

Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual

Paula Guerra

Doutora em Sociologia pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, é professora e investigadora da mesma universidade assim como do Griffith Center for Social and Cultural Research. mariadeguerra@gmail.com
Orcid: 0000-0003-2377-8045 / <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

Henrique Grimaldi Figueredo

Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens na linha "Arte, Moda: História e Cultura", Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. henriquegrimaldi@hotmail.com
Orcid: 0000-0002-6324-4876 / <http://lattes.cnpq.br/8304774973046394>

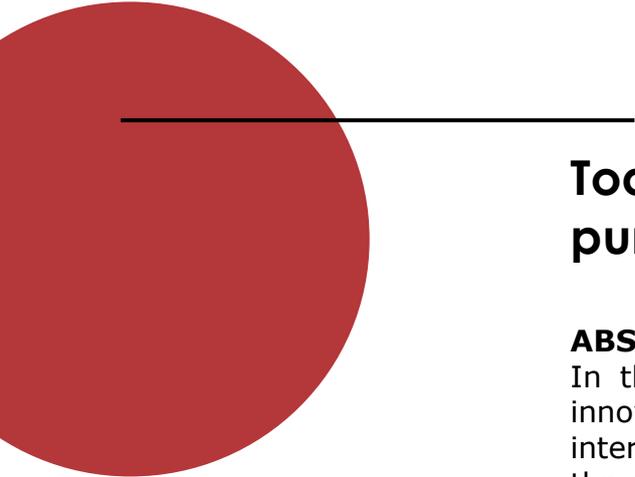
Enviado 31/05/2018 / Aceito 04/07/2018

Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual

RESUMO

Neste artigo procuraremos analisar o movimento punk enquanto potenciador de inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo. As interpenetrações entre estes mundos vão ser abordadas através das trajetórias de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Para explicar estes cruzamentos, levaremos a cabo uma abordagem em três níveis: primeiro, analisaremos o surgimento do punk em Inglaterra, em meados da década de 1970, bem como o contexto socioeconómico que permitiu este surgimento; em seguida, abordaremos a conexão entre a moda e o punk, como esta se processou e se influenciaram mutuamente; por fim, estudaremos qual foi o impacto duradouro desta ligação moda/punk através do foco no design gráfico. A perspetiva, é perceber a criação e perpetuação de um imaginário visual do punk até o presente considerando o seu legado e provavelmente, até a sua memória.

Palavras-chave: (Pós)Subcultura Punk; Moda; Cultura Visual.



Today Your Style, Tomorrow The World: punk, fashion and visual imaginary

ABSTRACT

In this article we will analyze the punk movement as an innovator in fashion and contemporary visual imagery. The interpenetrations between these worlds will be approached through the trajectories of Vivienne Westwood, Malcolm McLaren and Jamie Reid. To explain these crosses, we will take a three-level approach: first, we analyze the emergence of punk in England in the mid-1970s, as well as the socio-economic context that allowed this emergence; then we will search the connection between fashion and punk, how it has been and influenced each other; finally, we will study the lasting impact of this fashion / punk link through the focus on graphic design. The perspective is to perceive the creation and perpetuation of a visual imaginary of punk up to the present considering its legacy and probably even its memory.

Keywords: (Post)Punk Subculture; Fashion; Visual Culture.

1. ABERTURA

Foi então que uma melancolia momentânea me apertou o coração: pensei que as palavras acabamento, perfeição, contêm em si a palavra fim: talvez eu tivesse somente oferecido mais uma presa ao tempo devorador (YOURCENAR, 2010, p. 161).

As palavras em epítome de Marguerite Yourcenar são emblemáticas das mudanças culturais e simbólicas sob o impacto do punk. A partir dele, com efeito, a finitude da cultura ocidental pareceram mais prementes – inelutáveis até. No entanto, também o *punk* permitiu - do ponto de vista cultural e simbólico - vários fins e concomitantes revivescências. Neste artigo procuraremos analisar o movimento *punk* enquanto potenciador de inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo num espectro de ressurreição e morte incessantes (GUERRA, 2017; GUERRA & STRAW, 2017). As interpenetrações entre o *punk*, a moda e a cultura visual vão ser abordadas através das trajetórias de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Para explicar estes cruzamentos, levaremos a cabo uma abordagem em três níveis: primeiro, analisaremos o surgimento do *punk* em Inglaterra, em meados da década de 1970, bem como o contexto socioeconómico que permitiu este surgimento; em seguida, abordaremos a conexão entre a moda e o *punk*, como esta se processou e se influenciaram mutuamente; por fim, estudaremos qual foi o impacto duradouro desta ligação moda/*punk* através do foco no design gráfico. A perspetiva, é perceber a criação e perpetuação de um imaginário visual do *punk* até ao presente considerando o seu legado e naturalmente, a sua memória e herança.

As subculturas juvenis são realidades complexas e multidimensionais e exigem uma análise que tenha em conta as diferenças entre elas e no seu interior. E o *punk* não é

exceção. Uma primeira dimensão das subculturas é marcada pela noção de resistência (GUERRA & QUINTELA, 2018). Neste sentido, a dimensão da resistência, enquanto resistência simbólica, acaba por ser transversal a todas as dimensões das subculturas juvenis, expressando-se, nomeadamente na apropriação que as subculturas fazem do estilo e do significado que lhe atribuem. Um elemento muito visível é a utilização do próprio vestuário e *look* como forma de transmissão de uma ideologia. Também os rituais de consumo são uma importante componente das subculturas na medida em que estas apropriam e invertem significados culturais através do consumo de moda, de música e outros bens de lazer, patenteando que “através dos rituais de consumo (...) a subcultura revela, por sua vez, o seu ‘segredo’ de identidade e comunica os seus significados interditos” (WILLIAMS, 2007, p. 576).

De acordo com Cohen (1972), o estilo subdivide-se em quatro componentes: vestuário, música, rituais comportamentais e linguagem, sendo que não se trata de uma qualidade inerente às subculturas, mas antes uma dimensão que se vai construindo. “O que faz um estilo é a atividade de estilização - a organização ativa de objetos com as atividades e as perspetivas, que produzem um grupo organizado de identidade de uma forma coerente e distintiva de ‘estar-no-mundo’” (CLARKE et al., 1976, p. 54). Um dos componentes mais abordadas da dimensão do estilo tem sido a do vestuário, visto que se trata de uma das formas mais visíveis que os membros das subculturas usam. O estilo das subculturas está também expresso, com uma frequência recorrente nos nossos dias, nas modificações realizadas no próprio corpo, como é o caso das tatuagens e *piercings*, e também nas alterações introduzidas no ambiente urbano, como acontece com o graffiti ligado à subcultura *hip hop*. Nas palavras de Hebdige:

A matéria-prima da história poderia ser refratada, mantida e 'manipulada' na linha de um casaco mod, nas solas dos sapatos de um teddy boy. As ansiedades de classe e de sexualidade, as tensões entre conformidade e desvio, família e escola, trabalho e lazer, ficavam todas fixadas de um modo simultaneamente visível e opaco (HEBDIGE, 1979, p. 78).

Consequência da noção de especificidade que Hebdige postula, as subculturas são identificadas pela posse e utilização de certos objetos. Cada subcultura representa uma resposta particular, uma forma específica de manipular a matéria-prima da experiência social (GUERRA & QUINTELA, 2018). Isto é, uma subcultura origina práticas e respostas mediadas e influenciadas "pelo contexto histórico em que se encontra, posicionada perante um terreno ideológico específico que lhe dá uma vida particular e significados específicos" e "uma 'solução' para um conjunto de circunstâncias, para problemas e contradições particulares" (HEBDIGE, 1979, p. 81). Pode-se, então, afirmar que existem dois conceitos inseparáveis para se analisar o estilo subcultural (e as próprias subculturas): conjuntura e especificidade.

Mas é necessário salientar que o ato de vestir ou usar alguma peça de vestuário não é, por si só, sinónimo de estilo. É preciso que exista um processo de estilização – quer isto dizer, que haja uma organização consciente de objetos, um reposicionamento e recontextualização, que os retira do seu contexto original e possibilita, desta forma, novas leituras e resistências (GUERRA, 2018). É justamente através deste processo de estilização que as subculturas comunicam as suas mensagens e significados proibidos, bem como a sua identidade coletiva que situamos este artigo.

2. ANARCHY IN THE U.K.: UMA CATARSE COM UM CONTEXTO

I'm antichrist, I'm anarchist/ Don't know what I want/
But I know how to get it/ I wanna destroy the passerby
'Cause I want to 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 wanna be anarchy/ In the city
How many ways/ To get what you want/ I use the best,
I use the rest/ I use the enemy, I use anarchy/
'Cause I want to be anarchy/ It's the only way to be
Is this the M.P.L.A. or/ Is this the U.D.A. or/ Is this the
I.R.A.?!/ I thought it was the U.K./ Or just another
country/ Another council tenacy
I wanna be anarchy/ And I wanna be anarchy/ Oh,
what a name/ And I wanna be an anarchist/ I get
pissed, destroy
Sex Pistols, Anarchy In The U.K., 1976.

Em termos de ideário, o *punk*¹ assume-se como um movimento contestatário nas dimensões artística, econômica e social. Contextualiza-se num período de forte crise econômica e reclama uma pertença (contestada) à *working class* e aos indivíduos marginalizados pela sociedade vigente (GUERRA, 2017). O movimento *punk* foi também uma resposta ao movimento *hippie*, pois este fracassou nas suas promessas em termos de revolução das tradições que esmagavam os quotidianos. O diletantismo musical, a contestação e a agitação serão, portanto, as divisas do movimento *punk* (DÉPARTEMENT MUSIQUE, 2006). Na sua vertente musical, este ideário *punk* rejeitará a música reinante nos anos 1970, a indústria musical e seus procedimentos, as modalidades de divulgação tradicionais, as sonoridades progressivas e a estética reinante. Foi um movimento próximo do *garage rock* dos anos 60, predispondo-se a uma movimentação dos jovens por via da

¹ As principais referências inglesas do *punk* são: os Sex Pistols - Never Mind the Bollocks (1977a); os Clash - London Calling (1979); e os Buzzcocks - Singles Going Steady (1979).

constituição prolífica de bandas (GUERRA & BENNETT, 2015) e reivindicando para si uma estratégia DIY².

A relação dialética que anima a vida cultural, ou seja, a relação entre a inesgotável essência da vida e os modos de expressão (ou exteriorização) que se vê obrigada a encontrar impelem a cultura para uma situação de contradição, de rutura e mesmo de oposição. Assim, o esgotamento das formas tradicionais de cultura leva ao desenrolamento de uma energia criativa de vida (SIMMEL, 2001, p. 204). Ora bem: próximo desta abordagem simmeliana, o punk representou, nas sociedades ocidentais, um marco de rutura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora e de um imaginário visual. O *punk* sempre foi mais do que uma simples *t-shirt* ou uma música: foi uma atitude insubmissa que quebrou o status quo e deu visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). O *punk* contém em si o ímpeto do retorno, da ressurreição e renovação, mas também o da mudança, o da inversão e o da subversão (REYNOLDS, 2007).

Nas palavras dos seus protagonistas, podemos dizer e de acordo com Joe Strummer³: "Tudo parecia um deserto, sem nada. Tínhamos energia. Queríamos ir a algum lugar. Queríamos fazer algo. Não havia nada para fazer. Nenhum lugar para ir. Um tipo de desesperança. Mas tínhamos esperança num mar de desesperança (COLEGRAVE &

² Do It Yourself (DIY): Assumiu-se como a divisa do punk e serviu de estandarte para a quebra das regras existentes, principalmente na música e na estética. Inspirados na atitude e no visual da juventude londrina do final da década de 1970, Vivianne Westwood e Malcom McLaren formularam uma cena pop que incluía a confecção de roupas e de adereços, a construção de vocabulário, a criação de cenários e a definição do um som (GUERRA, 2013, 2017 e 2018).

³ Vocalista dos Clash. The Clash (1976 – 1986) eram constituídos por Joe Strummer (vocalista principal, guitarra rítmica), Mick Jones (guitarra principal, vocais), Paul Simonon (baixo, backing vocals) e Nicky "Topper" Headon (bateria, percussão). Figuras cimeiras do punk inglês, procuraram sempre experimentar e cruzar outros géneros musicais, tais como, o reggae, o ska, o dub, o funk, o rap e o rockabilly. As letras politizadas dos Clash, os seus ensaios musicais e a sua atitude rebelde tiveram uma influência profunda no rock, em especial no rock alternativo. Eles são amplamente referidos como «a única banda que importa», uma alcunha comercial originalmente introduzida pela gravadora do grupo, a CBS (EGAN, 2014).

SULLIVAN, 2002, p. 201). Também Johnny Rotten⁴ reitera esse sentir: "Foi um período muito miserável. Desemprego elevado. Absolutamente sem esperança. Guerra de classes furiosa. Literalmente, nenhum futuro. Escrevi o meu próprio futuro. Tive de fazê-lo. Era a única saída" (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 202). Isso conduz ao que podemos chamar "agnosticismo formal". Trata-se da situação em que, na ausência de soluções qualificadas do ponto de vista das formas existentes de manifestação da vida, a dinâmica cultural é empurrada a exercitar a própria ausência de formas, a negação das formas como diria Simmel, como *modo de se converter* no mundo (SIMMEL, 2001, p. 204). O esgotamento das formas exige que nos comprometamos na descoberta de novas formas, esse *tertium datum*, que permite resolver o presente cinismo relativamente às formas.

Em 1976, a data de seu surgimento e nomeação, o *punk* como palavra e conceito foi associado com significados negativos e, portanto, marcado por uma forte negação social. Esta falta de avaliação positiva e o reconhecimento social é em si um indicador de sua inferioridade e a sua dificuldade de afirmação como um movimento social (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). Simon Reynolds (2006) assinalou que o *punk* pode ser compreendido através de quatro modalidades principais. Num primeiro plano, o *punk* é pode ser aferido como uma espécie de «hiperpalavra», pois tem gerado querelas intermináveis, sendo de assinalar que a unidade do referido movimento aparece confinada à

⁴ Vocalista dos Sex Pistols. Os Sex Pistols (1975 - 1978; 1996; 2002 - 2003; 2007-) nasceram da vontade de Malcolm McLarem, *designer* e dono de uma loja de roupas e acessórios de couro chamada Sex. Para criar os Sex Pistols, McLarem reuniu frequentadores habituais da loja, Glenn Matlock (baixista), Steve Jones (guitarrista) e Paul Cook (baterista). Nenhum deles era músico profissional. Para vocalista da banda foi escolhido John Lydon (que entraria para a história como Johnny Rotten), que despertou o interesse primeiro do empresário por circular com uma *t-shirt* que tinha inscrito "I Hate Pink Floyd", dispondo-se a fazer o teste de vocalização acompanhado por uma *jukebox* e por Alice Cooper (SAVAGE, 1992).

imprensa musical, uma vez que não existe uma unanimidade acerca das suas motivações e objetivos. O debate a este respeito é intenso e se existe algum consenso, esse é assinalado pelo seu carácter de oposição a algo e um ensejo de agressividade (GUERRA, 2018). A característica que permite a unidade conceptual é, talvez, a natureza da oposição à sociedade dominante (MCNEIL & GILLIAN, 2006; REYNOLDS, 2006; KOGAN, 2006; GUERRA, 2017). Não se assumiu como contracultura, pois sempre teve uma postura fatalista no que diz respeito à mudança social, mas teve sempre uma matriz panfletária que se augurou de pelo menos repensar o funcionamento da estrutura social vigente. Deste modo, o *pós-punk* do período de 1978-1984 pode ser entendido como a consequência de todas as questões que então se levantavam e de todas as respostas e conclusões provisórias que alguns apresentavam. Numa segunda linha de problematização, o *punk* é uma palavra plena de energia e de emoções, sendo o seu traço de distintividade assegurado pela intensidade e simultaneidade de sentimentos:

Foi durante o ano de 1975 que a vida foi insuflada pelo punk enquanto entidade visível. No início, o punk era uma forma de estar que se exprimia essencialmente através da moda e da música. Era anárquico, niilista e deliberadamente agressivo. Colocava em causa o establishment existente, desafiando a ordem estabelecida, de uma forma geral, pondo a questão «porquê?» (COLEGRAVE; SULLIVAN, 2002, p. 18).

Figura 1: Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, figuras centrais no desenvolvimento do estilo e da moda punk, 1974.



Fonte: chic.uol.con.br, 2018.

Um outro olhar para o *punk* permite visualizá-lo dentro de uma estrutura metafórica da astrofísica como uma explosão de fragmentos perante uma estrutura cristalizada de *rock'n'roll*, amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais. O *punk* seria a emergência de um novo universo – o cosmos pós-*punk*, cujas diferentes variações podem ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo. O *punk* também pode ser analisado como se de uma Reforma se tratasse: após o primeiro cisma (*old wave versus new wave*, como equivalente à oposição Catolicismo-Protestantismo) abre-se o caminho para ulteriores desintegrações. A principal controvérsia que abalou a cultura *punk*, no período 78-84 refere-se a incerteza sobre o que fazer com os despojos do *punk*, toda a força e quimera acumulada em 76/77 (GUERRA, 2013).

O *punk* mais do que um movimento foi um coletivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). O individualismo é uma marca compartilhada por todos os atores ingleses e americanos deste contexto (ALBIEZ, 2006). Se nos E.U.A., as manifestações foram de pendor mais musical, o espectro de manifestações no Reino Unido é mais amplo, ganhando

terreno na moda, no design, na estética. São essas múltiplas revelações que o tornam difícil definir (SAVAGE, 2001). Em termos de estrutura social, o desenvolvimento do *punk* tem o fundo de um contexto masculinizado, marcada por um excesso de sexismo e de álcool; em termos históricos, situa-se na ressaca do pós-guerra e na conseqüente ausência de expectativas futuras. Também está associada à juventude em geral, mas em particular à oriunda das classes trabalhadoras desprovidas de capital social, econômico e cultural (SAVAGE, 2001). Enfim, e seguindo de perto a estrutura dos campos sociais bourdieusiana (1996), o *punk* tem que ser visto como uma conquista de prerrogativas face a um sistema social fechado, o que também o levou a ser assimilado como um artigo de consumo e a esvaziá-lo como um movimento de oposição (KENT, 2006), o que nos aproxima velozmente das teses da teoria crítica de Frankfurt (BENJAMIN, 1992).

O surgimento do *punk* é frequentemente interpretado pelo contexto de crise econômica vivenciado e traduzido no aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, atinge violentamente as nações ocidentais. Nessa altura, a Grã-Bretanha vê afundarem-se os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sublevavam-se, os salários estagnavam e o desemprego aumentava:

para os jovens, não há nada: o subsídio de desemprego, uma bolsa para entrar numa «art school», pequenos biscates, pequenos trabalhos, nada disso é suficiente para levantar o moral de adolescentes matraqueados todas as noites na televisão pelas estatísticas do desemprego e pelas listas das fábricas que fecharam (PARAIRE, 1992, p. 166).

No campo da música, o *rock* tinha assumido um grau de institucionalização imenso, dominado por grandes bandas,

por uma indústria pesada e longínquo dos desesperos quotidianos dos jovens:

É nas cidades de betão, nesse urbanismo construído à pressa após a guerra, no meio dessa juventude desocupada, inculta, violenta e desesperada que a contestação irá nascer e escrever: uma vez que o rock morreu controlado por um punhado de vedetas mundiais que fizeram dele uma coutada privada, será preciso destruir os *establishment* do rock (PARAIRE, 1992, p. 166).

Simmel (2001) pondera que o esquema marxista que relaciona forças produtivas com relações de produção para a definição de um certo modo de produção (e das contradições que lhe são internas) possui uma validade que extravasa o âmbito económico. Na história da cultura, esta oposição manifesta-se entre a energia inesgotável da vida e as “formas da sua exteriorização histórica que se mantêm fixas em rígida igualdade”. Ou seja, a necessidade de converter a “mobilidade interna” em “criação externa” produz problemas quando as segundas parecem não fornecer a “expressão adequadas” para a primeira. Hebdige (1979) interpreta o estilo *punk* como uma resposta visual à crise socioeconómica da Inglaterra durante o final da década de 70. De acordo com Hebdige, o *punk* “apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão, e os editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)” (1979, p. 87). Uma leitura idêntica do *punk* é proposta por Chambers que sugere que esse género musical assinalou um período durante o qual “uma música particular, um estilo subcultural altamente visível e uma crise crescente do público foram momentaneamente combinadas em conjunto” (1985, p. 175).

Hebdige apresentou o *punk* como uma música essencialmente juvenil, esta interpretação também se estende aos estudos do *punk* em outros contextos nacionais. Bennett assinala que este pendor marcadamente juvenil é

relevante na medida em que aqueles que ficam ativamente envolvidos na subcultura após os trinta anos são pessoas que de algum modo estão envolvidas a um nível mais organizacional ou criativo: músicos, promotores, escritores de *fanzines*, artistas, pois “a maioria das pessoas inseridas na subcultura *punk* acaba por deixar para trás as suas identidades *punk*” (1997, p. 319). Caberá aqui também perceber se o *punk* desafiou as estruturas musicais de distribuição e produção precedentes, e se conseguiu fazer vigorar as organizações de discos independentes. Nesta altura, surgiu uma primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do *rock* que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos, mas mostraram-se sempre relativamente desinteressados em qualquer democratização profunda das relações sociais de produção (HESMONDHALGH, 1997). Tal como referem os próprios atores envolvidos, Johnny Rotten em primeiro lugar: “Isto libera as pessoas. O *punk* tem realmente este efeito” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 119) e depois, diz-nos Paul Cook⁵: “*Et voilà*. Uma simples palavra de quatro letras desencadeou tudo” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 168).

Sublinhemos o posicionamento e quadro de estruturação e desenvolvimento dos *Sex Pistols*. A atitude dos *Sex Pistols* é assinalada por três negações: rejeição dos sentimentos, rejeição da diversão e rejeição do futuro (*no feelings, no fun, no future*). Este sentimento de revolta e a vontade de provocar é transversal à juventude de uma forma geral, mas especialmente vincado no final da década de 70, uma altura marcada por alterações do ponto de vista social e político,

⁵ Baterista dos Sex Pistols, cresceu em Hammersmith onde frequentou a escola Christopher Wren, agora chamada Phoenix High School em Shepherds Bush, onde conheceu Steve Jones. Entre os anos de 1972 e 1973, Cook e Jones, junto com um amigo da escola formaram uma banda. Nos próximos anos, essa banda se transformaria nos Sex Pistols (SAVAGE, 2001).

quando o sonho *hippie* começa a desmoronar-se, quando surgem os problemas trazidos por um consumo excessivo de drogas (SAVAGE, 2001, p. xii). As frases que os *Sex Pistols* vazavam nas suas músicas (*Get Pissed Destroy* ou *No Future*) derivavam dos catecismos situacionistas (GUERRA, 2013; SILVA & GUERRA, 2015). As correntes libertárias do final dos anos 60 transformaram a vida de muitos, incluindo Malcom McLaren, Vivienne Westwood e Jamie Reid. Deixando-se influenciar pela Internacional Situacionista, encontraram uma linguagem própria para expressar as suas revoltas e ideais, utilizando novas formas de comunicação das mesmas, como manifestos, folhetos, entre outras, que conseguiam ainda despertar o sentimento de que as coisas podem ser modificadas. Não podemos esquecer que Malcolm McLaren tinha frequentado uma escola de artes e este ideário situacionista era-lhe familiar⁶. Em Inglaterra, um grupo de situacionistas associara-se sob o nome de *King Mob*. Dentre esses situacionistas, destacamos Jamie Reid e Malcolm McLaren. O trabalho gráfico de Jamie Reid para os *Sex Pistols* tem uma grande coerência com os objetivos da banda ou de Malcolm McLaren, que é a busca constante do choque e do escândalo.

A Internacional Situacionista foi criada em Julho de 1957, em *Cosio d'Arroscia* na Itália a partir da fusão de três grupos de artistas em divergência com a arte instituída (HENRIQUES, 1997, p. 11). Defendiam que a arte não deveria estar fechada nos seus propósitos estilísticos e formais, faziam a apologia da arte como uma criação constante e reconstrução contínua. Do ponto de vista situacionista, a arte ou é revolucionária ou não é nada. A superação da arte só viria pela transformação incessante da

⁶ Aliás, observa-se que um número considerável de músicos pop britânicos desde os anos 60 até ao presente foram educados e começaram as suas performances em escolas de arte, sendo essa uma circunstância não despidianda para existência do que poderemos apelidar de um capital humano para a música altamente familiarizado com correntes estéticas e artísticas de vanguarda (FRITH & HORNE, 1987).

cidade, o que impelia o urbanismo e a arquitetura a serem as ferramentas de uma revolução. Para os situacionistas, “a imaginação deveria tomar de assalto o vazio existencial da cidade, subvertendo um quotidiano cego pelo hábito, restituindo significando aos espaços, despertando um passado mítico” (VVAA, 1997, p. 153). Foi neste quadro de ideias que McLaren criou o grupo:

O grupo não tinha certezas, mas McLaren sim; ‘Eu tinha olho’, afirmava McLaren, ‘e vi a capacidade de Rotten para criar imagens em torno de si próprio. Era um bom sentimento. Eu sabia que ele tinha alguma coisa, assim como Jones’. McLaren convenceu Cook, Jones e Matlock a gravar com Lydon durante uma semana por cima de um pub chamado Crunchie Frog em Rotherhithe: no primeiro dia ninguém apareceu, exceto Lydon (SAVAGE, 2001, p. 121).

Percebe-se, então, que os *Sex Pistols* iniciaram o seu percurso sob um contexto de antagonismo, falta de compreensão e suspeita mútua, uma instabilidade que não deixou de provocar verdadeiros danos, quanto mais não fosse para McLaren, *manager* da banda. As expectativas de McLaren eram muito grandes. Pretendia criar uma banda que se apresentasse como antítese ao panorama do *status quo do rock* existente tal como tinha vislumbrado nos *New York Dolls* nos E.U.A., assim,

as ambições de McLaren eram vastas: (...) queria uma cena de *rock* contagiosa, anárquica, barulhenta, algo que tinha sido esquecido desde meados dos anos 60. (...) Os *Sex Pistols* existiam para que o *rock* inglês pudesse enfim tomar de assalto os anos 70. Para o fazer, era necessário recorrer à teoria da pop (...) (SAVAGE, 2001, p. 194).

Esta postura de desafio, de revolta e de niilismo face à sociedade vigente foi levada a todas as esferas de intervenção da banda, mesmo no que tange ao seu relacionamento com os média⁷:

⁷ A este respeito tornou-se célebre a entrevista com os *Sex Pistols* no programa *The Bill Grundy Show* na BBC no dia 1 de Dezembro de 1976: Entrevistador: Quero saber uma coisa. /Johnny

guiado por McLaren, o grupo foi facilmente capaz de ironizar este discurso quando tinha por objetivo afrontar os média. A forma como eles ponderavam os média – nas suas canções, nas suas entrevistas e nas suas roupas -, os média refletiam os Sex Pistols, numa simbiose intensa que conduzia rapidamente à distorção, mas que iria definir um estilo de uma década que estava a chegar (SAVAGE, 2001, p. 198).

A relação do punk com os média era, de algum modo, ambígua. Se por um lado, assentava num certo desprezo em relação a eles, por outro, não deixava de implicar um envolvimento. Na realidade, os média estavam já inseridos no centro do movimento punk, nas suas canções, nas suas roupas, nas suas atitudes, acabando por ser eles a ditar a forma como o primeiro se poderia desenvolver.

3. SEX(ADDICTION): A SUBVERSÃO DA MODA PUNK

O movimento Dada, movimento artístico francês nos anos 1920, aceitava a anarquia, a subversão e a provocação, ao mesmo tempo que utilizava o tumulto como meio de autopromoção. O dadaísmo, encabeçado por Duchamp, defendia que “aqueles que olham é que fazem os quadros”, sendo defensor acérrimo da dessacralização da aura de génio ostentada pelos artistas. Os seus *ready-mades* são o exemplo supremo dessa busca: introduz em obras de arte objetos banais do quotidiano, elevando-os ao estatuto de obras de arte (BASTOS, 2008; COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). O dadaísta Jonh Heartfield possui uma ligação particular com o *punk* na medida em que foi pioneiro na colagem, técnica que se baseava em juntar os bocados de

Rotten: O que é? /Entrevistador: Falou a sério ou quis fazer uma piada? /Johnny Rotten: Que m****! /Entrevistador: O que foi? /Johnny Rotten: Nada, um palavrão. Próxima pergunta. /Entrevistador: Não, qual foi o palavrão? /Johnny Rotten: M****./Steve Jones: Estúpido! /Entrevistador: Como? /Steve Jones: Desgraçado. /Entrevistador: Miúdo malcriado. /Steve Jones: Que imbecil! /Entrevistador: Isto é tudo por hoje! /. O entrevistador encerra o programa ali mesmo, a emissora corta tudo do ar (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002).

imagens para obter uma nova representação compósita, este estilo gráfico também se associou ao *punk* (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 18). Mas as influências não se ficam por aqui. Estendem-se até ao movimento *beat* surgido nos E.U.A. no início dos anos cinquenta envolvendo Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, Charles Bukowski e William Burroughs e cujas abordagens artísticas e literárias tematizavam a vida urbana e suas vivências, estando muito ligados ao *underground* nova-iorquino associado a vivências hedonistas e de êxtase com modalidades renovadas de arte (BARRETO, 1982), a novos consumos e substâncias psicotrópicas:

se remontarmos à Nova Iorque dos anos 60 e à Factory de Andy Warhol e aos Velvet Underground estamos a entrar nos pilares do punk. Com a sua mistura de artistas e de intérpretes homo, hetero, travestis e drag queens, a Factory foi uma inspiração que diretamente influenciará Malcolm McLaren e Vivienne Westwood para a elaboração do punk londrino (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 18).

Vivienne Westwood⁸ e Malcolm McLaren alugaram as traseiras do Paradise Garage no 430 Kings Road. Inicialmente, vendiam discos de *rock'n'roll*, depois Vivienne começou a desenhar roupas ao estilo *teddy boy* e aí começou dez anos intensos de criatividade subversiva. No fundo,

se remontarmos à Nova Iorque dos anos 60 e à Factory de Andy Warhol e aos Velvet Underground estamos a entrar nos pilares do punk. Com a sua mistura de artistas e de intérpretes homo e hetero, travestis e drag queens, a Factory foi uma inspiração que diretamente influenciará Malcolm McLaren e Vivienne Westwood para a elaboração do punk londrino (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 18).

Nessa loja, vendiam objetos e roupas que lembravam Elvis Presley e o *rock'n'roll*. Em 1972, a loja passou a chamar-se *Too Fast to Live, Too Young to Die*. A audácia das

⁸ Estilista e primeira mulher de Malcom McLaren.

roupas começou a destacar-se em peças de couro, *t-shirts* com ilustrações eróticas, motivos africanos, entre outros. A polêmica instalou-se e em resposta a dupla mudou o nome da loja para *Sex*. Foi a *Sex* que definiu o estilo *punk* pois “a razão de ser da loja *Sex*, era a de fazer cair os tabus e, quando pensamos, isso foi muito bem-sucedido. Nunca se tinham visto roupas tão provocantes – roupas que mudaram efetivamente a maneira de ver as coisas” (MARCO PIRRONI⁹ in COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 126).

Um painel com a palavra *SEX* acolchoada em rosa de plástico por cima da loja anuncia a chegada de um período realmente criativo. Roupas com citações sadomasoquistas porno, slogans situacionistas... as *t-shirts* ganharam ainda mais ousadia com mensagens mais explícitas, além de venderem objetos sadomasoquistas. A própria loja foi-se rodeando de uma *entourage* da qual faziam parte jovens como por exemplo Siouxsie¹⁰ que mais tarde veio a ter um projeto musical.

⁹ Guitarrista dos Siouxsie and the Banshees e dos Adam and The Ants (REYNOLDS, 2006).

¹⁰ Siouxsie trabalhou durante algum tempo como modelo vivo de vitrina da loja de Vivienne Westwood. Como refere Nils Stevenson: “Faltava uma resposta feminina ao Johnny Rotten. Siouxsie era a candidata ideal” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 332).

Figura 2: SEX, loja de Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, 1974.



Fonte: <http://butterflyeffects.tumblr.com/post/156119900/malcolm-mclaren-and-vivienne-westwoods-shop> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Nesse período, a borracha tornou-se a principal matéria-prima das criações de Vivienne Westwood. Também apresentava roupas de couro, *t-shirts* rasgadas (chamadas *catalyst-shirts*) e acessórios feitos de correntes e cadeados. Antes de se tornarem Sex Pistols, os elementos da banda eram frequentadores habituais da loja. E estiveram no momento certo à hora certa, pois “Malcolm vendia roupa, basicamente. Ele vendia moda. Ele vendia moda *rock’n’roll*. O melhor meio de vender essa moda seria ter uma banda” (BOB GRUEN¹¹ in COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 126). Um dos autores fundamentais para a compreensão do movimento, John Savage, define desta forma a situação:

Como Warhol, McLaren e Westwood criaram uma arena¹² onde a juventude em ebulição – forte e

¹¹ Jornalista e fotógrafo norte-americano. Ficou conhecido, acima de tudo, pelas suas fotografias de músicas e bandas de rock (Gruen, 2011).

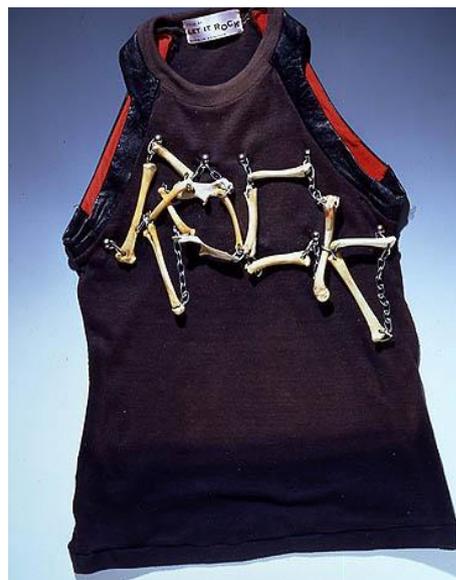
¹² Vale a pena lembrar Malcolm McLaren ao falar da Sex: “Os Dolls vieram várias vezes à minha loja quando estavam em Londres, e estavam tão fascinados por ela nesta época, porque não havia nada de semelhante em Nova Iorque. Ninguém em Nova Iorque vendia a cultura *rock’n’roll* sob a forma

vulnerável simultaneamente – podia libertar-se, comportar-se como queria, como crianças libertadas pelo peso dos seus compromissos e tarefas adultas. Como para Warhol, seria a falta total de uma moral convencional (...) que era simultaneamente uma fonte de libertação e a fonte do seu poder. Isto significa que o movimento emergente não poderia ser definido facilmente; por um lado pelo seu carácter infantil, sendo particularmente vulnerável, e uma vez definido, pela sua perversão (SAVAGE, 2001, p. 230).

Independentemente das diversas encarnações da loja de Vivienne e Malcolm – *Paradise Garage; Let it Rock; Too Fast To Live Too Young To Die* – o catalisador comum das suas criações será a atitude revolucionária e anárquica e a luta por uma nova estética. Sublevando qualquer medida de confortabilidade e de comodismo social, o que Westwood opera é uma poética visual da desconstrução e do caos, materializando nos vestíveis um certo *esprit d'époque* que acenava às perdas de coordenadas sociais e culturais estabilizantes. “Fiz roupas que se pareciam ruínas. Criei algo novo destruindo o antigo. Isso não era moda como mercadoria, era moda como uma ideia” (WESTWOOD & KELLY, 2016, p. 160).

de roupas e de música num mesmo local. E a loja, *Sex*, tinha uma ideologia muito particular, não se tratava de vender o que quer que fosse mas de criar uma atitude” (MCNEIL & MCCAIN, 2006, p. 274).

Figura 3: Camiseta com ossos de frango.



Fonte: metmuseum, org, 2018.

Operando incisões, rasgos e violações, Vivienne inaugura um empirismo inaudito que desconstrói a própria organização mercadológica de um mercado do pronto-vestir, apropriando-se de camisetas pretas compradas em massa e remasterizando-as, costumizando-as. Nestas camisetas, Westwood executa o que viria a ser o visual do *punk*: no peito de uma delas via-se escrito *SCUM* (ralé ou escória, em tradução direta, mas também uma alusão à *Society for Cutting Up Men*, de Valerie Solanas); outras tinham a manga substituída por arcos curtos de pneus de bicicleta, apresentando pequenos zíperes sobre os mamilos; outras ainda traziam a palavra *Venus* no peito, adornada por pedras, plumas e correntes. A mais icônica delas, contudo, foi a camiseta que se tornaria o emblema máximo do *punk* chique, um fundo preto tradicional decorado por ossos de frango branqueados, presos e costurados para formar a palavra *ROCK*.

Ainda mais extravagantes e agressivas seriam as camisetas dos *Sex Pistols*, trazendo o nome da banda em preservativos cor-de-rosa e exibindo um adolescente nu

fumando um cigarro. Mesclando a iconografia óbvia dos anos *rock and roll* (as famosas *pin-ups* de 1950 apresentadas em suas primeiras camisetas) com estigmas culturais contemporâneos – pornografia pesada e os bares de sadomasoquismo em ascensão em Londres no final dos anos 1960 – a estética de Westwood pontuou um momento de virada estrutural na moda britânica, em que o enfretamento ao *establishment* e a hostilidade tornaram-se motes essenciais. Vislumbrando em sua criação certa performatividade, Vivienne, através das camisetas, talvez tenha sido a primeira estilista a realmente encarar o potencial imagético da moda aproximando-a ao lirismo e a experimentação arredia da arte (CHOI, 2005).

A forma de uma camiseta é simples e bonita. Você está ciente do tecido, do corpo, mas também de uma imagem: é uma tela. E como uma tela, a camiseta estava aberta a experimentações de todos os tipos. Arte Pop. Letrismo. Objetos encontrados e bricolagem; a camiseta o era lugar onde a moda, o sexo, a política e a arte se encontravam (WESTWOOD & KELLY, 2016, p. 173).

Data desta época a icônica camiseta de “masculinidade duvidosa”, que trazia estampado dois cowboys nus da cintura para baixo, numa evidente tensão sexual, os pênis flácidos na iminência do toque. Mais do que uma simples reprodução pictórica do pornô gay da época, esta camiseta é em si uma declaração política, implodindo simultaneamente os roteiros da intimidade entre dois homens e o poder do fálico na moda. E é muito mais do que *punk*. É uma afirmação política que esteve sempre presente nas criações da designer.

Figura 4: Camiseta Gay Cowboys, 197?.



Fonte: metmuseum.org 2018.

Fazendo convergir clientes como Siouxsie Sioux, vocalista de *The Banshees*; a atriz e apresentadora Margi Clarke, a também cantora Toyah Willcox e a infame *promoter* de clube noturno, Gerlinde Costiff; as criações de Westwood para a *SEX* canalizaram a raiva, o ultraje, o tédio e a afronta sexual, conformando a base imagética do que se entenderia por *punk*. Vestidos transparentes de latex de preservativos, calcinhas *vintage*, couro e roupas íntimas emborrachadas; o que Westwood criou foi um “desvestir” cultural, algo novo, fetichista e inseparável das urgências da época. Citando Malcolm, talvez fosse inevitável que uma estilista com propostas tão radicais naqueles tempos agisse “como um catalisador para os gostos musicais da época também” (VIVIENNE & KELLY, 2016, p. 178). Seriam eles, em suma, estilistas à procura de uma banda; estilistas que ao mesclar a revolta jovem; a estética dos *teddy boys*, o *rock* e a

sexualidade, acenderam o estopim de tudo o que caoticamente se seguiria.

Figura 5: as clientes Danielle, Alan Jones, Chrissie Hynde, a icônica vendedora Jordan e Vivienne no interior da SEX, década de 1970.



Fonte: [theguardian.com/artanddesign/2017/nov/10/jordan-vivienne-westwood-sex-shop-photo](https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/10/jordan-vivienne-westwood-sex-shop-photo), 2018.

4. SOLD OUT SELL-OUTS? ONDE FICA O PUNK? A HISTÓRIA TEM LUGAR PARA A SUA ESTÉTICA E FUTURA VISUAL?

Enquanto oposição à norma cultural, o punk encerra um constante debate entre o autêntico e o impuro. Inaugurado desde cedo pelos *Sex Pistols*, com a assinatura do contrato com uma major, este debate manifesta-se pelo contato entre a subcultura e as instâncias dominantes da indústria cultural (DUNN, 2012; OSGERBY, 2008). A este propósito, John Lydon (1996) diz-nos, na conferência de imprensa que lançou a *tour* que se seguiu à reunião da banda em 1996: “Ouçam, nós inventámos o *punk*, nós escrevemos as regras, vocês seguem”. Anos mais tarde, a propósito da segunda reunião, Lydon (2002, p. 35) acrescenta:

Vamos clarificar uma coisa. *The Sex Pistols* é *Punk*. O resto é só *punk rock*, é tão simples quanto isso. (...) Não houve nenhum movimento. E

se formos honestos, a maior parte dos álbuns de *punk* foram terríveis e só queriam enganar as pessoas. Mas depois houve os *Sex Pistols* que eram a sério.

Figuras 6: Cartazes de Jamie Reid God Save the Queen, 1997.



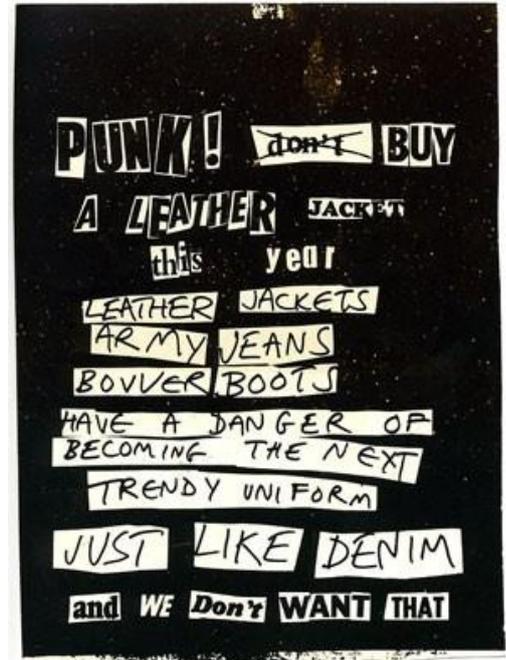
Fonte: <http://www.artnet.fr/artistes/jamie-reid/>segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Na relação ente o *punk*, a arte e a pop, Robert Garnett (1999) perspectiva a centralidade dos *Sex Pistols*, da sua imagética e o contributo de Reid, de McLaren e de Westwood para esta. Repõe o contributo do fenómeno *Pistols* enquanto interstício cultural de resistência, próximo de um pós-modernismo crítico e da crítica de Adorno à indústria da cultura: "Foi, provavelmente, mais próximo do *pop* do que de outra coisa qualquer, mas foi, ao mesmo tempo, algo sem precedentes. Isto foi o que fez o *punk* singular, bandas como os *Pistols* criaram algo que não poderia ser feito dentro da arte ou da pop, ou em outro espaço qualquer" (GARNETT, 1999, p. 17). Detenhamo-nos agora sobre o trabalho de Jamie Reid, profundamente consentâneo com o de Westwood.

O trabalho de Reid foi muito mais que uma mera equivalência visual à música. Assim, o visual criado por Reid

amplificou a experiência de se ouvir música, ao ponto de se tornar parte dela, de se incorporar nela. Reid apropriou-se do populismo dos tabloides culturais e das campanhas publicitárias e adicionou-lhe uma dimensão vital na forma de apropriação numa linguagem alternativa, ou seja, ou *agit-prop political press*. Garnett dá como exemplo a *Sticker Campaign* de 1972/3 durante a qual Reid desenhou uma série de autocolantes estampados com imagens, citações e slogans como: “*Turn Something on for the Miners*” ou “*Keep Warm This Winter—Make Trouble*”. Assim, a percepção que Reid tinha da retórica *agit-prop* colocava-o à parte dos designers e ilustradores radicais/políticos da época. Para além disso, Reid percebeu que os *Sex Pistols* eram o veículo de comunicação perfeito das suas ideias de esquerda, formuladas nos anos 1960 e 1970. Não obstante, McLaren, inicialmente, apenas visse os *Sex Pistols* como uma espécie de “uma *boys band Bay City Rollers* metamorfoseada que poderia ser explorada tendo em vista a promoção da sua loja, a *Sex*” (GARNETT, 1999, p. 24). Através da crítica, Reid e os *Sex Pistols* foram capazes de alcançar algo que mais nenhuma banda *punk* conseguiu. Por um breve período de tempo, o seu ataque ao *rock* conduziu à sua desmistificação (LAWLEY, 1999). Nesse processo, criaram um interstício, uma brecha na qual a população - e os jovens em particular, adquiriram alguma cultura crítica, e por conseguinte, ganharam poder.

Figura 7: Valentino Men's Fall/Winter 2017-18 Collection | Jamie Reid, 2017:



Fonte <https://www.youtube.com/watch?v=TXfrblpQY4k> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Retomando a ideia do espaço intersticial criado pelos *Sex Pistols*, Robert Garnett afirma que esse espaço não desapareceu, mas também não existe, tem de ser criado e recriado incessantemente – como têm feito Jamie Reid e Vivienne Westwood. Este é um espaço onde se pode negociar as contradições do investimento e da identificação com os prazeres e as práticas do quotidiano, criticando-os, ao mesmo tempo. É mesmo importante ressaltar a importância do trabalho de Reid e Westwood para os *Young British Artists*¹³ (YBA). Pelo facto de com os *Sex Pistols*, estes dois criadores terem aberto um espaço entre a arte

¹³ O termo é utilizado para identificar um grupo de artistas londrinos ativos entre os anos 1980 e 1990. O termo deriva de uma série de seis exposições: Young British Artists I – VI. Estas foram realizadas entre Março de 1992 e Novembro de 1996, na Galeria Saatchi. Os membros mais antigos do núcleo formaram-se no Goldsmiths Collegeno final dos anos 1980. O grupo ganhou destaque através de uma mistura de talento precoce e de autopromoção, incentivada pelo patrocínio de novos colecionadores, particularmente, Charles Saatchi. Sobressaem, neste coletivo, nomes como Damien Hirst, Angela Bulloch, Hume Gary, Sarah Lucas, Richard Patterson e Rae Fiona. Os temas recorrentes são variados, mostrando influências de Marcel Duchamp, no destaque dado à arte conceitual, aos objetos encontrados e não convencionais, às interpretações humorísticas da vida quotidiana e aos posicionamentos dos artistas na sociedade.

erudita acadêmica e o domínio da cultura popular. Discutiram o *punk* à luz da análise da indústria da cultura feita por Adorno (2003), enfatizando a negatividade do *punk*; distinguindo-o do situacionismo pop, no qual, qualquer elemento de apropriação, plágio artístico ou paródia pode ser lido como desvio da prática cultural reduzida ao espetáculo.

5. NO FUTURE FOR YOU. BUT FUTURE FOR PUNK.

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 what you want/ Don't be told 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/ 'cos tourists are Money/ And our
 figurehead/ Is not what she seems/ Oh God save
 history/ God save your mad parade/ Oh lord God have
 mercy/ All crimes are paid
 When there's no future/ How can there be sin/ We're
 the flowers/ In the dustbin/ We're the poison/ In your
 human machine/ We're the future/ Your future
 God save the queen/ We mean it man/ We love our
 queen/ God saves/ There is no future in England's
 dreaming
 God save the queen/ We mean it man/ There is no
 future/ In England's dreaming/ No future for you/ No
 future for me
 No future no future for you
 Sex Pistols, God Save The Queen, 1977b.

Desde o surgimento do *rock'n'roll* nos anos 1950 que existiram uma série de exposições musicais ao vivo, que não só foram memoráveis em si, mas que se tornaram extraordinariamente influentes pois conformaram o trajeto imediato e o progresso da música popular. Introduziram novos estilos, confrontaram práticas, reestruturando definições e ditando novos modelos para outros seguirem (INGLIS, 2006). Assim, as apresentações dos *Sex Pistols* foram-se tornando momentos coletivos de epifania e de expansão e sedimentação do *punk*. A sua apresentação em

Manchester é a este título paradigmática¹⁴: “anunciado por fotocópias A4 dobradas em duas, o concerto de Manchester foi uma boa ocasião para lançar os *Sex Pistols* para fora de Londres, pois Manchester, a terceira maior cidade de Inglaterra, é também a porta de entrada em direção ao norte e ao noroeste. O concerto não foi um grande sucesso, mas, uma vez mais perante as 70 pessoas que aí estavam, estariam futuros artistas e personalidades relevantes – como Peter Hook e Bernard Summer dos *Joy Division/New Order*, Morrissey, Tony Wilson da *Factory* – que foram basilares para a proeminência musical futura de Manchester” (SAVAGE, 2001, p. 208).

A partir de 1976, outros grupos se formaram e desempenharam um papel importante no movimento nascente. Os *Clash* surgem e vão assumir um papel fundamental no movimento punk. Em Manchester surgiram os *Buzzcocks*. Os *Clash* assumiram e experienciaram um lado mais politizado do *punk*. E trouxeram a mistura estilística e sonora para o *punk*. Como bem assegura Greil Marcus:

A promessa dos Clash tinha sido a de que a noção de horror, longe de ser algo que nos devamos libertar, é um meio de influenciar a realidade que deve ser buscado, constantemente testado e renovado: o ‘não’ dos *Sex Pistols* sempre foi o ‘sim’ dos *Clash*. O horror fornece limites. Ele dá forma ao medo, dá peso ao riso, desnuda a mistificação e revela o paradoxo; música após música, *London Calling* faz a mesma coisa. A história – a história da pop, história política – fechou-se em torno dos *Clash*; eles parecem ter encontrado um lugar nela (MARCUS, 2006, p. 30).

Depois de 1978, muitos reiteram a morte do *punk* (REYNOLDS, 2007). Mas trata-se de uma morte mais simbólica do que real, pois o movimento sofreu alterações e reestruturou-se pela sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente (MASTERS, 2007). Marco Pirroni

¹⁴ Lesser Free Trade Hall, 4 de Junho, 1976.

chega mesmo a considerar que “de qualquer coisa de excitante, individual, diferente e subversiva, o *punk* começou a transformar-se numa forma de apresentação, de beber cerveja e ter atitudes cretinas” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 352). Mas sabemos que a história *pop* se repisa a si própria com regularidade, reinventando novas cenas underground como respostas à hegemonia (AZERRAD, 2002). Em 1979, a ascensão ao poder de Margaret Thatcher marcou uma inversão e reestruturação no movimento punk, dando-lhe novos desenvolvimentos e contornos:

Isto significa que uma percentagem significativa da população consumidora de discos *punks* votava de forma conservadora; de outra forma, o *punk* e as suas intenções tinham estendido a todo o mundo, mas com os indigentes deixados de lado. Kings Road continuava a atrair os *punks* da segunda zona, mas o estilo no seu conjunto metamorfoseou-se numa absurda caricatura dele próprio. Assim o *punk* cada vez significava mais cabeleiras grotescas à moicano de quinze centímetros de altura, tatuagens faciais, bondages, botas de tropa, doc marteens... (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 342).

Figura 8: Cartaz de Jamie Reid *God Save Us All*, 2017.



Fonte: <https://www.itsnicethat.com/news/jamie-reid-god-save-us-all-trump-artworks-toby-mott-cultural-traffic-fair-120417> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Mas uma plêiade de oportunidades musicais e concomitantes modalidades de vida foi aberta com o *punk* como veremos seguidamente. Não obstante a relação entre

os movimentos sociais e a música ter sido raramente conceptualizada, na prática verifica-se sempre uma interligação. A música é um recurso usado como apoio à construção da consciência de sociedade (EYERMAN, 2007). É um recurso central para construir entidades coletivas, para a construção e subsistência de grupos de consciência e solidariedade. E foi, indubitavelmente, um contexto de emergência de uma nova cultura visual, estética e gráfica. Dando ênfase aos recursos de mobilização, Bourdieu (2007) considera também a música como parte central da ação social, pois a música e a arte são recursos, formas de uma atribuição de posição no campo social e também como formas de distinção social. Através de Hebdidge (1979), percebemos como as subculturas usaram a música como recurso central de resistência contraditória (CARTLEDGE, 1999).

E os trabalhos de Jamie Reid e de Vivienne Westwood provam-no há mais de 40 anos. Vejamos, para finalizar, um caso paradigmático. Uma das primeiras publicações britânicas associadas ao *punk* é o romance *The Punk* de Gideon Sams (1977). A sua capa exibiu uma imagem de Johnny Rotten com um alfinete de bebê preso no lábio, que atravessava, literalmente, a própria capa. Para Rivett, este tipo de imagem do punk foi muito sobre-exposta; foi aliás nestas imagens que se fundou a herança britânica do *punk*. Mas na época, esta foi uma imagem desconcertante, capaz de gerar múltiplas leituras (enquanto capa de livro, ícone punk ou objeto de design) (RIVETT, 1999). Este livro é bem representativo dessa contradição: desta feita, foi distribuído por uma distribuidora comercial e assim foi largamente divulgado e vendido; e em antinomia, a sua publicação numa editora underground conferiu à obra um maior valor ideológico, social e estético. O aspeto mais marcante desta obra é que "não é só um romance sobre o punk, esta obra é

o punk” (RIVETT, 1999, p. 35). E é mesmo assim: “Hoje, tantos anos depois, o choque do punk é que todo o bom disco de punk soa ainda como a melhor coisa que se ouviu” (MARCUS, 2000, p. 51). O próprio Greil Marcus não deixa de desvelar o melhor epílogo para este artigo:

Aquilo que continua irreduzível nesta música é o desejo de mudar o mundo. É um desejo óbvio e simples mas tem nele inscrita uma história que é infinitamente mais complexa – tão complexa como o jogo de reciprocidades que constituem os gestos quotidianos e organizam o modo como o mundo tem funcionado. Esse desejo nasce com a exigência em viver a vida não como objeto mas como sujeito da história – viver como se, de facto, algo dependesse das ações de cada um – e essa exigência não podia senão conduzir a um caminho de liberdade (MARCUS, 2000, p. 10).

6. PISTAS CONCLUSIVAS

Considerando o estilo como uma “resposta codificada às mudanças que afetam toda a comunidade” (HEBDIGE, 1979, p. 80) e adicionando o conceito gramsciano de hegemonia, podemos, assim, relevar que o *punk* se tornou uma forma simbólica de resistência (GUERRA & QUINTELA, 2018). Como Hebdige celebrenemente cunhou, as subculturas podem ser vistas como um ruído incómodo, dissonante e divergente face à nota dominante (HEBDIGE, 1979, p. 90). Exibiriam, portanto, uma possibilidade, maior ou menos, de resistência. Porém, esta resistência encontrava-se sempre sob ataque – ou, mais precisamente, sob um duplo ataque: por um lado, da reapropriação e subsequente venda do estilo da subcultura por parte do mercado; e, por outro lado, da redefinição e interpretação ideológica, por parte dos media, das subculturas.

Posto tudo isto, podem estas subculturas acabar por ser incorporadas pela cultura dominante a que se opõem? Como é sabido, de todas as vezes que uma nova subcultura espetacular surge ocorre uma sequência de amplificação e

uma reação que, habitualmente, varia entre dois extremos: o terror e o fascínio. Esta sequência de amplificação termina invariavelmente com a desativação e a propagação do estilo da subcultura em questão. É um processo com duas características: uma forma mercantil, em que existe a conversão dos vários símbolos de uma determinada subcultura em produtos massificados; uma forma ideológica, que se trata da "rotulagem" e "redefinição", por parte dos grupos dominantes e seus aparelhos, como os meios de comunicação social, a polícia, o sistema judicial (HEBDIGE, 1979, p. 92-99).

Não obstante, é possível identificar hoje toda a matricialidade cultural e simbólica das criações de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Por exemplo: de uma pequena loja em Kings Road para Paris, Vivienne Westwood potencializou sua influência no mundo da moda ao ir, gradativamente, incorporando-se a um circuito. Muitas vezes acusada de se vender ao sistema que antes criticava, Vivienne Westwood Label tornou-se entre as décadas de 1980 e 1990 um empreendimento global e milionário; a despeito de seu virtual pertencimento à lógica capitalista de produção, a estética agressiva e irônica de Vivienne ainda carrega aquele antigo ruído de (in)contestação, transmutando o espaço sacrossanto da passarela em plataforma de debate e protesto.

A participação de Westwood no circuito mundial da moda, apesar de polêmica, reestruturou toda uma didática da visualidade acarretando dois sintomas perceptíveis nas próximas décadas, em primeiro plano a popularização e consolidação da estética *punk* e sua associação simbólica à revolta juvenil e musical vivida nos idílios dos anos 1970 no contexto britânico; posteriormente, mas não menos importante, a formação de uma série de estilistas associados à uma pesquisa plástica do pós-punk, ecoando em suas

próprias criações a percepção de uma moda como bandeira e manifesto de transformação social.

Alexander McQueen, John Galliano, Rei Kawakubo para a Comme des Garçons, Imitation of Christ, Miguel Androver e ultimamente a nova safra de estilistas americanos atuantes na Europa, são alguns dos muitos nomes envolvidos na popularização e celebração de um culturalismo visual pós-punk, e que uma vez fagocitados pela indústria cultural e criativa ratificam seus próprios espaços de desfile como plataformas de massificação de uma ideologia - menos - mas ainda sim problematizadora dos males do mundo. Por isso Theresa May - a atual primeira ministra inglesa- vestia um "clássico" tartan de Westwood na sua tomada de posse no passado julho de 2016.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

ALBIEZ, Sean. Print the truth, not the legend. The Sex Pistols: Lesser Free Trade Hall, Manchester, June 4, 1976. In INGLIS, Ian (ed.). **Performance and popular music: history, place and time**. Hampshire: Ashgate Publishing, p. 92-106, 2006.

AZERRAD, Michael. **Our band could be your life: scenes from the American Indie Underground 1981-1991**. Boston: Little, Brown and Company, 2002.

BARRETO, Jorge Lima. **Rock & droga (R./Trip2)**. Lisboa: & etc, 1982.

BASTOS, Cristiano. **Destruição: o punk edificado em Guy Debord**. Os Arménios, 2008. Disponível em: <http://www.osarmenios.com.br/2008/03/destruicao-o-punk-edificado-em-guy-debord/>.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a arte: técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Editora Zouk, 2007.

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CARTLEDGE, Frank. Distress to Impress?: Local Punk Fashion and Commodity Exchange. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** The cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p. 143-154, 1999
- CHAMBERS, Ian. **Urban Rhythms:** Pop Music and Popular Culture. Nova Iorque: Macmillan, 1985.
- CHOI, Kyung Hee. Vivienne Westwood in Context and Englishness in Her Work. **IJCC**, Vol. 8, No. 2, p. 61-70, 2005.
- COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics:** the creation of the Mods and Rockers. Cambridge: Basil Blackwell, 1972.
- CLARKE, John. Style. In Hall, Stuart & Jefferson, Tony (eds.) (1976) - **Resistance through rituals**. Londres: Routledge. 175-191, 1976.
- COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. **Punk**. Hors limites. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- DÉPARTEMENT MUSIQUE. Le Punk 30 ans et toujours sur la crête. **Points d'Actu!**, 2006. Disponível em: http://www.pointsdactu.org/article.php3?id_article=636.
- DUNN, Kevin. "If It Ain't Cheap, It Ain't Punk": Walter Benjamin's Progressive Cultural Production and DIY Punk Record Labels. **Journal of Popular Music Studies**, V. 24, n. 2, p. 217-237, 2012.
- EGAN, Sean. **The Clash:** The Only Band That Mattered. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.
- EYERMAN, Ron. Music and Social Movements. In RITZER, George (ed.). **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Nova Iorque: Blackwell Publishing, 2007
- FRITH, Simon; HORNE, Howard. **Art into pop**. Londres: Taylor & Francis, 1987.
- GARNETT, Robert. Too Low to Be Low: Art Pop and the Sex Pistols. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** The cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p. 17-30, 1999.
- GRUEN, Bob. **Rock Seen**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2011.
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. **Popular Music and Society**, V. 38, n. 4, p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (2018) - O resto ainda é Hebdige. In HEBDIGE, Dick (2018) - **Subcultura**. O significado do estilo. Lisboa: Maldoror, p. 10-71, 2018.

GUERRA, Paula; STRAW, Will - I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 6, n.º 1, pp. 5-16, 2017.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>, 2018.

GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**. V.08.02, p. 375 – 400, 2018.

GUERRA, Paula. 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. **Portuguese Journal of Social Sciences**, Volume 16, Number 3, p. 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. **Ciências Sociais Unisinos**, V. 53, n. 2 (2017): junho/dezembro, p. 508-520, 2017.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock**. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Porto: Edições Afrontamento, 2013.

HEBDIGE, Dick. **Subculture**: the meaning of style. Londres: Methuen, 1979.

HEBDIGE, Dick. Posing...Threats, striking...Poses. Youth, surveillance, and display. In GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (orgs.). **The subculture Reader**. Londres, Routledge, p. 393-405, 1997.

HENRIQUES, Júlio. Prefácio. In VV. AA. **Internacional Situacionista**. Antologia. Lisboa: Antígona, 1997.

HESMONDHALGH, David. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade. **Popular Music**, v. 16, n. 3, p. 255–274, 1997.

INGLIS, Ian (ed.). **Performance and popular music**: history, place and time. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006.

KENT, Nick. **The dark stuff**. L'envers du rock. Paris: Naïve, 2006.

KOGAN, Frank. **Real Punks Don't Wear Black**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2006.

LAWLEY, Guy. 1999. 'I Like Hate and I Hate Everything Else': The Influence of Punk on Comics. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** The cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p.100-119, 1999.

LYDON, John. **Filthy Lucre Press Conference**, 1996. Disponível em: <http://www.sexpistolsofficial.com>. Acesso em: 29 maio 2018.

LYDON, John. **Pistols at The Palace**, 2002. Disponível em: <http://www.sexpistolsofficial.com>. Acesso em: 29 maio 2018.

MARCUS, Greil. **A Última transmissão**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

MARCUS, Greil. **Marcas de baton**. Uma História Secreta do Século Vinte. Lisboa: Frenesi, 2000.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Please Kill Me**. L'histoire non censure du punk racontée par ses acteurs. Paris: Éditions Allia, 2006.

OSGERBY, William. The Filth and the Fury: The Development and Impact of British Punk Rock. **Groniek**: Historisch Tijdschrift, n. 179, p. 173-87, 2008.

PARAIRE, Philipp. **50 Anos de música rock**. Lisboa: Pergaminho, 1992.

REYNOLDS, Simon. **Bring the noise**: 20 years of writing about hip rock and hip hop. Londres: Faber and Faber Limited, 2007.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again**: post punk 1978-1984. Londres: Faber and Faber, 2006.

RIVETT, Miriam. Misfit Lit: 'Punk Writing' and Representations of Punk Through Writing and Publishing. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** the cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p. 31-48, 1999.

SAMS, Gideon. **The Punk**. Londres: Corgi Books, 1977.

SAVAGE, Jon. **England's Dreaming**: Les Sex Pistols et le punk rock. Londres: Faber and Faber, 2001.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. **As palavras do punk**. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SIMMEL, Georg. **El individuo y la libertad**. Ensayos de critica de la cultura. Barcelona: Editorial Peninsula, 2001.

VV.AA. **Internacional situacionista**. Antologia. Lisboa: Antígona, 1997.

WESTWOOD, Vivienne & KELLY, Ian. **Vivienne Westwood**. Londres: Picador, 2016.

WILLIAMS, Jean Patrick. Youth-Subcultural studies: Sociological traditions and core concepts. **Sociology Compass**. Vol. 1. N.º 2, p. 572-593, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Lisboa: Ulisseia, 2010.

DISCOGRAFIA

BUZZCOCKS. **Singles Going Steady**. Nova Iorque: I.R.S. Records, 1979.

SEX PISTOLS. **Anarchy in the U.K.** Londres: EMI, 1976.

SEX PISTOLS. **God Save the Queen**. Londres: Virgin, 1977b.

SEX PISTOLS. **Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols**. Londres: EMI, 1977a.

THE CLASH. **London Calling**. Londres: CBS, 1979.