pela casa toda. A imagem seguinte ilustra um dia de festa na Veg Casa, aonde a temperatura chegava a níveis bem elevado devido à quantidade de pessoas aglomeradas nesse pequeno espaço.

¹¹⁰ Aqui o horrível não está em sentido pejorativo, mas sim como geralmente aparecem nos cartazes.

Figura 23 - Cartaz de uma das festas na Veg Casa



Fonte: Acervo do Autor.

O Cartaz acima (figura 23) ilustra um dos eventos ocorridos na Veg Casa, à despedida da banda “Machete” antes da turnê para São Paulo, o *show* contou também com as bandas “Mákina” e a estreia da banda “Vjolenza” que foi formada por ex-integrantes da banda “Escárnio”, a saber, eram eles “Carioca” (vocalista) e Daniel (guitarrista). Na bateria temos Olívio, mais conhecido como “Coxinha”, ex-integrante do “Pelos Ares” formaram essa banda.

Além das festas e em virtude do crescimento da fama do espaço da Veg Casa na cena *Underground* ocorreram outros eventos que não necessariamente eram festas como oficinas sobre quadrinhos, *fanzines*, penteados afros, culinária vegetariana e vegana e debates sobre vegetarianismo, libertação animal e também rodízios de comida vegetariana e vegana. A sequência numerada de imagens a seguir ilustram diferentes atividades que ocorreram na Veg Casa.

Figura 24 - Show de Hardcore na Veg Casa



Fonte: Acervo do Autor.

A figura 24 mostra o show da banda Peixe de Vala, em uma das muitas festas que ocorreram na sala principal da Veg Casa. Já nas últimas edições alguns ocorreram na segunda sala como uma maneira de dispersar menos o som e assim evitar problemas com a polícia.

Figura 25 - Oficina de penteados afros e banca de venda de Fanzines



Fonte: Autor (2017).

A primeira imagem da figura 25 ilustra uma oficina de penteados afros a qual participei como observador. Essa atividade ocorreu em parceria com a Casa Preta,

também localizada no bairro de Canudos próximo a Veg Casa. A segunda mostra uma mesa com *fanzines* para serem vendidos.

Na Veg Casa pude presenciar a estréia de algumas bandas, rapidamente lembro aqui da estreia de algumas, a saber, são elas “Setembro Negro”, “E Agora?”, “Esgoto Surfers” e “Vjolenza” além de alguns *shows* surpresas aproveitando bandas que vieram tocar em outros eventos e que toparam tocar nesse espaço com o *show* sendo anunciado apenas no dia do evento pela manhã, no geral as festas na Veg Casa aconteciam à noite, em relação a esses *shows* surpresas destaco o *show* da banda do Espírito Santo chamada “Merda”.

Em função do barulho que escapava, pois o espaço não possui nenhum equipamento para isolamento acústico, às vezes ocorriam alguns conflitos com a vizinhança, todavia o maior problema era a polícia militar que por vezes parou o evento alegando que o som estava alto e que a casa não tinha licença para operar como casa de *shows*. Entretanto o problema maior para polícia não era esse, mas sim o fato dos donos do espaço não pagarem propina para a polícia.

Aqui novamente temos a questão da poluição sonora, agora não no espaço público em si, mas a partir de um espaço privado o qual não possui as adaptações para receber esse tipo de festa, fazendo com que o som se disperse para o entorno. Essa é uma questão contraditória, pois novamente quando a polícia chega para apurar a denúncia de perturbação proveniente do barulho, não possui nenhum equipamento para medição dos decibéis emitidos e encerra o evento sem ter como comprovar que o volume estava acima dos níveis permitidos.

Em virtudes das batidas da polícia, e do nascimento do filho do casal Frank e Patrícia atualmente no espaço Veg Casa não ocorrem mais as festas, no mais ainda ocorrem os rodízios e venda de alimentos vegetarianos e veganos. Durante o período em que ocorriam as festas na Veg Casa elas eram importantes no sentido de fortalecer as relações de sociabilidade entre os seus frequentadores, ela se tornou um espaço de encontro e resistência entre os membros desse grupo.

4.4.5 O tributo ao Gerson Costa

Em 2016 Gerson Costa vocalista da banda “*Baby Loydes*” morre em um acidente de trânsito na Br-316 no município de Ananindeua. Após sua morte, Jalva (viúva) em

conjunto com alguns amigos e familiares de Gerson organizam um tributo em sua memória. A primeira edição do tributo aconteceu em 2016 na Praça da República e a segunda em 2017 a qual acima eu a descrevi.

Figura 26 - Flyer de divulgação do tributo ao Gerson Costa de 2016



Fonte: <https://allevents.in/bel%C3%A9m/tributo-gerson-costa/1056107514502802>

Figura 27 - Flyer do tributo ao Gerson Costa de 2017



Fonte: <https://www.facebook.com/TributoaGersonCosta/photos/a.572876536247716.1073741825.572869679581735/726065374262164/?type=1&theater>. 2017

As imagens acima são dos *flyers* de divulgação das duas edições do tributo que ocorreram no dia 15 de Novembro dos anos de 2016 e 2017. No primeiro evento o que chama a atenção é o grupo “Mulheres do Fim do Mundo”, que não é um grupo *Punk* ou *Hardcore*, elas, segundo a descrição em sua página no *facebook*, não fazem *show* e sim

intervenção feminista. Já banda “Coisa de Ninguém” que também participou do tributo toca um som mais eclético, misturando música e poesia. Na segunda edição temos a banda “Novos Camaleões” que são contemporâneos do “*Baby Loydes*”, porém também não toca *Punk*, toca *Rock’n’roll*.

Figura 28 - Show da Banda Delinquentes no Tributo na Praça da República



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1157926994256283&set=pcb.1085984668181753&type=3&theater>. 2016

Figura 29 - Show da Banda Baby Loydes no tributo a Gerson Costa na Praça Floriano Peixoto no Mercado de São Braz



Fonte: Autor (2017).

Como podemos ver nas duas imagens os tributos ocorreram nos espaços públicos de duas praças distintas agregando um público significativo além de atrair

também os vendedores ambulantes. Sem dúvida as imagens das praças durante os tributos, lotadas de pessoas, nos deixam claro que essas festas dotam o espaço das praças de uma vivacidade para além das que já existem cotidianamente nesses locais, essas festas são irrupções do cotidiano, caracterizando esse tributo como uma intervenção temporária conforme a proposta de Fontes (2013).

Embora não apareça nas imagens, mas como estive presente nos dois tributos pude verificar também que eles atraíam os olhares de curiosos que passavam pelo local seja a pé ou de ônibus.

Nas edições do tributo a memória de Gerson quanto na gravação do DVD do Delinquentes pude notar a presença de pais e mães que levaram seus filhos ainda pequenos para participar, essa informação também aparece na fala de J.D. em outras sessão deste trabalho, esse fato só é possível em virtude de ser um espaço público, já que nos espaços de casa de *shows* privadas ou bares onde ocorrem *shows* de *Rock* não é permitida a entrada de crianças mesmo em eventos pensados para envolver as crianças como no episódio que aconteceu no Bar do Paraguay no evento denominado “Siriricaos II: o retorno” aonde o evento que fora organizado pelo coletivo Kaótica em parceria com o coletivo Radical Matintas e que, segundo narra Sousa (2018), por volta das 18 horas as mães presentes no evento foram avisadas que deveriam se retirar com suas crianças do espaço ou a guarda municipal iria parar o evento. Como no geral os eventos no espaço público, em especial nas praças, ocorrem cedo e por ser um espaço aberto é mais simples levar as crianças para participar.

Além da apresentação das bandas no intervalo como já descrito acima ocorreram algumas intervenções como declamações de poemas no microfone e mesmo protestos das pessoas que ali estavam. Os *shows* e intervenções que acontecem acabam não ficando restrito ao público que está ali para participar, ele se estende também as pessoas que por ali passam de ônibus ou a pé e são alcançadas pela música, poemas ou protestos evidenciando o caráter político dessas festas por meio de discussões, informações, diferenças e diversidade que são inerentes ao espaço público.

Aqui, as festas analisadas, mesmo que a maioria no espaço privado se caracterizam como uma forma de manifestação cultural com a possibilidade de se manifestar e festar negadas no espaço público e que, portanto, acabam encontrando no espaço privado uma estratégia para manter a existência de suas práticas, todavia é

quando tem o acesso ao espaço público que elas manifestam toda sua potência como forma de resistência e formando os espaços de esperança.

No caso do *Punk* e do *Hardcore* por mais que estejam atualmente mais atuantes com suas festas nos espaços privados, eles não deixam de se manifestar no espaço público da cidade, todavia não mais com a mesma intensidade.

Como visto nas descrições das festas acima, no espaço público as festas acabam fomentando a questão do debate de ideias, expressa a diversidade de manifestações e ideias, assim como agregando maior diversidade em relação ao público atingido.

Essas festas como rupturas com o cotidiano programado caminham no sentido exposto por Fontes (2013) que faz uma análise baseada em Lefebvre, afirmando que as festas, como uma intervenção temporária, dá outro ritmo ao cotidiano e ressignificar relações com o espaço.

Relações, no caso da festa estudada aqui, não eram mediadas pela lógica de acumulação, mas sim pela afeição a memória de Gerson Costa, o gosto pelo *Punk*, *Hardcore* e outros estilos musicais ligados a vertente do *Rock*, a sociabilidade do grupo, afinal a festa também é o lugar do encontro.

As reflexões feitas a partir dessas duas festas no espaço público e no privado devem caminhar no sentido de apreender as complexidades que envolvem a relação entre os espaços públicos e privados, pois continuar a reproduzir a lógica de que os espaços privados de consumos desenvolvem-se apenas relações mediadas pelo dinheiro e consumo é negar a dimensão do vivido a qual é capaz de subverter essa lógica.

É preciso compreendermos ainda mais a forma como a relação entre o público e o privado vem se desenvolvendo, pois nossa pesquisa mostra que mesmo no espaço privado é possível se construir outras relações e lógicas que não são fundadas na racionalidade econômica como centro. No caso das festas de *Punk* e *Hardcore* em Belém, mesmo em espaços privados, é possível se pensar na formação de espaços de esperança.

Essa questão acima nos leva a nos debruçarmos para entender que o processo de produção do espaço em Belém ocasiona transformações na forma metropolitana que a cidade assume de maneira que isso faz com que se crie e recrie a centralidade na cidade, em diferentes perspectivas que não apenas a econômica ou política, mas, sobretudo, em nossa análise, a perspectiva simbólica.

Ao pensar a questão da centralidade simbólica existe na área central da cidade é preciso versar sobre os conflitos e negociações em torno do uso desses espaços. Atualmente estamos diante de uma situação complexa, pois de um lado temos uma cena cultural pujante em Belém e por outro lado o Estado e o município que pouco valoriza a diversidade dessas manifestações, portanto dificultando o acesso e uso dos espaços e equipamentos públicos para inúmeras manifestações culturais.

Essa negligência do Estado nos leva a pensar a cultura, que em tempos de crise é a primeira a sofrer cortes e também a reagir como uma fênix, ressurgindo das cinzas, frente a ineficiente e rarefeita política pública cultural estadual e municipal.

Essa situação é reflexo das políticas de cunho neoliberais, que incidem, sobretudo, na *urbe*, negam às pessoas o direito à vida plena e satisfatória, em outras palavras, nega o direito à cidade (LEFEBVRE, 2001).

A questão do direito à cidade, pois entendemos que esse conceito vai muito além de uma normatização jurídica e institucional, apreende uma forma ampla de se viver a(na) cidade com garantias, equipamentos, serviços e relações que caminhem no sentido de que a diferença não se torne opressão ou desigualdade, em que todos possam gozar do urbano de forma plena conforme vemos em Lefebvre (2001).

Sobre o direito à cidade Lefebvre (2001) nos diz que:

*O direito à cidade se afirma como um apelo, como uma exigência. Através de surpreendentes desvios – a nostalgia, o turismo, o retorno para o coração da cidade tradicional, o apelo das centralidades existentes ou recentemente elaboradas – esse direito caminha lentamente. (...) o direito à cidade não pode ser considerado como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana* transformada, renovada (LEFEBVRE, 2001, p.117-118).*

O direito à cidade, como podemos ver, pode ter inúmeros desdobramentos. Com relação ao fenômeno aqui estudado devemos entender aqui um dos desdobramentos desse conceito como a garantia da diversidade de manifestações na cidade.

Quando temos por parte do poder público a negação à garantia da livre manifestação e expressões diversas da cultura temos um ato de negação ao direito à cidade. Mediante esse cenário, múltiplas manifestações culturais fervilham na cidade e passam a ocupar, resistir e existir politicamente no espaço da cidade.

As ocupações que ocorreram no Brasil ocorreram com o intuito de potencializar as lutas em torno de reivindicações assim como fazer resistência política aos processos em curso e os movimentos culturais se fizeram presentes também nesse momento.

Para Rolnik (2013) após as jornadas de Junho de 2013 estamos diante da constituição de uma nova geração de movimentos urbanos e que as ocupações que ocorreram no Brasil após esse período estão no sentido de estabelecer resistências e articulações entre os movimentos. Por meio dessa articulação entre os movimentos urbanos ela mostra a ação os movimentos culturais estão imersos a essas lutas e ocupações reivindicando o direito à como vemos na passagem abaixo:

O direito à cidade é também reivindicado por coletivos ligados a produção cultural, como relata Silvia Viana, que colocam a ocupação do espaço público como agenda e prática. As cidades brasileiras são cada vez mais e em vários momentos não apenas palco, mas objeto de intervenções desses coletivos, como no caso da ocupação Prestes Maia, em São Paulo que articulou os grupos de produção cultural aos dos sem-teto e outros movimentos (ROLNIK, 2013, p. 9-10).

A ocupação dos espaços públicos nos leva formação de espaços de resistência e esperança os quais são fundamentais na luta e enfrentamento para a garantia do aspecto do gozo, da cultura e do lazer implícito a ideia de direito à cidade.

No prefácio do Livro *Amazônia, cultura e cena política no Brasil*, Lima (2016) nos alerta que “é preciso estar atento e forte” para enfrentar os retrocessos em termos de política cultural, instituídos após o golpe midiático-jurídico-parlamentar que vem solapando conquistas em diversas áreas, dentre elas a área cultural.

Um desses ataques, tão logo o golpe fora dado foi a extinção do MinC o que gerou inúmeras ocupações pelo Brasil, conforme visto anteriormente neste trabalho. No trabalho de Figueiredo (2016) podemos ver a ocupação um relato sobre a ocupação do Edifício Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, – sede do ministério da cultura – assim como a questão da esperança a partir da efervescência e resistência cultural ali vista pelo referido autor.

Esses movimentos de ocupações de prédios públicos supõem o enfrentamento de distintos projetos políticos, diversidade e ação política. Esse quadro mostra a força e resistência da cultura frente ao sucateamento e desmantelamento da política pública cultural, porém por meio da cultura os movimentos encontram formas de resistência e existência como poderemos ver no caso de Belém em que apresentaremos um breve panorama de algumas manifestações que existem a revelia da política pública cultural.

A cidade de Belém possui uma intensa dinâmica cultural que ocorre de seu centro histórico passando pelas áreas centrais e periféricas. Embora essa dinâmica cultural seja espalhada por toda cidade há grande desigualdade com relação ao acesso,

fomento, distribuição de equipamentos e uma hierarquização da cultura quando se trata de política pública.

Essa vivacidade, pujança da cultura emerge em contradição e pela contradição da carência de políticas públicas para cultura como podemos perceber ao andar pelo *underground* da cidade.

Quando analisamos o trabalho de Rodrigues (2008) sobre a intensa dinâmica das práticas culturais cotidianas manifestadas por meio das festas no bairro do Jurunas, que além de ser periférico e bastante populoso, podemos perceber que essas manifestações são elementos importantes para definição de sociabilidades e de identidade do ser jurunense. Grande parte dessas manifestações e festas ocorre mesmo sem o financiamento ou ajuda do Estado ou outras políticas públicas culturais.

Nesse momento retomarei um trabalho posterior que desenvolvi a respeito do *graffiti* em Belém (OLIVEIRA, 2012). Nessa pesquisa analisei a ressignificação da paisagem cultural por meio das referidas manifestação e pude perceber que mesmo sem financiamento os grupos que realizavam os *graffitis* na área central da cidade, muitas das vezes longe das suas “quebradas”, continuavam a resistir e subverter uma lógica na produção da paisagem ressignificando-a, imprimindo-lhe uma nova significação.

Para finalizarmos esse breve panorama sobre as manifestações culturais em Belém trago para a discussão outro caso emblemático que está no trabalho de Porto e Lima (2016) quando estudam a respeito das casas-teatros em Belém. Nesse trabalho as autoras nos mostram outra forma de resistência cultural por meio desses espaços (casas-teatros) em que mediante o quadro por elas descrito de ausência de política cultural para as artes em Belém e o desmonte do pouco que existia o teatro encontra novas maneiras de se resistir e existir.

As festas juninas, de santo, carnaval e etc. que ocorrem o bairro do Jurunas são uma forma de resistência e criação de novas identidades entre o rural e o urbano na Amazônia manifestados na metrópole, como podemos ver em Rodrigues (2008). Os *graffitis* na paisagem analisados por Oliveira (2012) subvertem e assaltam os olhares dos transeuntes na área central e possuem um potencial significativo como instrumento para comunicação e difusão de ideias além de ser também potencialmente subversivo. A situação das casas-teatros mostrada por Porto e Lima (2016) são formas de produção cultural independente que permitem experiências singulares, mesmo que subterrâneas, de fomento e desenvolvimento cultural. Em uma leitura, de base lefebvreana, inferimos

que essas manifestações da cultura subvertem uma lógica hegemônica de uso do espaço por meio da força do vivido. Isso é a cultura em toda sua pujança criando e se recriando para resistir e existir para além da política pública cultural.

Porém com isso não devemos compreender que não são necessárias políticas públicas culturais e que tudo está indo muito bem nessas manifestações culturais acima mencionadas, mas sim mostrar o potencial que a cultura possui para subverter, o que para muitos poderia ser um prenúncio fúnebre, e tornar-se mais viva, “aos trancos e barrancos”, mas continua viva!

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os espaços de representação se configuram como uma importante ferramenta para compreendermos a contribuição da dinâmica do vivido no processo de produção do espaço. Além de evidenciar a forma dialética de interação da dimensão do vivido com o percebido e o concebido.

Se por um lado existem um processo hegemônico de produção do espaço que tem por finalidade a o lucro e a reprodução das relações de produção para além do espaço fábri e que tende a fazer da reprodução da vida a reprodução das relações de produção a dimensão do vivido se comporta como resistência a esse processo.

Na contra mão desse processo hegemônico existem inúmeras formas de resistência, aqui em especial destacamos elas quando manifestadas no campo da cultura a qual possui uma potência de transformação no espaço, de maneira que ela se torna um elemento de suma importância para entendermos processos e racionalidades outras que algumas vezes possam parecer contraditórias e confusas.

A reflexão sobre o vivido (espaço de representação) é fundamental para o entendimento das formas de resistência na cena cultural, pois a cultura nos oferece múltiplas formas de expressar a criatividade humana. A cultura esta cotidianamente se manifestando, logo, é nesse movimento do vivido e por meio infinitas possibilidades de criação que se insurgem outras relações, formas de resistência e rupturas.

A cidade, enquanto mercadoria e obra, é apropriada por diferentes agentes com interesses distintos, que podem vir a se complementar ou conflitar, todavia dimensão do vivido e a cultura ocupam e produzem a cidade muito mais como obra do que mercadoria, o valor de uso é superior ao valor de troca no espaço da urbe para as manifestações culturais do *Punk* e *Hardcore* aqui estudadas.

O *Punk* e o *Hardcore* mostram que por meio de irrupções no cotidiano é possível se cultivar a esperança, utopias, sonhos e se combater o sistema o qual desde a origem do *Punk* se mostra como um grande problema que deve ser combatido, afinal para o *Punk* ele é o principal agente causador da desigualdade, das guerras, da violência e do contexto precário no qual o *Punk* surge e ressurgue.

Outro ponto importante é com relação à discussão sobre os espaços de esperança. A forma como o *Punk* se reestruturou a partir de sua segunda onda, o *Punk is*

not dead, como podemos ver em Turra Neto (2001) e Bivar (2006) fez com que ele assumisse uma maior politização e aproximação com o anarquismo e como tal o passou a se organizar como um movimento contra as guerras, desigualdade e opressões de forma que nos espaços de atuação do movimento eles tendem a reproduzir um tipo de utopismo, próximo ao que Harvey (2015) denomina como utopismo dialético.

A formação desse espaço de esperança que é também um espaço de resistência se dá na apropriação do espaço público, e, que pese os entraves para o uso desse espaço, ou seja, esse espaço de esperança se forma a partir de uma negação do direito à cidade com relação à dimensão da cultura o qual também é parte integrante da ideia desenvolvida por Lefebvre (2001).

Com base na ideia dos espaços de esperança foi possível mostrar que os *Punks* utilizavam espaços públicos como praças e as ruas para propagar as ideias do movimento *Punk*, ideias libertárias anarquistas, antimilitarismo, antifascismo e seus descontentamentos com os rumos da sociedade, produzindo uma efervescência política e cultural do movimento *Punk*, promovendo discussões, atos-*shows*, *fanzines*, coletivos, bandas e organização de festas, as *gigs*.

Os espaços privados, embora atualmente sejam os mais utilizados, se configuram como uma estratégia de sobrevivência mediante a negação dos espaços públicos.

O *Punk* e o *Hardcore* em conjunto representam apenas uma das inúmeras manifestações culturais efervescentes em Belém em que se discute e se constroem outras formas de relações e sociabilidades que não estão necessariamente mediadas pela racionalidade econômica como pensamento dominante. A solidariedade, as utopias, os descontentamentos com os rumos da sociedade e a ideia de uma sociedade justa dão outro sentido a ação de muitos dos indivíduos que fazem parte dessas manifestações.

De forma contraditória por mais que nesses espaços se discuta a ideia de uma sociedade mais justa, se tenta construir outras formas de relações entre os indivíduos não se pode com isso querer apartar o *Punk/Hardcore* do todo social. Logo nos espaços em que o *Punk/Hardcore* se manifesta é possível notar a reprodução, mesmo que de maneira não intencional, de relações não condizentes com a postura do movimento, como comportamentos de caráter machista, reprodução de preconceitos com outras manifestações culturais, a exemplo o *funk*.

Esses movimentos se expressam e produzem o espaço público por meio de suas ações visando transformar a cidade de maneira a comportar a diversidade e diminuir ou mesmo denunciar as perversidades da desigualdade se aproximando da ideia de “liberdade da cidade”, desenvolvida por Harvey (2013).

Com relação ao espaço público podemos dizer que o *Punk* e o *Hardcore* em Belém passaram por mudanças na ocupação do espaço público. As manifestações aqui estudadas ocupavam alguns espaços públicos no/ou próximo ao centro da cidade, ou ainda em áreas que possuem maior visibilidade e uma logística mínima de acessibilidade para o deslocamento das pessoas, além da ocupação também da área periférica da cidade de Belém, todavia isso irá mudar em função do avanço das políticas neoliberais as quais fazer com que haja uma retração no uso dos espaços públicos da cidade em detrimento dos espaços privados de consumo.

Com base em Machado (2004) e Monteiro (2013), podemos inferir que essa retração por parte da cena *Rock* ocorreu em parte após o incidente da terceira edição do *Rock 24 horas* que culminou em um conflito violento na Praça Kennedy, atual Praça Waldemar Henrique.

Atualmente há uma série de procedimentos burocráticos para inviabilizar o acesso ao espaço público para realização de atividades culturais. Nesse ponto se faz importante destacar um trecho do pensamento de Serpa (2014) em relação à cultura. Ele nos diz que: “a cultura é um motivo de conflito de interesses nas sociedades contemporâneas, um conflito pela sua definição, pelo seu controle, pelos seus benefícios que assegura” (SERPA, 2014. p. 142). Partindo dessa ideia podemos inferir que essa burocracia é intencional, ela é parte de um projeto excludente socialmente e elitista, em que seus males recaem, sobretudo, para os seguimentos da cultura que estão para além da cultura oficial.

Acreditamos também que o motivo dessa ocupação que acontecia nas áreas centrais ou com visibilidade se dêem em função da centralidade simbólica existente na área central que também abarca outra centralidade, a econômica. Todavia é a centralidade simbólica que implode as fronteiras da econômica e se estende para outros espaços da cidade.

Os movimentos de ocupação se configuram como uma importante ferramenta de resistência, enfrentamento e ação política. Nesta pesquisa foi possível perceber que em outros espaços como na cena de São Paulo a ocupação dos espaços públicos pelo *Punk* e

Hardcore é mais intensa do que na cidade de Belém onde há o maior recuo da ocupação dos espaços públicos em detrimento dos espaços privados.

Identificamos como principais fatores do recuo do *Punk* e *Hardcore* na ocupação do espaço público a ação do Estado por meio da burocracia e dificuldades impostas para liberação dos espaços públicos dificultando a realização das festas de *Punk/Hardcore* nos espaços públicos da cidade.

Outro fator associado a esse primeiro é a questão da manutenção das relações de clientelismo para usufruir dos espaços públicos da cidade, onde os grupos que possuem relações mais próximas com determinados partidos, deputados, vereadores, secretários ou alguém com influencia conseguem liberação de maneira mais simples para uso do espaço público.

O sucateamento dos espaços e equipamentos públicos de Belém é visível, a exemplo, a Praça Waldemar Henrique, atualmente uma “cracolândia”, a estrutura em estado avançado de deterioração do Teatro São Cristóvão e inúmeras praças existentes nas mais diversas áreas da cidade. Esses espaços e equipamentos públicos poderiam ser utilizados por diversas manifestações culturais levando ao público, nos diferentes locais da cidade, inúmeras experiências culturais.

Esse descaso com a estrutura física em alguns espaços públicos da cidade também está inserido dentro do conjunto das políticas neoliberais que acentam a lógica hegemônica na produção do espaço, de maneira que a dimensão das relações pressopõe também uma morfologia material para que as relações possam se desenvolver. Aqui, no caso estudado, a dimensão material se faz importante em função de ser parte fundamental para que ocorram as ocupações dos espaços públicos, pois caso não haja uma estrutura mínima e nem as condições para fazê-la de forma improvisada, fica quase que inviável a ocupação desses espaços pelas manifestações através da festa.

Destacamos também a postura crítica do *Punk* e *Hardcore* em relação aos governos, fruto de uma aproximação com o anarquismo, fazendo com que este não seja bem visto em função de suas posturas e letras que em muitos casos criticam os governantes.

A questão do uso privado dos espaços públicos por determinados grupos é outro ponto relevante, pois na medida em que eles têm a concessão do uso dos espaços públicos eles acabam por restringir determinadas manifestações que não seja do seu agrado.

E por fim associado a esses dois últimos temas o preconceito com determinadas manifestações culturais, *Rock*, *Hip Hop*, batucadas a exemplo, que são associadas erroneamente ao consumo de drogas, vandalismo, e desordem em detrimento de outras que esses elementos se fazem presentes de forma mais intensa, todavia são socialmente mais aceitas que as manifestações do *Punk* e *Hardcore*.

Embora, hoje, o *Punk* e o *Hardcore* em Belém estejam se fazendo mais presentes no espaço privado, eles não saíram totalmente do espaço público ainda existem algumas poucas festas realizadas no espaço público.

O espaço privado acaba por se tornar o local principal para a manutenção e reprodução das manifestações do *Punk/Hardcore* tornando-se para essas manifestações um espaço de esperança não só por nelas eles garantirem a prática de suas festas e sua reprodução cultural, mas sim pelo fato de nesses espaços os seus utopismo ecoarem, mesmo que diversos e difusos, mas os utopismo resistem e existem nesses espaços privados.

O *Punk* e o *Hardcore* na análise de cunho sociológico sejam tratados ainda como uma manifestação atrelada à juventude a questão levantada por Gallo (2010) é um convite à reflexão, pois assim como em São Paulo aqui também existe banda com mais 30 anos assim como pessoas que estão envolvidas nessa cena e já tem mais de 50 anos.

Com isso não queremos dizer que o número de jovens não seja relevante, ao contrário, como visto nas festas e a maioria do público é formada por jovens seja na organização de alguns eventos, tocando em bandas ou simplesmente participando da festa como público.

As festas, entendidas aqui como detentora de potência de transformação, são elementos importantes para a existência da cena *Punk/Hardcore*, pois elas servem como instrumento para se reforçar os laços e relações de sociabilidade dessa tribo.

A festa em seu caráter efêmero imprime uma ruptura no ritmo do cotidiano, na ordem instituída, nos sistemas de códigos culturais instituídos e instituídos por meio do ritual ali envolvido outras relações entre os indivíduos assim como com o espaço onde as festas ocorrem. Dai decorrem duas questões a primeira atrelada ao espaço público e a segunda atrelada ao privado.

É no espaço público que a dimensão transgressora da festa amplia seu alcance, portanto possui maior poder de transformação. No espaço público que tende a ser mais

acessível a todos é que a festa atinge um número maior de pessoas gerando mais visibilidade.

O público que é atingido por essa festa no espaço público é o mais variado possível, não só aquele que comumente frequenta aquele tipo de festa, mas pessoas que muitas das vezes não conhecem aquele tipo de festa, como no caso aqui das festas de *punk* e *Hardcore* que acaba por atrair pessoas curiosas para conhecer mais aquelas pessoas que estão ali com roupas diferentes, ouvindo um tipo de música rápida e pesada, dançando de uma maneira que parece que estão se empurrando em uma confusão, todavia ao intervalo de cada música se percebe que não havia briga alguma.

Existe ainda a questão da democratização da cultura ligada a essas manifestações no espaço público, tendo em vista que algumas das pessoas que frequenta as festas em espaços públicos nem sempre têm dinheiro suficiente para poder frequentá-las no espaço privado quando se cobra entrada no evento. Outro ponto importante identificado e a faixa etária das pessoas que frequentaram as festas e *Punk* e *Hardcore* no espaço público em áreas abertas, pois muitos pais e mães acabam por levar seus filhos muitas das vezes para essas festas, já nos espaços privados isso é mais difícil em função da ser permitida a entrada apenas de maiores de 18 anos.

Com relação ao espaço privado, embora haja uma maior restrição de alcance, mas esses espaços são importantes por serem de mais fácil acesso para realização de eventos precisando de menos empecilhos burocráticos para conseguir o uso do espaço e assim realizar com maior frequência as festas de *punk* e *Hardcore*.

No espaço privado as festas acabam sendo limitadas em função do tempo de funcionamento do estabelecimento o que faz com que haja menos tempo e menos bandas se apresentando.

A relação entre o espaço público e privado vem se tornando mais complexa, pois à medida que as políticas neoliberais avançam sobre o espaço público ele acaba ou sendo apropriado pela iniciativa privada ou acaba sendo intencionalmente sucateado com a intenção de fazer com que as pessoas passem a acessar os espaços privados de consumo como alternativa os espaços públicos.

A nossa pesquisa também nos mostra que embora se crie uma série de dificuldades para o uso dos espaços e equipamentos públicos da cidade as manifestações culturais procuram se reinventar. No caso do *Punk* e *Hardcore* eles vão para o espaço privado como uma estratégia de sobrevivência.

Por meio das festas, *fazines*, debates, relações de sociabilidade, exibição de vídeos e outros mecanismos de interação nos espaços privados cria-se uma estratégia de sobrevivência em que se prevalece o campo de ideias progressivas à esquerda ou de cunho anarquista interagindo por meio de negociações, conflitos e complementariedades.

A estratégia de sobrevivência dessas manifestações nos espaços privados foi a maneira que o movimento conseguiu existir frente à negação do espaço público, o retorno aos poucos a esse espaço público é o que caracterizaria os espaços esperança formados pelo *Punk* e *Hardcore* em Belém. Podemos inferir com isso que os espaços de esperança surgem como uma reação à negação do direito à cidade. E foi assim durante sistemáticas gestões do PSDB em nível estadual, o qual foi interrompido por uma gestão do PT com uma pequena reabertura de determinados espaços, como o do teatro Waldemar Henrique para que vários seguimentos, dentre eles o *Punk/Hardcore*, pudessem novamente utiliza-lo. Dessa forma podemos ver que houve uma pequena mudança em relação às políticas culturais, em especial no que tange ao uso do espaço público.

No nível municipal nas gestões de Edmilson Rodrigues houve um maior acesso aos espaços e equipamentos públicos geridos pelo município como o anexo do Mercado de São Braz, o Ginásio Altino Pimenta, a exemplo. Todavia as gestões posteriores, Duciomar Costa e Zenaldo Coutinho, este último do PSDB, não mantem o mesmo diálogo, eles acabam por deixar com que espaços que poderiam ser utilizados por inúmeras manifestações culturais fiquem abandonados ou subutilizados.

Da escolha definitiva deste tema até o fechamento deste trabalho ocorram alguns eventos de *Punk* e *Hardcore* nos espaços públicos de Belém, entretanto acreditamos que essa tendência venha a se modificar nos próximos anos em função do contexto a que se encontra o país: desemprego, violência, aumento da pobreza e da desigualdade, descredito nas instituições, aprofundamento das mazelas do capitalismo por meio do ajuste espacial que esta sendo realizado.

Durante a construção dessa pesquisa uma coisa chamou a atenção, as conexões que a cena de Belém realiza, com base em minha vivência na cena acompanhei a vinda de inúmeras bandas de outros Estados como a “Super Bad” (AM), “Nova Ordem” (AP), “Peia Braba” (AP), “Mental Caos” (AP), “Jason” (RJ), “Confronto” (RJ), “DFC” (DF), “Macakongs” (DF), “Lost in Hate” (DF), “Quebrada Violenta” (MA), “Filhos

Bastardos” (MA), “Derrotista” (PB), “Catarro” (RN), “WCM” (GO), “Facada” (CE), “Obtus” (PI), “Surra” (SP), “Test” (SP), “Blind Pigs” (SP), “Garotos Podres” (SP), “Periferia S.A.” (SP), “DPR” (SP) “Ratos de Porão” (SP), “Olho Seco” (SP), “Inocentes” (SP), “Questions” (SP), “As Mercenárias” (SP), “Zive” (SP), “Leptospirose” (SP), “Pense” (MG), “Mukeka di Rato” (ES), “Merda” (ES), “Dead Fish” (ES) e muitas outras.

As conexões estabelecidas também transcendem as fronteiras nacionais fazendo com que Belém receba bandas como “Civil Olydnad” (Suécia), “Vitamin-X” (Holanda), “Stoma” (Holanda), “Zimbabu” e “Bucket Boys” (Holanda), “Magruder Grinder” (EUA), “Coke Bust” (EUA), “Extreme Noise Terror” (Inglaterra), “Punch” (EUA), “Conquest For Death” (EUA), “Mark Ramone” (EUA) e “DRI” (EUA).

Como pode se perceber a cena de Belém está inserida em uma rede nacional e internacional do *Punk* e *Hardcore* o que instiga a realização de uma nova pesquisa para compreender o funcionamento dessa rede e as conexões que Belém estabelece nacional e internacionalmente.

Foi possível perceber também que há uma necessidade de se analisar as letras das músicas, pois muitas delas versam sobre o cotidiano e como os seus integrantes veem a sua realidade e o que propõe ou negam.

Sem dúvida a temática da estética envolve um campo interessante para inúmeros estudos dentro do *Punk* e *Hardcore* seja no visual, nas estampas de camisas, capas de discos e CDs ou *fanzines*. Também pode-se entender a cadeia de produção que está envolvida o *Punk* e o *Hardcore*, pois um dos comportamentos das tribos urbanas é justamente o consumo específico de determinadas marcas e tipos de roupa que lhes dão uma identificação a partir da estética.

Como podemos ver é um campo que ainda possui inúmeras outras possibilidades de pesquisa, assim como outras manifestações que ocorrem culturais que ocorrem na cidade e que são extremamente dinâmicas em seu surgimento, “fim”, ressurgimento e significações.

Todavia é preciso salientar também as dificuldades do percurso que não são poucas. As principais dificuldades encontradas nessa pesquisa foram algumas lacunas deixadas nas entrevistas em função dos entrevistados já não se lembrarem de determinados fatos, a escassez de materiais sobre o início do *Punk* e *Hardcore* em

Belém, registros fotográficos e vídeos sobre o início do movimento de acesso mais fácil por meio da *internet*.

As pesquisas sobre o *Punk* e a cena alternativa, em especial, a cena *Rock* da cidade deve ser mais bem investigada em função de que a história do *Rock* paraense tem muito a nos dizer sobre o comportamento da juventude da época frente ao seu contexto, assim como a relação que a mesma desenvolvia no espaço da cidade.

Por fim a nossa última reflexão aqui versa sobre um paralelo entre o momento em que nos encontramos e o que originou o surgimento do *Punk*. Após o nefasto golpe que tomou de assalto o Brasil em 2016 e a cada dia corrói da forma mais vil e vilanesca os direitos e avanços sociais duramente conquistados estão levando o país a um caos social e esse quadro que nos leva a pensar que, logicamente consideradas as proporções e diferenças de contexto histórico e geográfico, estamos caminhando para um terreno semelhante àquele que foi fecundo para o surgimento do *Punk* nos EUA, depois na Inglaterra e no qual ele surge no Brasil. Em tempos de retrocessos acredito que o *Punk* possa retornar novamente como um espelho perverso das mazelas da sociedade cuspidando e escarrando na cara dos golpistas a nossa revolta, afinal de contas... **PUNK IS NOT DEAD!**

REFERÊNCIAS

- ALVES, G. A. *O uso do centro da cidade de São Paulo e sua possibilidade de apropriação*. São Paulo: FFCLH, 2010. 268 p.
- ALVES, G. Ocupar Wall Street... e depois? In: HARVEY, D. et al. *Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012, p. 31-38.
- AMARAL, R. C. *Festa à brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”*. 1998. 380 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- AMARAL, M. D. B. *A guerra das águas: concepções e práticas de planejamento urbano na orla fluvial de Belém (PA)*. 2005. 229 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) - Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.
- AMARAL, M. D. B.; TRINDADE JÚNIOR, S. C. Reabilitação urbana na área central de Belém-Pará: concepções e tendências de políticas urbanas emergentes. *Revista paranaense de desenvolvimento*, Curitiba, n. 111, p. 73-103, jul./dez. 2006.
- BAHIA, M. C. *O lazer e as relações socioambientais em Belém*. 2012. 301 f. Tese (Doutorado em Ciências do Desenvolvimento Socioambientais) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Núcleo de Altos Estudo Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- BAHIA, M. C. et al. Espaços públicos urbanos: lugares de lazer, socialidade e memória. *Novos cadernos NAEA*, Belém, v. 17, n. 2, p. 303-324, jul./dez. 2014.
- BAÍÁ, D. C. P. “Maniçoba sem aquilo!”: um estudo de novas práticas alimentares entre os jovens straight edges de Belém do Pará. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Salvador, 11., 2011, Salvador. *Anais...* Salvador, 2011.
- BOLLE, W. Belém, a porta de entrada da Amazônia. In: CASTRO (Org.). *Cidades na Floresta*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 13-39.
- BERNIÉ BOISSARD, C. A cidade em festas: símbolos de identidades, lugar de resistência. *Revista cidades*, v. 8, n. 13, p. 371-380, Presidente Prudente, 2011.
- BITTENCOURT, J. B. M. *Nas encruzilhadas da rebeldia: uma etnocartografia dos straightedges em São Paulo*. 2011. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Doutorado em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BIVAR, A. *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense, 2006.

BOGÉA, E. B. A cultura no Brasil pós-2003, um norte: carimbó patrimônio cultural brasileiro. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL POLÍTICAS CULTURAIS, 5., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* 2014.

BOTINADA: A origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. São Paulo, 2006. DVD. 110 min.

CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007. Salvador. *Anais...* Salvador: ENECULT, 2007.

_____. O Minc, a gestão Gilberto Gil e os desafios na construção de políticas culturais. *Revista Proa*, v. 1, n. 1, p. 293-302, 2009.

CARLOS, A. F. A. *O Espaço Urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: Labur Edições, 2007.

_____. *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARNEIRO, H. S. Rebeliões e ocupações de 2011. In: HARVEY, D. et al. *Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012. p. 7-14.

CASTRO, E. M. R. Urbanização, pluralidade e singularidades das cidades amazônicas. In: CASTRO (Org.). *Cidades na Floresta*. 1ed. São Paulo: Annablume, 2009. p. 13-39.

CASTRO, F.; CASTRO, M. Aspectos estruturais da política cultural do PSDB no Pará. In: FIGUEIREDO, S. J. L. et al. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 83-92.

CHACON, P. *O que é rock?* São Paulo: Nova cultural: Brasiliense, 1985.

CLARK, D. The death and life of punk, the last subculture. In: MUGGLETON, D.; WEINZIERL, R. (Eds.), *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg, 2003. p.223-236.

CORRÊA, R. L. A Periodização da Rede Urbana da Amazônia. *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, v. 49, n. 3, 1987.

FIGUEIREDO, S. L. Cidadania e planejamento do turismo. In: _____. *Turismo, lazer e planejamento urbano e regional*. Belém: NAEA, 2008.

_____. Políticas públicas, cultura e resistência. In: FIGUEIREDO, S. L. et al. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 17-22.

FLEURY, L. E. J. O hardcore em Goiânia na década de 90: um estilo de vida. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 1., 2013, Cascavel. *Anais...* Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2013.

FONTES, A. S. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

GALLO, I. C. D. Punk: cultura e arte. *Revista varia História*, v. 24, n. 40, Belo Horizonte, p.747-770, jul./dez. 2008.

_____. Por uma historiografia do punk. *Projeto História*, n. 4, p. 283-314, dez. 2010.

GARCIA CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.) *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 64-89.

GRAVARI BARBAS, M. Novas festas novos lugares, novas espacialidades rumo a uma geografia dos eventos festivos em Paris. *Revista cidades*, v. 8, n. 13, Presidente Prudente, p. 207-232, 2011.

GOMES, P. C. C. Espaços públicos: um modo de ser do espaço. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C.; CORRÊA, R. L. *Olhares geográficos: modos de viver o espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 19-41.

GONÇALVES, P. V. P. A. *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. 2005. 290 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GUIDABLE: a verdadeira história do Ratos de Porão. Diretores: Fernando Rick e Marcelo Appezzato. Black Vomit: 2009.

GWIAZDZINKI, L. A cidade por intermitência: dos tempos da festa a um urbanismo dos tempos. *Revista cidades*, v. 8, n. 13, Presidente Prudente, p. 337-358, 2011.

HARVEY, D. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 22. ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2012a.

_____. Os rebeldes na rua: o partido de Wall Street encontra sua nêmesis. In: _____ et al. *Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012b. p. 57-64.

_____. A liberdade da cidade. In: _____ et al. *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013. p. 27-34.

_____. A criação dos bens comuns urbanos. In: _____. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 134-169.

_____. *Espaços de Esperança*. 7. ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 01-121.

JANOTTI JÚNIOR, J. “Partilhas do Comum”: cenas musicais e identidades culturais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

_____. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. *Anais...* Fortaleza: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013.

LATIF, L.; SOUZA, I. A cobra-ciborgue: devir-festivo e resistência no círio de Nazaré em Belém do Pará. 2016. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

LEFEBVRE, H. Mimêsis e Praxis. In: _____. *Metafilosofia: prolegômenos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 225-311.

_____. A “praxis”. In: _____. *A sociologia de Marx*. Rio de Janeiro: Forense-universtária, 1979. p. 23-44.

_____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: editora Ática, 1991.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *A produção do espaço*. Tradutores: Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. 2006. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf. Acesso em: 05 maio 2017. (Tradução do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000)

_____. O espaço. In: *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 36-57.

_____. O espaço, a produção do espaço, a economia política do espaço. In: *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 111-145.

_____. *A reprodução das relações de produção*. Goiânia: Edições Redelp, 2016.

LEITE, R. P. Política dos usos: a construção dos lugares no espaço público. In: _____. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 284-319.

LEMOS, A. Ficção Científica Cyberpunk: o Imaginário da Cibercultura,. *Conexão – Comunicação e Cultura*, v. 3, n. 6, p. 9-16, 2004.

LIMA, M. D. É preciso estar atento e forte. In: FIGUEIREDO, S. L. et al. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 07-16.

LUCHIARI, M. T. D. P. A re-invenção do patrimônio arquitetônico no consumo das cidades. *Geosp – Espaço e Tempo*, n. 17, p. 95-105, 2005.

MACHADO, I. *Decibéis sob mangueiras: Belém no cenário rock Brasil dos anos 80*. Belém: Ed. Grafimorte, 2004.

MCNAIL, L.; MCCAIN, G. *Mate-me por favor: a história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

MAFFESOLI, M. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Forense Universitária, 2000.

_____. Tribalismo pós-moderno: da identidade às identificações. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 43, n. 1., p. 97-102, jan-abr. 2007.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

_____. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 173 – 205, nov. 2005

MELO, E. I. *Cultura juvenil feminista riot grrrl em são Paulo*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

MIRANDA, C. S. Da Almedina à Feliz Lusitânia: personagens do patrimônio. *Amazônica: Revista de Antropologia (Online)*, v. 3, p. 348-368, 2011.

MONTEIRO, K. M. S. O rock na Amazônia: peculiaridades desse gênero na história da música urbana em Belém do Pará. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 1., 2013, Cascavel. *Anais...* Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2013.

MORAN, I. P. Punk: The Do-It-Yourself Subculture. *Social Sciences Journal*, v. 10, n. 1, p. 57-65, 2010. Disponível em: <<http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

NEGRÃO, K. Arraial do arraial do pavulagem: cultura de festa, saberes populares e espetáculo na amazônia paraense. In: RUBIM, L.; MIRANDA, N. (Org). *Estudos da festa*. Salvador: Edufba, 2012. p. 95-110.

NUNES, E. O. *A gramática política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático* 3. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Brasília, DF: ENAP, 2003.

OLIVEIRA, B. A. M. 2012. 124 f. *A resignificação da paisagem cultural urbana e a territorialidade dos grafiteiros em Belém-Pa*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Geografia) - Faculdade de Geografia e Cartografia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

_____. O fortalecimento da política cultural brasileira e os reflexos no IPHAN através do Projeto Rua em Belém, Pa. In: FIGUEIREDO, S. L. et al. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 117-126.

PANTOJA, L. C. M. P. *Mercado de São Braz e seu entorno: tramas e sentidos de um lugar*. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade federal do Pará, Belém, 2014.

PENTEADO, A. R. *Belém do Pará: estudo de geografia urbana*. Belém: UFPA-Imprensa Universitária, 1968. 2.v.

PEREIRA, A. S. *Somos expressão, não subversão! – a gurizada Punk em Porto Alegre*. 2006. 163 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2006.

PESCHANSKI, J. A. Os “ocupas” e a desigualdade econômica. In: HARVEY, D. et al. *Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012. p. 31-38.

PORTO, L. A. M.; LIMA, W. S. Política cultural cidadã: O circuito resistência das casas-teatros em Belém do Pará. In: FIGUEIREDO, S. L. et al. *Aazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 143-158.

RODRIGUES, C. I. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: NAEA, 2008.

ROLINK, R. As vozes das ruas: as revoltas de Junho e suas interpretações. In: HARVEY, D. et al. *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013, p. 7-12.

SANTOS, J. V. et al. Lado b: o rock paraense dos anos 80. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 13., 2014. Belém. *Anais...*

Belém: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2014.

SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SANTOS, R. S.; SANTOS, R. S. A cena underground de Belém e os entraves para uma apropriação feminista desses espaços. In: INVENTUDES - DIÁLOGOS SOBRE CRIANÇAS E JUVENTUDES NA AMAZÔNIA, 1., 2013. Belém. *Anais...* Belém, 2013.

SANTOS, V. B. A Lei Valmir Santos e a implantação do Sistema Municipal de Cultura de Belém: os avanços e golpes em relação à democratização da política cultural de Belém. In: FIGUEIREDO, S. L. et al. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 105-116.

SERPA, A. *O espaço público na cidade contemporânea*. 2. ed. 1 reimpr. São Paulo: Contexto, 2014.

SOUSA, C. S. “*HC é a mãe!*”: maternidade na cena hardcore/punk em Belém do Pará. 2018. 77 f. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

SOUSA, L. P. *Eu amo tudo que não presta: Punk e poética em trinta anos de Delinquentes*. 2016. 60 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

_____. *Os conceitos Fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

SPOSITO, M. P. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo social* - Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 5, n. 1/2, p. 161-178, 1993.

SPOSITO, M. B. E. A gestão dos territórios e as diferentes escalas da centralidade urbana. *Revista território*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 3, n. 4, p. 27-37, jan. /jun. 1998.

TAKETA, B.; Neto, G. G. Relato cidadão sobre a tentativa de reforma do Ver-o-Peso. In: FIGUEIREDO, S. L. et al. *Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil*. Belém: NAEA, 2016. p. 127-142.

TEIXEIRA, A. L. *O movimento Punk no ABC Paulista*. Anjos: uma vertente radical. 2007. 219 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

TONKELSKI, C. C.; KUMMER, R. Circuitos, fronteiras e simbolismos: comportamentos e identidades nas experiências de rock em Francisco Beltrão/PR. In:

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 2., 2015. Cascavel. *Anais...* Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2015.

TRINDADE JÚNIOR, S-C. C. Agentes, redes e territorialidade urbanas. *Revista Território*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 3, n. 5, p. 31-50, jul. /dez. 1998.

_____. Formação metropolitana de Belém (1960-1997). Belém: Paka-Tatu, 2016.

TUNNER, V. *O processo ritual: estrutura e aintiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURA, M. L. R. A observação do cotidiano escolar. In: ZAGO, N.; CARVALHO, M. P.; VILELA, R. A. T. (Orgs.). *Itinerários de pesquisa: perspectivas qualitativas em Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 183-206.

TURRA NETO, N. *Enterrado, mas ainda vivo!:* identidade punk e território em Londrina. 2001. 228 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2001.

UEHARA, H. *Joy Division/New Order: Não é mera coincidência*. São Paulo: Lady editora, 2006.

VERDURADA. Disponível em: <<http://www.verdurada.org/verdurada>>. Acesso em: 26 fev. 2018

XAVIER, C. A. *Zumbis: uma nova temática para moda?* 2012. 96 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Moda) - Universidade da Amazônia, Belém, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista semiestruturada realizada durante a pesquisa com os *Punks/Hardcores* mais velhos.

- 1- Qual a sua Idade?
- 2- Onde você mora?
- 3- Como e quando você conheceu o *Punk/Hardcore*?
- 4- Há quanto tempo você frequenta essas festas?
- 5- Quando surgiu o *Punk* e o *Hardcore* em Belém?
- 6- Como se organizavam os *shows* no início do movimento *Punk* e do *Hardcore* em Belém?
- 7- Além dos *shows* o que mais fazia parte do universo das festas de *Punk* e *Hardcore*?
- 8- O que significa para você o *Punk/Hardcore*?
- 9- Por que você organiza/toca nessas festas?
- 10- O que você entende por espaço público?
- 11- Por que vocês não se realizam mais eventos nos espaços públicos?
- 12- Quais são os principais espaços públicos que vocês utilizavam para as festas?
- 13- Como vocês organizavam/organizam esses eventos?
- 14- Existiam dificuldades para realizarem/realizar as festas nos espaços públicos?
- 15- O que significa para vocês tocar no espaço público?

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista semiestruturada realizada durante a pesquisa com os *Punks/Hardcores* mais novos.

- 1- Qual a sua Idade?
- 2- Onde você mora?
- 3- Como e quando você conheceu o *Punk/Hardcore*?
- 4- Há quanto tempo você frequenta essas festas?
- 5- Além dos shows o que mais faz parte do universo das festas de *Punk e Hardcore*?
- 6- O que significa para você o *Punk/Hardcore*?
- 7- Por que você organiza/toca nessas festas?
- 8- O que você entende por espaço público?
- 9- Você já organizou algum evento no espaço público?
- 10- Por que vocês não realizam mais eventos nos espaços públicos?
- 11- Quais são os principais espaços públicos que você utilizava para as festas?
- 12- Como você organiza esses eventos?
- 13- Existem dificuldades para realizar as festas nos espaços públicos?
- 14- O que significa para vocês tocar no espaço público?

APÊNDICE C – Roteiro de entrevista semiestruturada realizada durante a pesquisa com o público.

- 1- Qual a sua Idade?
- 2- Onde você mora?
- 3- Como e quando você conheceu o *Punk/Hardcore*?
- 4- O que você faz da vida atualmente?
- 5- Há quanto tempo você frequenta essas festas?
- 6- O que significa para você o *Punk/Hardcore*?
- 7- Você já frequentou algum evento de *Punk/Hardcore* no espaço público?
- 8- O que você entende por espaço público?

APÊNDICE D – Roteiro de observação das festas realizado durante a pesquisa.

1. A localização;
2. O ambiente escolhido;
3. A festa;
4. O público;
5. As bandas;
6. As interações entre banda e público;
7. O comportamento do público das festas;
8. A linguagem;
9. As vestimentas;
10. As produções culturais além da festa;
11. A interação com o público de outros estilos;