



SEÇÃO DOSSIÊ / ARTIGO ORIGINAL

No purgatório das utopias: uma breve leitura teológica do movimento *punk*

In the purgatory of utopias: a brief theological reading of the punk movement

Renato Ferreira
Machado¹

orcid.org/0000-0002-9732-5906
renatoferreiramachado@gmail.com

Recebido em: 10 mar. 2020.

Aprovado em: 7 abr. 2020.

Publicado em: 5 nov. 2020.

Resumo: Neste artigo nos propomos a fazer uma breve análise das questões teológicas presentes no movimento *punk*, tanto em sua formação histórica quanto em suas expressões artísticas. Para tanto, recorreremos à Teologia da Cultura, de Paul Tillich, como base para uma compreensão ontológica da experiência religiosa. Com isso, realizamos uma aproximação entre a pertença a um movimento cultural como o que discutimos e a pertença a uma comunidade religiosa. Da mesma forma, são analisadas a linguagem simbólica adotada pelo movimento *Punk* e o conteúdo de algumas canções que expressam o espírito do movimento.

Palavras-chave: Movimento *punk*. Juventudes. Paul Tillich. Movimentos culturais. Teologia da cultura.

Abstract: The article proposes to make a brief analysis of the theological questions present in the punk movement, both in its historical formation and in its artistic expressions. To do so, we use Paul Tillich's Theology of Culture as a basis for an ontological understanding of religious experience. With that, we made an approximation between belonging to a cultural movement like the one we discussed and belonging to a religious community. Likewise, the symbolic language adopted by the *punks* and the content of some songs that express the spirit of the movement are analyzed.

Keywords: Punk movement. Youth. Paul Tillich. Cultural movements. Theology of culture.

Introdução

O movimento *punk* fez sua primeira manifestação entre 1966 e 1970, após um longo tempo de fortalecimento das culturas juvenis nascidas no pós-guerra, e a geração que chegava às proximidades do final do século XX, parecia não se identificar mais com as idealizações propostas na era *Hippie*. Ou melhor: o ideal *Hippie* parecia não mais condizer com a realidade que se mostrava cada vez mais caótica e perigosa, à medida que o tempo passava. Os jovens daquela geração, como ocorrera nas gerações anteriores, eram, sem dúvida, aqueles que mais se sentiam atingidos pelos rumos que as coisas e os acontecimentos tomavam. As incertezas em relação ao futuro, os problemas sociais e econômicos daquele momento, seu tempo presente e a hipocrisia que se revelava cotidianamente nas instâncias de poder provocaram uma contundente resposta por parte deles. Não se tratava mais de não ir à guerra, lutar por ideologias políticas ou adotar um estilo de vida alternativo ao *status quo*. Tratava-se de sobreviver em um mundo violento e autodestrutivo,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Faculdades EST, São Leopoldo, RS, Brasil.

burlando todo o sistema que fazia com que a sociedade fosse desse jeito. Desse mal-estar, nasceu o movimento *punk* e todos os seus desdobramentos culturais, estéticos e sociais.

Ao lançar um breve olhar teológico sobre essa expressão cultural, temos como ponto de partida, exatamente o processo que acabamos de descrever: a forma como, de geração em geração, as juventudes manifestaram-se profeticamente em suas linguagens, o espírito dos tempos em que viveram. Tratar-se-á da elaboração de linguagens simbólicas que manifestam a grande experiência existencial vivida por esses jovens. Um processo que pode ser reconhecido como experiência de fé, pois, em sua vivência, identificam-se atitudes análogas à conversão religiosa, ao reconhecimento de textos sagrados e à adesão a uma comunidade de fé por meio de rituais e de atitudes em comum, expressando uma visão de mundo e um sentido último para a vida. Afinal, o movimento *punk* pode ser entendido como a própria transcendência de uma geração de jovens, desde as suas experiências e de suas buscas por respostas, a partir da realidade concreta onde vivem.

Neste artigo, apresentamos um breve panorama histórico, contextualizando esse movimento, que teve a sua origem na Inglaterra e nos Estados Unidos, com alguns de seus desdobramentos. Em seguida, analisamos a dimensão simbólica do movimento, buscando as relações entre o contexto social da época, a maneira como essa realidade atingia aqueles jovens e a forma como eles responderam àquela realidade.

Iniciamos, assim, contextualizando a gênese desse movimento cultural no contexto dos diversos movimentos que o precederam.

1 O ocaso da utopia hippie e a ascensão da distopia punk

Para compreender o movimento *punk* na sua qualidade de manifestação cultural juvenil é preciso

ter em mente a sucessão de movimentos deste tipo, que ocorrem mais fortemente a partir da década de 1950, de maneira especial, nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que sai da Segunda Guerra Mundial fortalecido política e economicamente, o país vive no pós-guerra uma forte onda conservadora, potencializada pela Guerra Fria e pela paranoia anticomunista. Nesse cenário, encontramos o discurso do *American Way of Life*, que apresentava os Estados Unidos como uma terra de oportunidades e de possibilidades onde, através do trabalho, cada pessoa poderia garantir uma vida de qualidade. Esse discurso, sacramentado por uma indústria de consumo doméstico, que colocava itens altamente tecnológicos – como a geladeira – ao alcance das famílias estadunidenses de classe média, encobria outra realidade: os Estados Unidos eram um lugar de grandes desigualdades sociais onde atitudes como racismo e machismo eram profundamente naturalizadas. Em meio a isso tudo, a geração hoje conhecida como *baby boomer* protagonizou um primeiro movimento cultural reconhecidamente juvenil. Ao tomarem contato com expressões artísticas, como a música negra norte-americana, jovens estudantes de classe média² passaram a frequentar e a consumir produtos culturais, até então voltados, exclusivamente, para a população negra. O *blues*, o *jazz* e todas as variáveis musicais desses estilos passam a circular nos ambientes de classes sociais com mais visibilidade e poder aquisitivo, impulsionando toda uma indústria musical, que chega aos nossos dias como uma superpotência econômica. Pode-se apontar, nesse primeiro momento, dois grandes movimentos protagonizados por jovens: o movimento *Beat*, mais intelectualizado e politicamente posicionado, interessado em filosofia, literatura e *jazz*; e o *rock'n roll*, mais festivo e descompromissado, com jovens interessados em diversão barata, longe da presença dos adultos que exerciam autoridade sobre eles. Com tudo isso ocorrendo nos Estados Unidos, uma sociedade

² É uma constante os movimentos artístico-culturais nascidos nos Estados Unidos se tornarem globalmente conhecidos a partir da adesão dos filhos e filhas da classe média branca. Isso apenas reforça o fato de que, por mais espontâneas e autênticas que sejam estas manifestações, elas rapidamente são cooptadas pelo mercado e transformadas em um produto acessível à classe social tornada símbolo da sociedade de consumo. Assim, há uma história paralela a estes grandes movimentos, protagonizada pelas minorias invisibilizadas nesta sociedade. Para saber mais, consultar: HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos: O breve Século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 324-325.

mercadológica e movida pelo consumo, como os Estados Unidos, aquilo que era uma expressão culturalmente juvenil, foi logo tomado como um produto vendável. Como tal, transmutou-se a quase que em uma cultura hegemônica, influenciando diversas linguagens e estéticas, estendendo suas influências ao longo do tempo.

A geração seguinte, que já estava com muitos espaços de expressão assegurados pela trajetória da geração anterior, precisou enfrentar o agravamento de muitas situações sociais e políticas que antes estavam latentes nos Estados Unidos. Diversos conflitos bélicos se acirraram no Terceiro Mundo onde, também, vários países foram tomados por regimes ditatoriais. No território estadunidense, intensificava-se a luta por direitos civis, o combate ao racismo e a eclosão de uma nova onda feminista. Finalmente, o envio de inúmeros soldados ao Sudeste Asiático, para combater no Vietnã, provocava contundentes protestos antibelicistas em todo território norte-americano. Disso tudo, destacam-se três fatores que interessam ao nosso estudo: em primeiro lugar, a união de forças entre o *rock'n roll* e o movimento *Beat*, através da música *Folk*, trazendo um poderoso conteúdo de contestação social para o espaço de expressão cultural que os roqueiros já haviam conquistado; o segundo fator foi a *British Invasion*, capitaneada pelos Beatles e pelos Rolling Stones, quando o Reino Unido se apropriou das sonoridades juvenis, criadas do outro lado do oceano e as devolveu de uma forma inimaginável até então; e, finalmente, em consequência disso tudo, o nascimento do movimento *hippie*, com milhares de jovens aderindo a formas de vida alternativas em nome de uma utopia pacifista para o novo milênio. Esse último fator foi responsável pela "fuga de casa", de muitos jovens de classe média, que deixavam suas famílias e passavam a viver em comunidades, localizadas no meio rural, onde estabeleciam verdadeiras sociedades alter-

nativas. De movimento, os *Hippies* passaram a ser uma cultura, influenciando diversas dimensões da sociedade ocidental e, obviamente, sendo também cooptados pelo mercado de consumo, que não tardou a transformar seus ideais em uma rentável mercadoria. A partir daqui, podemos começar a entender o movimento *punk*.

Em 1969 houve o assassinato de Sharon Tate e amigos, pelos seguidores do satânico Charles Manson – a vítima era para ser Doris Day! Nenhuma merecia, convenhamos - a imprensa reacionária, para "cortar o barato" atizou que Charles Manson e seu pessoal eram hippies. Só porque tinham cabelo comprido e viviam em comunidade num deserto ali perto. Até podiam ser, pois, assim como tudo, existem hippies e "hippies". Mas não. Era como se todos os hippies fossem iguais a Manson. E os apavorados do Sistema passaram a olhar os hippies como assassinos em potencial. Então tudo começou a ficar difícil. Ficou tão difícil que em seguida morreriam Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison; os dois primeiros de overdose e o último numa banheira em Paris, com um sorriso de beatitude nos lábios (BIVAR, 2018, p. 27-28).

A chegada da década de 1970, portanto, foi como uma espécie de "ressaca" da festa promovida pelos adeptos da Era de Aquário. Festa essa, que teve nos festivais de Woodstock,³ nos Estados Unidos, e no da Ilha de Wight,⁴ na Inglaterra, o seu auge. A partir de então, a cultura gestada pelos *hippies* começa a tomar ares estranhos para os jovens daquela geração. Os mesmos artistas que apregoavam uma idílica vida de simplicidade, ostentavam fortunas de milhões de dólares e, se viviam a tal simplicidade idílica cantada em diversas canções, o faziam em caríssimas propriedades rurais, fora do alcance de seu público real. Musicalmente, o *rock* se tornava mais e mais sofisticado e experimentalista: não combinava mais nem com festas, nem com protestos, nem com nada que algum jovem pudesse escutar e apreciar. O mais difícil para os jovens da época, porém, era o cotidiano de incertezas que se descortinava, à medida que a nova década avançava.

³ O Festival de Woodstock (*Woodstock Music & Art Fair*) aconteceu nos dias 15 a 18 de agosto de 1969, em uma fazenda localizada na cidade de Bethel, estado de Nova York, reunindo cerca de 400 mil pessoas.

⁴ O Festival da Ilha de Wight (*Wight Island Festival*) acontece anualmente, até nossos dias, na Inglaterra. Sua primeira edição ocorreu em 1969, poucos dias após o Festival de Woodstock, mas sua edição mais memorável foi a do ano seguinte: em 1970, o festival reuniu entre 600 mil e 700 mil pessoas, sendo considerada uma das maiores aglomerações humanas da história. Foi nessa edição que Caetano Veloso e Gilberto Gil, então exilados na Inglaterra, apresentaram a Tropicália ao público inglês.

O refluxo dos movimentos jovens nos Estados Unidos foi, em parte, produto da própria política conservadora de Nixon que, habilmente, começou a dissipar a Guerra do Vietnã, com o início das conversações de paz e a retirada das tropas norte-americanas. Por outro lado, havia o declínio da economia capitalista, que atingiria seu ponto culminante em 1973, com a Crise do Petróleo, reduzindo substancialmente as oportunidades de emprego, desviando a atenção e a energia da juventude para a luta contra o desemprego e para a especialização profissional (BRANDÃO, 1990, p. 76).

Assim, após a salvação anunciada pelo evangelho da contracultura, adolescentes e jovens dos anos 1970, ao invés de adentrarem o utópico paraíso *hippie*, caíam em um purgatório de incertezas. Precisavam pagar por diversos pecados cometidos por muita gente, mas não por eles. Nesse ocaso do sonho *hippie*, então, a próxima geração preparava uma resposta à realidade. Uma resposta que poderia não ser tão idealizada quanto a utopia de paz e amor, da década anterior, mas que, certamente, não os deixaria passar em branco por aquele momento da história. Uma resposta que, ao invés de apregoar uma utopia social, anunciaria a realidade de uma distopia, na qual a sociedade estaria caminhando de uma situação ruim, para uma situação desesperadora. O fim não era mais o estabelecimento de um paraíso de igualdade e paz na Terra, mas o perecimento de todos na guerra nuclear que se anunciava.

2 O protopunk de Nova York e o pós-swinging London britânico

Se o *punk* tem início com o fim da era *Hippie*, é necessário perguntar de onde vem as inspirações que deram ao movimento a forma como ele ficou conhecido. Em sua obra seminal a respeito do tema, Antonio Bivar enumera algumas influências que, à primeira vista, podem passar despercebidas. O autor, assim, remete às raízes do movimento à Europa do pós-guerra.

Imagine, por exemplo, Nagasaki (onde explodiu a primeira bomba atômica). Pense em Berlim sendo reconstruída e com aquele muro separando a esquerda da direita e já sem o vestígio

de Hitler. Imagine agora Paris, dois anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, à margem esquerda do Sena. Ali era o quartel-general da juventude "sem futuro" da época. Estudantes, niilistas, poetas, escritores, artistas. E o mundo começava a tomar conhecimento do movimento Existencialista. Para os existencialistas, a vida não fazia sentido, a própria existência se provava absurda (BIVAR, 2018, p. 16).

Nas décadas seguintes, essa tendência se faria presente no movimento *Beat* dos Estados Unidos e em outros movimentos artísticos e políticos na Europa. Conforme descrevemos anteriormente, a eclosão do movimento *hippie* acabou por recodificar essas forças para discursos e atitudes mais esperançosas e utópicas.⁵ Mas a decadência desse movimento levaria a uma volta a essas raízes redescobertas por jovens que nem eram nascidos quando elas começaram a existir. Concretamente, pode-se localizar essa retomada em dois lugares, quase que simultaneamente: Nova York e Londres.

Em Nova York, pode-se considerar que o embrião do *punk* se encontrava na cena artística, encabeçada por Andy Warhol e sua *Pop Art*. Iniciando suas atividades ainda na década de 1950, Warhol foi desenvolvendo propostas de intervenções artísticas, que hibridizavam diversas áreas estéticas, como pintura, cinema, fotografia e música. Foi nesse ambiente, em lugares como a *Factory*, estúdio e casa de espetáculos de Andy Warhol localizada em Manhattan, e o *Max Kansas City*, também em Nova York, que bandas como *Velvet Undergroud*, *New York Dolls* e *The Stooges* iniciaram sua carreira trazendo, novamente para a cena musical, a atitude existencialista e sombria do movimento *Beat*, misturada com uma postura *nonsense* e agressiva, inédita até então.

Ao mesmo tempo, Londres saía de uma fase de efervescência cultural, em boa parte favorecida pela estabilidade econômica vivida ao longo da década de 1960, e começava também, a sentir os efeitos da recessão econômica global. Isso trazia um sentimento de esgotamento e mal-estar aos jovens britânicos, que não mais se sentiam representados pelos artistas, bandas

⁵ Ainda segundo Bivar, o consumo de LSD entre os jovens Hippies e, principalmente, na classe artística, influenciou a estética das contestações pacifistas para migrarem do preto para o multicolorido.

e canções remanescentes da era psicodélica e do *rock* progressivo. Um dos sinais dessas mudanças culturais foi o início do *Glam Rock*,⁶ com bandas e artistas solo – como David Bowie – que realizavam suas performances fazendo uso de pesada maquiagem, ostentando um visual andrógino. Buscando inspiração nas músicas rápidas e assimiláveis da década de 1950, esses artistas emanavam uma urgência performática que as bandas de *rock* progressivo não alcançavam e logo começaram a repercutir entre sua geração contemporânea de jovens. É nesse contexto que um casal de agitadores culturais ingleses – Malcom McLaren e Vivienne Westwood – vão realizar uma articulação que mudará para sempre a história da cultura ocidental.

3 O primeiro levante punk

Malcom McLaren, em viagem aos Estados Unidos, se encanta com a cena *Glitter* e se torna empresário da banda *New York Dolls*. Com o empreendimento não dando tão certo como esperava, ele volta a Londres, onde mantinha uma loja de acessórios *underground* com sua companheira, Vivienne Westwood.⁷

O *Punk* ganhou sua cartilha "oficial" em 1976, quando o empresário inglês Malcom McLaren retornou dos Estados Unidos após uma mal-fadada experiência como agente do grupo nova-iorquino *New York Dolls*. Durante três anos, McLaren havia se infiltrado na cena formada pelos Ramones, Blondie, Talking Heads e outros ao redor do minúsculo clube CBGB's, em Nova York. O denominador comum entre todos era um profundo desprezo pelos arranjos elaborados do Rock Progressivo, pelo clima "música para sala de estar" do Soft Rock e pelas grandes e pomposas produções que entupiam o *hit parade* da época. Propunham três acordes maiores, alguns espasmos guitarrísticos no lugar de solos intermináveis, refrãos herdados do *bubblegum* e, *voilà*, o público ia ao delírio. O máximo de "inteligência" permitida era uma revalorização da estética de grupos obscuros dos anos 60 como Velvet Underground, Stooges e MC5, que mexiam com arte *underground* em oposição ao paz e amor hippie (ALEXANDRE, 2013, p. 57).

McLaren e Westwood mudam o nome de sua loja, *Let it Rock*, para *Sex* e convencem alguns jovens frequentadores do estabelecimento, a formarem uma banda que seria empresariada pelo casal. Nasceram, assim, os *Sex Pistols*, considerados como primeira banda do *punk* Britânico. Com um visual completamente avesso a qualquer resquício de psicodelia ou *rock* progressivo – os *Pistols* usavam camisetas rasgadas, calças de couro ou jeans, coturnos, cabelos curtos ou moicanos "arrepiados", além de alfinetes perfurando roupas, narizes e orelhas – a banda era uma verdadeira polêmica ambulante, fosse por suas atitudes completamente anárquicas, fosse pelas letras de suas curtas canções, que proferiam improperios contra a Rainha Elizabeth, Deus ou quem quer que se apresentasse como autoridade. O mais importante, porém, foi que, com os *Pistols*, iniciou-se o conceito do "faça você mesmo" (*Do it Yourself*),⁸ que se tornou o lema do movimento *punk*. Se esse conceito, inicialmente, estava ligado à ideia de formar uma banda, mesmo sem ter muitas habilidades musicais, ele se multifacetou na produção de toda uma mídia cultural independente – fitas demo, *fanzines*, customização de vestuário e promoção de eventos, entre outras coisas – que influencia o mercado cultural até os dias de hoje.

Nada de imprensa oficial: as notícias agora eram transmitidas de fã para fã, através de informativos de tiragem baixíssima, distribuição direcionada, impressos em máquinas Xerox, tratando, naturalmente, de grupos absolutamente obscuros. Se ninguém fala de sua banda predileta, fale você. Os "artistas" se multiplicavam como ratos no lixo. Ora eram formações que revitalizavam o *ska* (ritmo jamaicano pré-reggae) como o Specials ou o Police, ora eram máquinas politizadas como o Clash. Se nenhum artista fez a música que você queria ouvir, faça você. Os selos independentes surgiam em toda parte, os programas de rádio se alastravam, as bibocas que atendiam por "casas noturnas" se tornavam mais comuns. Era o *do it yourself*, faça você mesmo, o principal mote do *Punk* (ALEXANDRE, 2013, p. 58).

⁶ Nos Estados Unidos, *Glitter Rock*.

⁷ Uma das mais aclamadas estilistas vivas, Westwood se destacou exatamente ao levar o *Punkwear* das ruas de Londres para as passarelas mundiais.

⁸ Apesar de terem popularizado a expressão no final do século XX, não foram os *punks* que a criaram. O termo surgiu no pós-guerra, quando as pessoas passaram, elas mesmas a reformar suas casas sem depender de mão de obra externa. Ironicamente, tornou-se um conceito anticapitalista através das comunidades *hippies*, que buscavam ser autossustentáveis.

Se os *Pistols* e as bandas do primeiro levante *punk* causaram este efeito cascata na Inglaterra, nos Estados Unidos não foi diferente. Aliás, a cena que McLaren conheceu no bar CBGB's é anterior ao *punk* Britânico e, até os dias de hoje, há grandes discussões a respeito do lugar de origem do movimento. O que importa é que, do lado de cá do Atlântico, a cena do CBGB's também se alastrou, e logo os Estados Unidos também testemunharam uma invasão dessa tendência, com seus vários desdobramentos. Da mesma forma que na Inglaterra, o *punk* norte-americano nasceu e cresceu, a partir da atitude de jovens pobres e desempregados em busca de diversão e expressão em seu meio social. Nos Estados Unidos, porém, o nascimento do *punk* foi fortemente marcado pela negação do movimento *Hippie*: a impressão que ficara, ao final da efervescência de "paz e amor", foi que vários daqueles jovens que buscaram um modo de vida alternativo e que eram oriundos de famílias com boas condições financeiras, simplesmente voltaram para casa quando seus recursos acabaram. Para trás, ficaram os outros jovens, pobres, que, pouco tempo antes, eram tratados como "irmãos" pelos *hippies*.

Considera-se que o primeiro período do *punk* se encerra com a morte de Sid Vicious, baixista dos *Sex Pistols*, em 1979. Já a partir de 1977, a imprensa começa a tratar as novas tendências musicais como *New Wave*, ao mesmo tempo em que os *punks* são diuturnamente enquadrados como vândalos de má reputação. Abre-se, assim, um espaço para artistas que, seguindo a trilha aberta pelo movimento, começam a trabalhar com expressões musicais mais variadas, sem, porém, perder o espírito de independência e ousadia do *punk* (BRANDÃO, 1990, p. 82-83). Nesse sentido, a década de 1980 testemunhará uma proliferação de estilos nascidos do movimento, que acabarão definindo boa parte das sonoridades e das atitudes dos jovens daquela década.

Tendo presente esse breve histórico, aqui exposto, no sentido de contextualizar as origens e as intenções do movimento, a pergunta é se desejamos perguntar sobre a sua dimensão mais profunda: a dimensão religiosa. De que forma o

movimento *punk* pode revelar-se uma expressão de sentido, para a vida e a sensibilidade à realidade, em nível existencial? Para desenvolver essa questão, vamos recorrer a um referencial teológico que possa nos auxiliar na tarefa.

4 É possível compreender o movimento *punk* a partir de uma dimensão religiosa?

Inicialmente, precisamos compreender o tipo de abordagem e de concepção de religião que assumiremos, para possibilitar essa análise. Nesse sentido, há dois fatores importantes para levarmos em consideração: a religião, enquanto experiência ontológica de busca por um sentido último para a existência; e a religião como memória cultural, no sentido dos referenciais históricos, presentes em nossa compreensão a respeito disso. Para tanto, lançamos mão de algumas elaborações teológicas, oriundas da obra de Paul Tillich, teólogo alemão luterano do século XX que se dedicou a uma leitura teológica da cultura. Para ele, o ser humano apresenta-se como alguém que manifesta inúmeras preocupações, pois precisa de alimentação, habitação, vestuário, trabalho, convivência, e assim por diante.

Dentre essas preocupações, todas importantes e, até mesmo urgentes, algumas são de caráter temporário e, outras, podem ser reconhecidas em uma categoria que Tillich denomina como "preocupações últimas". Ou seja: existem preocupações humanas que se relacionam com a definição de um sentido e de um projeto para a vida. Na teologia de Tillich, deixar-se tomar por uma preocupação suprema é a experiência de fé por excelência (TILLICH, 1974, p. 5-6).

Uma vez que, a experiência de fé só é possível a partir de uma dimensão religiosa, Tillich pode, então, afirmar:

Quando dizemos que a religião é um dos aspectos do espírito humano, queremos dizer que quando olhamos o espírito humano a partir de certo ponto de vista, ele se apresenta a nós religioso. Que ponto de vista é esse? É o que parte das profundezas de nossa vida espiritual. A religião não é mera função especial de nossa vida, mas a dimensão de profundidade presente em todas as funções (TILLICH, 2009, p. 42).

Seguindo essa lógica, podemos afirmar que, as tradições religiosas são expressões históricas dessa busca por sentido, empreendida pelo ser humano, nas quais ele depara-se com o mistério, e o acolhe como horizonte de sentido à vida.⁹ Ao mesmo tempo, podemos intuir que a experiência religiosa não se esgota nas formas institucionalizadas da religião – que, por essa razão, busca sempre reformar-se e renovar-se frente aos sinais dos tempos –, mas que manifesta-se no total das expressões humanas, de busca por sentido existencial. Ou seja: a cultura humana, enquanto expressão concreta de questionamento e de afirmação ontológica diante da realidade, é essencialmente religiosa. Assim como as experiências religiosas históricas se fazem presentes na realidade, mediante expressões culturais (TILLICH, 2009, p. 83).

Se isso pode ser intuído no âmbito de uma experiência religiosa ontológica, não necessariamente comprometida com alguma tradição religiosa, há um segundo aspecto que não pode ser ignorado. A tradição cristã é, indiscutivelmente, uma das fontes culturais do ocidente. Assim, as experiências religiosas pessoais, que ocorrem nessa parte do mundo, mesmo involuntariamente, acabam dando-se dentro de uma cosmovisão cristianizada. Assim, se a cultura é essencialmente religiosa, conforme afirma Tillich, as expressões culturais serão moldadas pelos vestígios do cristianismo que subsistem em nossa sociedade. A separação entre religião e Estado, herdada pelos ideais da modernidade, não eliminou essas características de nosso meio, mas tornou-as uma espécie de texto subliminar, a partir do qual comunicamos nossa identidade. Dentre as características do cristianismo, Tillich destaca a visão de ser humano elaborada na teologia protestante, como grande horizonte para a produção artística do século XX, especialmente para as artes visuais.

O princípio protestante (nem sempre efetivo na pregação e no ensino das igrejas protestantes) salienta a distância infinita entre Deus e o ser humano. Acentua a finitude humana, a morte, mas acima de tudo a separação de nosso ser verdadeiro e a escravidão às forças demoníacas – forças de autodestruição. A incapacidade de nos libertar dessas prisões inspirou os reformadores a elaborar a doutrina de nossa reunião com Deus na qual somente Ele toma a iniciativa e nós a recebemos. Tal recepção, no entanto, não é possível se ficarmos passivos, pois ela exige enorme coragem para a aceitação do seguinte paradoxo: "o pecador é justificado", isto é, nossa angústia, culpa e desespero são objetos da aceitação incondicional de Deus

(TILLICH, 2009, p. 113-114).

Tillich identifica, por exemplo, a *Guernica*, de Pablo Picasso como expressão estética dessa condição ontológica. Considerando essa obra como uma das mais expressivas no que diz respeito à condição humana no século XX, Tillich conclui que, apesar de existir uma variedade de estilos artísticos produzidos nesse tempo, inclusive na obra do próprio Picasso, é possível perceber o quanto existe uma predominância temática remetendo à visão que o protestantismo elaborou a respeito da humanidade: "Há certa unidade estilística nas artes visuais deste século, mais do que nos anteriores. Esse estilo, como nenhum outro na história do protestantismo, expressa a situação humana como o cristianismo a percebe" (TILLICH, 2009, p. 114).

Uma vez que, essa visão religiosa do ser humano, apresenta-nos uma pessoa que vive o drama do pecado e do *Mysterium Iniquitatis*, como realidade ontológica inescapável para a qual anseia por uma salvação, que se encontra para além de suas forças e possibilidades, podemos antever nisso o quadro teológico que nos permitirá analisar o movimento *punk*.

Na verdade, fica bastante simples intuir essa leitura, uma vez que, esse movimento encarna exatamente o mal que atingia aquela geração de jovens. E, se ao invés de salvação os *punks*

⁹ Paul Tillich vai demarcar historicamente um diferencial entre a tradição judaico-cristã e a tradições contemporâneas ao seu surgimento: enquanto estas últimas se apresentavam como religiões "da terra", ou seja, dos espaços sagrados, a tradição Abraâmica dá início à compreensão do religioso ligado ao tempo. Assim, o porvir da história se revela como promessa e mistério, quebrando com a lógica idolátrica do "eterno retorno". Daí o constante perigo de também as tradições históricas caírem em idolatria ao começarem a disputar espaços de poder. Para saber mais, ler o capítulo 3 de *Teologia da Cultura*: "Conflito entre tempo e espaço".

proclamam o caos, e até mesmo o desespero, é porque se descobrem como crucificados por um sistema¹⁰ que lhes fez muitas promessas e os abandonou à morte. Talvez, ainda, eles sejam os sobreviventes do holocausto final, quando todos os sacrifícios serão realizados e nada virá em troca, o que denuncia uma idolatria sistêmica nos vários âmbitos da sociedade. É a partir dessa visão, que desejamos olhar com atenção para algumas características desse movimento.

4.1 A dimensão simbólica do movimento punk

Provavelmente uma das primeiras coisas que chama atenção no movimento *punk* seja o visual de seus adeptos. Se os *Baby Boomers*, na década de 1950 utilizavam vestimentas dos habitantes das periferias urbanas, e os *Hippies* lançaram mão de um visual leve e colorido, com longas cabeleiras, roupas largas e motivos florais, os *punks* trarão um diferencial para esse campo estético. Saem de cena os cabelos longos para dar lugar a cabelos curtos, arrepiados e, por vezes descoloridos ou tingidos de cores fosforescentes. As calças boca de sino e as túnicas são substituídas por jeans rasgados, couro e camisetas. As sandálias por tênis *Converse* ou por coturnos militares. As flores por alfinetes, correntes e *spikes* (tarraxas no formato de espinhos), que adornam jaquetas ou braçadeiras. Se o visual é chocante para a sociedade da época, – assim como o dos *Hippies* o era para a época anterior –, ele não nasce do acaso. Pelo contrário: o visual adotado por cada movimento cultural juvenil tem um caráter simbólico. Como tal, esse visual é uma linguagem que comunica uma experiência de fé, pois, "aquilo que toca o homem incondicionalmente, precisa ser expresso por meio de símbolos, porque apenas a linguagem simbólica consegue expressar o incondicional" (TILLICH, 1974, p. 30).

Para Tillich, os símbolos são a linguagem da fé por excelência. Uma vez que essa experiência se dá na integralidade existencial humana, ela não pode ser traduzida parcialmente, mas com a totalidade do ser. Por isso, onde ocorre a experi-

ência de fé, surge uma linguagem simbólica que a comunica. Por conta disso, Tillich caracteriza o símbolo da seguinte maneira: ele faz parte da realidade que representa e deixa de existir quando o sentido dessa realidade se modifica; ele leva a abertura a níveis da realidade que, sem ele, não seriam percebidos; ele abre dimensões e estruturas da alma humana, que correspondem às dimensões da realidade que ele representa; ele não pode ser inventado arbitrariamente, mas nasce do inconsciente individual e coletivo, tomando forma no inconsciente de nosso próprio ser e, finalmente, "eles surgem quando a época estiver madura para eles e desaparecem quando o tempo os tiver ultrapassado. [...] Eles desaparecem quando não encontram mais repercussão na comunhão a que uma vez serviram de expressão" (TILLICH, 1974, p. 31-32).

Assim, por mais que Malcom McLaren e Vivienne Westwood tenham transformado o vestuário *punk* em um estilo de costura, ou por mais que Andy Warhol tenha influenciado nas vestimentas negras de Lou Reed e do Velvet Underground, o movimento apenas adotou seus códigos visuais, porque eles faziam sentido naquele momento. Mais do que isso: o *dress code punk* representava a interioridade e a visão de mundo de toda uma geração que via suas esperanças diminuir a cada dia. Nesse sentido, é importante discutirmos, brevemente, o significado de alguns dos elementos visuais mais típicos adotados pelo movimento. O que apresentamos a seguir é uma compilação de informações a respeito disso, encontrado em um *blog* que tem por tema exatamente a moda *underground*.

A roupa do *Punk* representa o seu descontentamento com o sistema capitalista e toda a agressividade da humanidade espelhada em si mesmo. Muito por isso, cada visual é autêntico. Você nunca encontrará dois *Punks* com a mesma roupa. O estilo *Punk*, mais do que todos, é cheio de significados. Cada elemento é usado como símbolo de protesto. Vamos ver alguns. O coturno: o *Punk* usa o coturno como um protesto contra a militarização e o serviço militar obrigatório. O cadarço branco sobre o coturno preto simboliza a miscigenação entre raças. O cadarço vermelho representa a cor da anarquia contra a bandeira preta. Calças

¹⁰ Não é à toa que o álbum de estreia da banda de Punk Hardcore brasileira, Ratos de Porão, lançado em 1984, tem exatamente o título de *Crucificados pelo Sistema*.

e Blusas Rasgadas: blusas e calças rasgadas simbolizam a desigualdade social e o grito contra o consumismo. Correntes: o *Punk* usa correntes para lembrar o quanto a nossa sociedade está atada a estereótipos e preconceitos, e o quanto ela é privada da liberdade todos os dias. A Bandana: assim como os cadarços coloridos, a bandana também pode ser representada pela sua cor. Vermelha para identificar anarcos ou comunas. Preto está associado à bandeira preta que significa "sem pátria". *Punks* são cidadãos do mundo e não estão presos a países ou símbolos nacionalistas. A bandana também pode ser usada em passeatas para cobrir o rosto contra gás lacrimogêneo. Tachas e *Spikes*: as roupas do *Punk* podem ser customizadas à vontade com *patches* de bandas, inscrições de protesto, *bottons*, tachas e *spikes*. Eles externalizam a agressividade, não necessariamente do próprio *Punk*, mas da humanidade em geral. Os *Punks* de verdade - e não os *posers* - não são mais agressivos que você ou eu. Coleiras: as coleiras foram trazidas para o *Punk* pelo Sex Pistols numa tendência sadomasoquista. A coleira representa a submissão. O Moicano: o moicano não é parte da roupa, mas também tem um significado forte na cultura *Punk*. O moicano é o símbolo da resistência dos índios moicanos contra o domínio e a colonização dos brancos. O *Punk* usa tudo aquilo que choca. E se choca é porque existe o preconceito e as algemas sociais. Ele é um espelho sarcástico da sociedade. Ele existe para que a sociedade se dê conta de seus grilhões e sua própria bizarrice e lute contra isso. Ele existe para desafiar o sistema e fazer com que você se pergunte: "Mas por que que TEM QUE SER assim?". A questão é: não tem que ser (BLUE, [2014]).

Assim como acontece em muitas experiências de adesão religiosa a determinada tradição ou comunidade, a adoção à vestimenta expressa a atitude prática que está sendo tomada pelo neófito. Isso significa encarnar a própria fé, e nela desaparecer para que ela transpareça. A atitude *punk*, no que diz respeito às roupas, geralmente adotadas por seus adeptos, parece-nos ter o mesmo significado: o visual de um *punk* é um discurso visual a respeito de sua visão de mundo. Da mesma forma que em diversos grupos religiosos, porém, também existem relações alienadas quanto ao significado daquilo que se está assumindo. Assim como a cruz se tornou um adereço para os próprios *punks*, (mais exatamente na corrente Gótica), as vestes adotadas pelo movimento, foram sendo parasitadas pelo mercado de consumo, até tornarem-se moda, ou seja, serem oferecidas como produto a quem

desejasse consumi-las. Por essa razão, para além do visual, é importante olharmos atentamente para os textos sagrados do movimento: as músicas produzidas pelos artistas que se tornaram porta-vozes dos *punks*.

4.2 A dimensão profética do movimento punk

Por trabalhar com uma produção barata e autossustentável, o movimento *punk* deu à luz a inúmeras carreiras musicais e, conseqüentemente, teve (ou tem) um grande legado de composições musicais. Essas composições, ao expressarem a cosmovisão do movimento, traduziam também o *zeitgeist* que inspirava e inquietava aquela geração. Assumindo o posicionamento teológico de que as profundezas da cultura guardam uma dimensão religiosa, acreditamos ser possível compreender as forças religiosas que dinamizaram esse movimento através de suas composições musicais. Afinal, foi a partir do aparecimento das bandas e artistas *punks* que o movimento se estruturou como tal, e foram exatamente as letras dessas canções, que foram adotadas como discurso dos jovens daquela geração, diante do mal-estar que aquela sociedade lhes ocasionava. As músicas reconhecidas por uma comunidade como autênticas na expressão de transcendência do movimento, podem, portanto, ser comparadas a textos sagrados: de início transmitidos oralmente – nos shows ou fitas demo – e, em seguida, circulando de forma textual nos fanzines e, mais tarde, nas grandes revistas da imprensa musical, tornaram-se discurso e atitude na vida de inúmeros jovens. Para nossa análise, selecionamos cinco composições de diferentes fases do *punk*: *Gloria* (Patti Smith), *Blank Generation* (Richard Hell & The Voidoids), *London Calling* (The Clash), *Cities in Dust* (Siouxsie & The Banshees) e *Disorder* (Joy Division).

4.2.1 Os pecados contra uma geração

Patti Smith, nome adotado por Patricia Lee Smith, é uma das mais importantes artistas da cena *punk* norte-americana. Sua carreira se inicia antes mesmo do movimento, quando começa a realizar performances artísticas nos locais

onde a cena estava se formando, em um momento ainda considerado como *ProtoPunk*. Seu primeiro álbum, *Horses*, lançado em 1976, era baseado na obra *Uma Temporada no Inferno*, de Arthur Rimbaud. Smith expressava, ali, seus sentimentos como uma migrante que tentava se estabelecer em Nova York através da arte e que apenas conseguia seguir adiante por causa da solidariedade de seus amigos. Esses amigos eram pobres, marginalizados e malvistas, pois viviam escancaradamente aquilo que a sociedade nova-iorquina disfarçava com sua hipocrisia. Assim, na música de abertura do álbum, *Gloria*, Patti inicia a música cantando:

Jesus morreu pelos pecados de alguém, mas não pelos meus/ Derretendo em um pote de ladrões/ Coringa na manga/ Rude coração de pedra/ Meus pecados, meus próprios pecados/ Pertencem a mim, a mim/ Pessoas dizem "cuidado!" Mas eu não me importo/ As palavras são somente/ Regras e regulamentos pra mim, pra mim (tradução nossa).¹¹

A música é uma composição de Van Morrison e havia sido originalmente lançada em 1965, pelo *Them*, banda que contava com Morrison nos vocais e tinha Jimmy Page como guitarrista. Smith, porém, ao gravar a canção mexeu em sua letra, incluindo os primeiros versos e deixando, assim, explícita a dimensão religiosa da canção (BOURHIS, 2014, p. 21). Gravada ainda antes do movimento *punk* se estabelecer como tal, *Gloria* expressava claramente muitos dos ideais que o movimento viria a defender. Então, se Jesus não morreu pelos pecados da compositora, ela estava dizendo que seus erros eram problemas dela e, até mesmo que, errar fazia parte da vida. A questão de Smith não é, em si, contra a tradição cristã, mas contra o moralismo e a hipocrisia que ela testemunha no cotidiano. Ela coloca-se contra uma sociedade onde pessoas julgam umas às outras sem verdadeiramente conhecer os problemas, a vida ou a identidade de seus

próximos. Importante dizer aqui, que, no caso específico de Patti Smith as metáforas religiosas cristãs são uma constante, pois a artista é uma católica ativa, que acompanha e se engaja na vida da Igreja constantemente.

No ano seguinte, o músico Richard Hell, nome artístico de Richard Meyers, apresentaria a canção que seria considerada o "marco zero" do movimento *punk*: *Blank Generation*.

Eu estava dizendo "deixe-me sair daqui!" antes mesmo de nascer./ É uma aposta arriscada quando você ganha um rosto./ É fascinante observar o que o espelho faz./ mas quando eu janto é virado para a parede que eu sento./ Eu pertencço à Geração Vazia/ e eu posso pegar ou largar a qualquer hora./ Eu pertencço para a Geração mas Eu posso pegar ou largar isso a qualquer hora (tradução nossa).¹²

Blank Generation é exatamente uma resposta à cultura *Hippie*, mais especificamente, à canção *Beat Generation*, de 1959. Se em *Gloria* Patti Smith dizia às pessoas que elas deveriam cuidar das próprias vidas, ao invés de julgar os outros, Hell vai mais longe: ele proclama que sua vida é uma desgraça desde o ventre. E essa visão era fruto da sensação de viver em um contexto, onde as aparências valem mais do que o conteúdo. Aliás, em *Blank Generation*, Hell está dizendo: vocês têm razão, nós somos uma geração vazia e por isso mesmo não nos importamos com nada. Richard Hell é considerado, em muitos aspectos, o precursor direto do *punk*. Suas camisetas rasgadas, utilizadas em protesto contra o consumismo se tornaram o primeiro *dress code* assumido por Vivienne Westwood e Malcom McLaren ao elaborarem o visual dos *Sex Pistols*.

4.2.2 O fim está próximo!

Se em sua nascente o *punk* denuncia o mal-estar de uma geração e os preconceitos por ela sofridos no seio de uma sociedade autoritária e moralista, logo também ampliarão esse dis-

¹¹ Do original: Jesus died for somebody's sins but not mine/ Meltin' in a pot of thieves/ Wild card up my sleeve/ Thick heart of stone/ My sins my own/ They belong to me, me/ People say 'beware!' But I don't care/ The words are just/ Rules and regulations to me, me. SMITH, Patti; MORRISON, Van. *Gloria*. In: *Excelsis Deo*. In: SMITH, Patti. *Horses*. New York: Eletric Lady Studios, 1975. 1 Disco de Vinil. Faixa 1.

¹² Do original: I was sayin let me out of here before I was even born/--it's such a gamble when you get a face/ It's fascinatin to observe what the mirror does/ but when I dine it's for the wall that I set a place/ I belong to the blank generation and/ I can take it or leave it each time/ I belong to the _____ generation but I can take it or leave it each time. HELL, Richard. *Blank Generation*. In: HELL, Richard. *Blank Generation*. New York: Eletric Lady Studios, 1977. 1 Disco de Vinil. Faixa 7.

curso para uma espécie de “apocalíptica de fim de século”. Muitas composições apontam para os rumos autodestrutivos que a humanidade vem tomando e para a atitude alienada que essa mesma humanidade cultiva diante de seus problemas em comum. Nesse sentido, uma das canções mais conhecidas é *London Calling*, da banda inglesa The Clash.

Londres chamando as cidades distantes!/
 Agora a guerra está declarada e a batalha começa./
 Londres chamando o submundo!/
 Saiam do armário todos os garotos e garotas./
 Londres chamando, agora não olhem pra nós!/
 Toda aquela falsa Beatlemania comeu poeira./
 Londres chamando, veja nós não temos balanço./
 Exceto pelo toque daquele cassetete./
 A era do gelo está vindo, o sol está se aproximando./
 Derretimento previsto e o trigo está nascendo fino./
 Máquinas param de funcionar, mas eu não tenho medo./
 Londres está afogando e eu vivo pelo rio (tradução nossa).¹³

Lançada no final de 1979, *London Calling* é a faixa título do álbum mais conhecido da banda. O título se refere à vinheta de um programa de rádio que, durante a Segunda Guerra Mundial era transmitido para toda a Europa. O *Clash*, assim, quer dizer que estamos em uma nova guerra, onde os inimigos somos nós mesmos e nossas atitudes alienadas quanto aos rumos políticos e ambientais que o mundo vem tomando. Nesse sentido, todos são alertados – as cidades distantes e aqueles que vivem no submundo. Mas nem todos têm chance de sobreviver, a não ser aqueles que já vivem em situação precária. Pois, se Londres for inundada, aqueles que habitam à beira dos rios saberão o que fazer.

Na mesma linha, encontra-se a canção *Cities in Dust*, da banda pós-*Punk* britânica Siouxsie & The Banshees.

Água correndo, crianças corriam./
 Seu tempo estava acabando./
 Sob a montanha, uma fonte

dourada./
 Você estava suplicando no santuário dos Lares? Mas.../ Oh, oh, sua cidade jaz em pó, meu amigo./
 Oh, oh, sua cidade jaz em pó, meu amigo./
 Te encontramos se escondendo, te encontramos caído./
 Sufocando na sujeira e na areia./
 Suas glórias anteriores e todas as histórias/ Arrastadas e lavadas com mãos ávidas (tradução nossa).¹⁴

Siouxsie and the Banshees integram uma cena musical pós-*Punk* que ganhou o apelido de *Gótico*,¹⁵ por parte da imprensa. Adotando o preto como cor predominante e abordando temas sombrios – ainda que, por vezes, românticos – embalados em músicas com melodias melancólicas e de tom depressivo, as bandas góticas se proliferaram até a metade da década de 1980, tornando seu visual algo típico para o universo da moda daquela época. Nessa canção específica, a banda narra a destruição da cidade de Pompéia pela erupção do vulcão Vesúvio, no ano 79. Em sua narrativa, a canção enfatiza a destruição de todos os sistemas de poder que, na época, pareciam invencíveis. Da mesma forma, narra a inútil súplica às divindades feitas por aquele povo que, anos mais tarde foram encontrados petrificados em magma, nas ruínas de sua cidade. Apesar de referir-se claramente a esse episódio da antiguidade, parece ser muito clara a metáfora presente na composição, quanto à atualidade dos sistemas de poder e dos processos de autodestruição, vividos pela sociedade atual. Lançada na metade da década de 1980, *Cities in Dust* é um contundente relato sobre a fragilidade de qualquer coisa que o ser humano julgue empoderar-lhe frente à entropia que a tudo irá consumir.

4.2.3 O Calvário dos vazios existenciais

A última canção que propomos para essa breve análise foi lançada em 1979, pela banda pós-*Punk*

¹³ Do original: London calling to the faraway towns/ Now war is declared and battle come down/ London calling to the underworld/ Come out of the cupboard, you boys and girls/ London calling now don't look to us/ Phony Beatlemania has bitten the dust/ London calling see we ain't got no swing/ 'Cept for the ring of that truncheon thing/ The ice age is coming, the sun is zooming in/ Meltdown expected and the wheat is growing thin/ Engines stop running but I have no fear/ London is drowning and I live by the river. STRUMMER, Joe. *London Calling*. In: THE CLASH. *London Calling*. Londres: Wessex Studios, 1979. 2 Discos de Vinil. Faixa 1.

¹⁴ Do original: Water was running, children were running/ You were running out of time/ Under the mountain, a golden fountain/ Were you praying at the Lares shrine? But/ Oh, oh, your city lies in dust, my friend/ Oh, oh, your city lies in dust, my friend/ We found you hiding, we found you lying/ Choking on the dirt and sand/ Your former glories and all the stories/ Dragged and washed with eager hands". SIOUX, Siouxsie. *Cities in Dust*. In: SIOUXSIE AND THE BANSHEES. *Tinderbox*. Londres: Matriz. Berlim: Hansa by the Wall, 1985. 1 Disco de Vinil. Faixa 4.

¹⁵ Outras bandas do mesmo estilo e até mais populares do que essa são The Cure, Echo & the Bunnymen, Sisters of Mercy e The Jesus and Mary Chain.

britânica *Joy Division*. *Disorder* é a faixa de abertura do primeiro álbum da banda, *Unknown Pleasures*.

Estive aguardando por um guia que viesse e me tomasse pela mão./ Podem estas sensações me fazer sentir os prazeres de um homem comum?/ Estas sensações mal me mantêm interessado para outro dia./ Eu peguei o espírito, perdi a sensibilidade, ignoro a surpresa./ Está ficando rápido, movendo-se mais rápido agora, está ficando fora de controle./ No décimo andar, descendo as escadas, é uma terra de ninguém./ Luzes estão piscando, carros estão colidindo, está ficando frequente agora./ Eu peguei o espírito, perdi a sensibilidade, a abandonei de alguma forma (tradução nossa).¹⁶

A banda *Joy Division* talvez seja uma das mais emblemáticas bandas de sua época. Formada em 1976, no distrito de Salford, região metropolitana de Manchester, após alguns de seus membros assistirem a um show dos *Sex Pistol*, a *Joy Division* é considerada como sendo a primeira banda da cena pós-*Punk*. Isso deve-se muito ao talento de seus integrantes que, partindo da crueza inicial da música *punk*, aprimoraram uma série de construções melódicas, dando mais sofisticação às suas elaborações melódicas. Ainda que apresentando algo ainda identificado com o ideal de simplicidade *punk*, a *Joy Division* acrescentou diversas camadas sonoras e performáticas em suas composições, influenciando as bandas e artistas que vieram após eles.

A letra de *Disorder* traz uma temática recorrente às composições da banda: a questão da falta de sentido diante da vida, dos vazios existenciais e dos processos emocionais vividos em estado de depressão. Isso se deve, em boa parte, à experiência pessoal do vocalista Ian Curtis: depressivo e epilético, o artista chegou a sofrer convulsões no palco, o que, em algumas ocasiões, foi tomado como performance artística, da parte dele. Curtis se suicidou aos 23 anos de idade, em maio de 1980, durante um pesado processo de separação conjugal, quando a banda estava prestes a iniciar sua primeira turnê fora da Inglaterra. Os membros remanescentes do *Joy Division* funda-

ram, alguns anos mais tarde, uma outra banda chamada *New Order*.

Se *Disorder* fala do mal-estar do próprio cantor, obviamente composições desse tipo acabaram repercutindo por causa do fato de muitas outras pessoas sentirem-se da mesma forma diante da vida. Com isso, a cultura *punk*, não apenas denunciava as mazelas de um sistema social e econômico corrompido, autoritário e injusto, como também trazia para a luz o estado de espírito de toda uma geração desiludida e sem esperança que, por vezes, não via mais saída para sua existência.

Considerações finais

Quando iniciamos a escrita deste artigo, planejamos diversos detalhes e desdobramentos a respeito do assunto que, literalmente, não couberam no espaço cedido à produção. Dentre muitas coisas que ficaram de fora, acabamos retirando, também, aquilo que se referia ao *punk* no Brasil. Entendemos que o assunto merece um artigo exclusivo e que não haveria como abordar algo tão complexo de maneira rápida, como aconteceria aqui. Sobre isso, o que buscamos fazer foi fornecer uma visão panorâmica ao leitor, sinalizando para os marcos teológicos que entendemos estar presentes no movimento *punk*.

Por fim, se o movimento *punk* nasceu no final da década de 1970, estamos, neste momento, às portas de seus quarenta e cinco anos de existência. Por isso, é nossa obrigação perguntar, ao concluir este texto: ainda há relevância em estudar um movimento jovem que já está se tornando idoso? Precisamos afirmar que sim. E essa afirmação não está nas bandas, artistas ou nas cenas culturais originais de onde o *punk* surgiu. A relevância do *punk* encontra-se em seus desdobramentos, que vão muito além da música. O espírito do movimento não era simplesmente fazer música rápida, barulhenta e agressiva, mas fazer arte e proporcionar a circulação da cultura,

¹⁶ Do original: I've been waiting for a guide to come and take me by the hand/ Could these sensations make me feel the pleasures of a normal man?/ These sensations barely interest me for another day/ I've got the spirit, lose the feeling, take the shock away/ It's getting faster, moving faster now, it's getting out of hand/ On the tenth floor, down the back stairs, it's a no mans land/ Lights are flashing, cars are crashing, getting frequent now/ I've got the spirit, lose the feeling, let it out somehow. CURTIS, Ian; HOOK, Peter; MORRIS, Stephen; SUMMER, Bernard. *Disorder*. In: JOY DIVISION. *Unknown Pleasures*. Stockport: Strawberry Studios, 1979. 1 Disco de Vinil. Faixa 1.

sem depender dos esquemas econômicos do mercado. Ou seja: *Do it Yourself!* Se observarmos essa questão em perspectiva, facilmente encontraremos as consequências desse movimento, presentes em nosso cotidiano, onde nem havíamos percebido. Afinal, se no início os *punks* produziam fanzines com xerox, o advento da virtualidade transformou os fanzines em *blogs* e, mais tarde, em boa parte do jornalismo independente, a que temos acesso hoje, nos ambientes virtuais. Da mesma forma, a ironia e o sarcasmo *punk* se encontram nos "memes" que circulam diariamente em grupos e redes sociais, alimentando um espírito de rebeldia, que não se dobra a nenhuma autoridade. No campo da produção artística em si, podemos considerar que toda a produção independente bebe também da fonte "faça você mesmo": o *funk* carioca, o *hip-hop*, o *tecnobrega* paraense, e outros tantos estilos surgidos de ambientes *underground*, movidos pela vontade de expressar-se livremente ao mundo. Então, o *punk* é mais atual do que nunca, ainda que não o reconheçamos.

Referências

- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o Rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- BIVAR, Antonio. *Punk*. São Paulo: Barbatana, 2018.
- BLUE, Isa. A Roupas do Punk e sua simbologia. In: BLUE, Isa. *Antimoda Atômica*, [s. l.]: 22 jul. 2014. Disponível em: <http://antimodatmica.blogspot.com/2014/07/a-roupa-do-punk-e-sua-simbologia.html>. Acesso em: 05 mar. 2020.
- BOURHIS, Hervé. *45 Rotações de Rock*. São Paulo: Conrad, 2014.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais de Juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.
- CURTIS, Ian; HOOK, Peter; MORRIS, Stephen; SUMMER, Bernard. Disorder. In: JOY DIVISION. *Unknown Pleasures*. Stockport: Strawberry Studios, 1979. 1 disco de vinil, faixa 1 (3m 28s).
- HELL, Richard. Blank Generation. In: RICHARD HELL AND THE VOIDOIDS. *Blank Generation*. New York: Eletric Lady Studios, 1977. 1 disco de vinil, faixa 7 (2m 44s).
- HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos: O breve Século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SIoux, Siouxsie. Cities in Dust. In: SIOUXSIE AND THE BANSHEES. *Tinderbox*. Londres: Matrix. Berlim: Hansa by the Wall, 1985. 1 disco de vinil, faixa 4 (6m 49s).

SMITH, Patti; MORRISON, Van. Gloria. In Excelsis Deo. In: PATTI SMITH. *Horses*. New York: Eletric Lady Studios, 1975. 1 disco de vinil, faixa 1 (5m 55s).

STRUMMER, Joe. London Calling. In: THE CLASH. *London Calling*. Londres: Wessex Studios, 1979. 2 discos de vinil, faixa 1 (3m 26s).

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TILLICH, Paul. *Dinâmica da Fé*. São Leopoldo: Sinodal, 1974.

Renato Ferreira Machado

Doutor em Teologia nas Faculdades EST, em São Leopoldo, RS, Brasil; pós-doutorando em Teologia nas Faculdades EST, em São Leopoldo, RS, Brasil. Membro da Comissão de Educação e Cultura do Regional Sul III da CNBB.

Endereço para correspondência

Renato Ferreira Machado

Av. Sen. Salgado Filho, 8500, Condomínio Buenavista, Casa X4

Bairro Jardim Krahe, 94440000

Viamão, RS, Brasil