



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

EUGÊNIA CARDOSO DE SANTANA

**“FAÇA VOCÊ MESMO”: CRÔNICAS SOCIAIS SOBRE O BRASIL NO PUNK  
ROCK DE BRASÍLIA**

Recife

2025

EUGÊNIA CARDOSO DE SANTANA

**“FAÇA VOCÊ MESMO”: CRÔNICAS SOCIAIS SOBRE O BRASIL NO PUNK  
ROCK DE BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Josias Vicente de Paula  
Junior

Recife  
2025



Dados Internacionais de Catalogação na  
Publicação Sistema Integrado de Bibliotecas da  
UFRPE Bibliotecário(a): Auxiliadora Cunha – CRB-  
4 1134

S232“ Santana, Eugênia Cardoso de.  
“Faça você mesmo”: crônicas sociais sobre  
o Brasil no punk rock de Brasília / Eugênia  
Cardoso de Santana. – Recife, 2025.  
5 f.; il.

Orientador(a): Josias Vicente de Paula  
Junior.

Trabalho de Conclusão de Curso  
(Graduação) – Universidade Federal Rural de  
Pernambuco, Bacharelado em Ciências  
Sociais, Recife, BR-PE, 2026.

Inclui referências.

1. Grupos de rock (Brasília, DF). 2. Música  
e juventude (Brasília, DF). 3. Contracultura. 4.  
Crônicas sociais (Brasília, DF) I. Junior,  
Josias Vicente de Paula, orient. II. Título

EUGÊNIA CARDOSO DE SANTANA

**“FAÇA VOCÊ MESMO”: CRÔNICAS SOCIAIS SOBRE O BRASIL NO PUNK  
ROCK DE BRASÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso de  
Bacharelado em Ciências Sociais da  
Universidade Federal Rural de Pernambuco,  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Bacharel em Ciências Sociais

Aprovado em: 16/12/2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Josias Vicente de Paula Junior (Orientador)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

---

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Profa. Dra. Giuseppa Maria Daniel Spenillo  
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

*Dedico este trabalho ao meu companheiro Jackson Nascimento de  
Andrade que sempre me apoia em todos os meus projetos.*

## AGRADECIMENTOS

Nessa trajetória formativa, muitas pessoas colaboraram para que este Trabalho de Conclusão de Curso se tornasse possível. Este trabalho é também fruto das experiências que vivenciei ao longo desses anos. Quero agradecer, primeiramente, à minha família, que me apresentou o Rock. Minhas irmãs mais velhas, Núbia e Iolanda, que compravam fitas cassete e CDs, foram a porta de entrada para minha introdução a esse gênero musical. Agradeço, ainda, ao meu cunhado Emanuel pelo apoio.

Agradeço, igualmente, aos meus colegas de curso, de forma especial a Jaqueline Tavares, Bruno Lyra, Guilherme Silva e Isabela Souza que compartilharam suas vidas, dúvidas, descobertas e ensinamentos ao longo dessa trajetória; sem eles, certamente, o caminho teria sido muito mais difícil.

Agradeço de todo o coração à Pró-Reitoria de Gestão Estudantil e Inclusão (PROGESTI), sem o programa de residência estudantil, seria impossível para mim concluir o curso.

Registro, ainda, minha gratidão ao Programa de Educação Tutorial, no qual fui bolsista durante boa parte de minha trajetória acadêmica, no PET Conexões Políticas Públicas. Sou profundamente grata ao professor Maurício Sardá, à professora Horasa Maria de Lima, ao professor Robson Campelo, aos colegas petianos, bem como aos agricultores e cooperados assistidos pela Incubadora Tecnológica da Universidade Federal Rural de Pernambuco (INCUBACOOOP) e pelo PET.

Agradeço ao meu orientador, professor Josias, pela disponibilidade, pelos ensinamentos e as contribuições críticas que foram fundamentais para a construção desta pesquisa.

Agradeço ao meu marido, Jackson, que conheci durante esses anos de curso. Sua chegada em minha vida foi marcada por carinho, apoio e parceria. Muitas vezes leu meus trabalhos, incentivou meus projetos, ajudou na pesquisa de referências bibliográficas e me ofereceu apoio afetivo nos momentos de maior dificuldade. Quero expressar, ainda, meu agradecimento aos familiares dele, que se tornaram também a minha família e tanto me apoiam, em especial dona Malu e Jacicleide.

Por fim, agradeço a todos que mantêm um espírito rebelde, que não se conformam com as coisas como estão postas, que enfrentam, questionam e transgridem; a todos aqueles que preservam um espírito livre, sendo punks em sua essência. Pois são eles os motivadores desta pesquisa, por mostrarem que o *punk* é mais que um estilo musical: é uma filosofia de vida que continua viva em nossa sociedade.

## TODO REPÚDIO

Ao sistema injusto, à fome, à miséria, à falsidade, à mediocridade, à falta de humor, à exploração do homem pelo homem, aos que matam crianças, aos neonazistas e fascistas em geral. À hipocrisia, aos burocratas, à dança da bundinha, aos que exploram as desgraças do povo na TV, à Lei de Gerson, aos que vendem o Brasil, aos cheios de si, aos que batem em mulheres, aos que escravizam pela droga, aos que transformaram a religião em supermercado, aos pedantes, aos maus patrões, aos monopólios, aos que deixam perpetuar a ignorância, aos fomentadores de intriga, à programação dominical de TV, aos que furam fila, à ganância, ao Star System, aos que vivem reclamando da vida e não fazem nada para mudá-la (ESSINGER, 1999).

## RESUMO

O presente trabalho analisa como o *punk rock* produzido em Brasília, desde sua emergência na segunda metade da década de 1970, elaborou crônicas sociais que expressam as vivências, tensões e conflitos da juventude brasileira. A pesquisa busca responder a seguinte questão: de que maneira o *punk rock* de Brasília construiu crônicas sociais da juventude brasileira? Brasília, concebida como símbolo de modernização e progresso nacional, converteu-se em espaço fértil para o surgimento de práticas culturais alternativas, especialmente entre jovens que vivenciaram o tédio, o isolamento urbano e a ausência de espaços culturais na capital recém-inaugurada. O *punk rock* brasiliense é estudado em sua dualidade, como movimento de resistência e produto da indústria; foi investigado como o movimento tencionou os parâmetros tradicionais do rock ao propor estéticas alternativas e práticas autônomas e engajadas, por fim, as crônicas sociais elaboradas pelo *punk* brasiliense sobre Brasília e sobre o país, destacando temas, tensões e experiências juvenis presentes em suas produções. Com base em abordagem qualitativa, utilizando o método de análise do discurso, buscou identificar representações sociais relacionadas a temas como autoritarismo, desigualdades, desemprego, violência urbana e falta de perspectivas. Os resultados evidenciam que o *punk* brasiliense desempenhou papel significativo na formação de identidades juvenis, bem como na construção de narrativas que revelam contradições estruturais da sociedade brasileira. Além disso, o movimento permanece ativo e em renovação, especialmente pelo uso de tecnologias digitais e plataformas de streaming, que ampliam seu alcance e atualizam suas formas de resistência no contexto contemporâneo.

**Palavras-chave:** Punk rock; Juventude brasileira; Contracultura; Brasília; Crônicas sociais.

## ABSTRACT

This study analyzes how punk rock produced in Brasília, since its emergence in the second half of the 1970s, developed social chronicles that express the experiences, tensions, and conflicts of Brazilian youth. The research seeks to answer the following question: in what ways did Brasília's punk rock construct social chronicles of Brazilian youth? Conceived as a symbol of modernization and national progress, Brasília became a fertile ground for the emergence of alternative cultural practices, particularly among young people who experienced boredom, urban isolation, and a lack of cultural spaces in the newly inaugurated capital. Brasília's punk rock is studied in its dual nature, both as a resistance movement and as a product of the music industry; the investigation examines how the movement challenged traditional rock parameters by proposing alternative aesthetics and autonomous, engaged practices. The study also highlights the social chronicles created by Brasília's punk scene about the city and the country, emphasizing themes, tensions, and youth experiences present in its productions. Based on a qualitative approach using discourse analysis, the research identifies social representations related to authoritarianism, inequality, unemployment, urban violence, and lack of prospects. The results show that Brasília's punk rock played a significant role in shaping youth identities and constructing narratives that reveal structural contradictions in Brazilian society. Moreover, the movement remains active and renewing itself, particularly through digital technologies and streaming platforms, which expand its reach and update its forms of resistance in the contemporary context.

**Keywords:** Punk rock; Brazilian youth; Counterculture; Brasília; Social chronicles.

## SUMÁRIO

<b>INDRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1. CAPÍTULO I – “VAMOS CUSPIR DE VOLTA O LIXO EM CIMA DE VOCÊS”: CULTURA, CONTRACULTURA E INDÚSTRIA CULTURAL</b> .....	<b>14</b>
1.1. Conceituando cultura e contracultura .....	14
1.2. O <i>punk rock</i> como forma de contestação .....	19
1.3. Industria Cultural e Rock: uma relação ambígua .....	22
<b>2. CAPÍTULO II – A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO ROCK: DO ROCK AND ROLL AO PUNK</b> .....	<b>25</b>
2.1. A origem do Rock: <i>o rock and roll</i> estadunidense.....	25
2.2. O Rock dos anos 60: trilhando os caminhos da contracultura .....	28
2.3. O Rock dos anos 70: diversidade e experimentação .....	29
2.4. <i>Punk rock</i> : “Faça você mesmo” .....	31
<b>3. CAPÍTULO III - O ROCK NO BRASIL: DOS PRIMÓRDIOS AOS PUNKS</b> .....	<b>34</b>
3.1. Os primórdios do Rock no Brasil .....	35
3.2. Brasília capital do país de <i>punk rock</i> .....	38
3.3. Crônicas sociais no <i>punk</i> brasileiro .....	43
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>56</b>

## INTRODUÇÃO

Estudar sociedades é uma tarefa complexa e multifacetada, que exige uma abordagem interdisciplinar, e a arte constitui um meio para compreender tais dinâmicas. Diversas áreas do conhecimento oferecem perspectivas distintas sobre as realidades sociais, buscando investigar, interpretar e explicar os processos que estruturam a vida coletiva. O Brasil, em particular, apresenta um contexto instigante e desafiador para análise, sobretudo durante o período de transição da ditadura militar para a democracia, quando tensões políticas, culturais e econômicas moldavam novas formas de participação e contestação social. É nesse cenário que o *punk* se insere como uma expressão da juventude que busca criar espaços de voz e visibilidade, articulando percepções críticas sobre a sociedade e sobre os rumos políticos do país, e convertendo experiências cotidianas em formas de contestação simbólica e estética.

É diante desse contexto que se insere o foco deste trabalho: o *punk rock* brasiliense, que emerge na segunda metade da década de 1970 como um movimento de contracultura. Brasília foi construída para ser o centro das decisões políticas do país e símbolo do progresso nacional, tornou-se também espaço de formação de novas sociabilidades juvenis. Com a mudança da capital do Rio de Janeiro para o Planalto Central, muitos funcionários públicos migraram para a nova cidade acompanhados de suas famílias. Essa recomposição populacional favoreceu o encontro de jovens de diversas regiões, que passaram a compartilhar experiências, referências culturais e materiais sobre o fenômeno do Rock que, no exterior, já mobilizava a juventude.

Impulsionados pela filosofia *punk* do “faça você mesmo” e motivados pelo tédio característico da Brasília recém-inaugurada, marcada por grandes distâncias e poucas opções de lazer, esses jovens criaram suas próprias bandas, sem imaginar que estavam inaugurando um dos capítulos mais relevantes da música brasileira. Não por acaso, Brasília é hoje reconhecida como a “capital do rock”, dada a importância cultural do movimento que ali se consolidou e influenciou todo o país. Dito isto, a pesquisa busca responder a seguinte questão: De que maneira o *punk rock* de Brasília construiu crônicas sociais da juventude brasileira?

A relevância do rock brasiliense para a cultura nacional é tamanha que a Lei nº 7.386/2024, sancionada em 5 de julho, instituiu o Dia do Rock Brasiliense, celebrado em 27 de março. O projeto, de autoria do deputado Ricardo Vale (PT), também estabelece que o mês de março seja dedicado a atividades comemorativas, reconhecendo oficialmente sua contribuição para a identidade cultural da capital federal.

Além desse cenário cultural, observa-se que, mais recentemente, iniciativas institucionais também passaram a reconhecer a relevância histórica e simbólica do Rock para a formação cultural do Distrito Federal. Em 2021, a Rota Brasília Capital do Rock foi oficializada pelo Decreto nº 42.074, assinado pelo governador Ibaneis Rocha, consolidando um circuito que mapeia locais significativos para a trajetória do gênero na cidade. Nesse mesmo movimento, o Rock foi tombado como Patrimônio Cultural Imaterial do DF por meio da Lei Distrital nº 5.615, um marco que reafirma seu valor enquanto expressão artística e memória coletiva. A rota turística atualmente reúne mais de quarenta pontos que narram diferentes momentos da história do rock brasiliense, articulando passado e presente e evidenciando como o gênero segue sendo elemento constitutivo da identidade cultural da capital.

Este estudo tem por objetivo analisar como o *punk rock* produzido em Brasília construiu crônicas sociais que expressam as vivências, percepções e conflitos da juventude brasileira. Os objetivos específicos consistem em: compreender como o *punk rock*, enquanto movimento de contracultura, se relaciona de forma contraditória, sendo uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, um produto da indústria cultural; investigar como o movimento *punk*, em sua dimensão filosófica, tencionou os parâmetros tradicionais do Rock enquanto arte, propondo estéticas alternativas, práticas musicais autônomas e engajadas; por fim, analisar quais crônicas sociais o *punk rock* de Brasília elaborou sobre a capital e sobre o Brasil, identificando temas, tensões e experiências da juventude presentes em suas produções musicais

A pesquisa científica sobre o tema se justifica pela importância de entender como o *punk rock* de Brasília influenciou a formação de identidades juvenis e a expressão de demandas sociais que marcaram a história social e política do Brasil. Ao analisar esse movimento, torna-se possível reconhecer de que modo suas práticas, narrativas e estéticas refletiram tensões vividas pela juventude e contribuíram para a construção de formas alternativas de participação e crítica social. Além disso, a investigação contribui para preservar a memória cultural do *punk rock* brasiliense e destaca a relevância desse movimento para a compreensão da história recente do país.

Marcos Napolitano afirma que “A música não é apenas “boa para ouvir”, mas também é “boa para pensar”” (NAPOLITANO 2002, p.08). A frase de Napolitano destaca a importância da música como uma ferramenta para reflexão e análise crítica. Ele ainda reforça que em boa parte do século XX, a música foi tradutora dos dilemas nacionais e veículo de utopias sociais. No contexto histórico que o *punk rock* de Brasília se insere, não foi apenas

uma forma de entretenimento, mas também uma forma de expressão crítica e reflexiva sobre a sociedade brasileira da época. As letras e a estética do *punk rock* refletiam as preocupações e os anseios da juventude brasileira, oferecendo uma perspectiva crítica sobre a política, a sociedade e a cultura.

Como fontes de pesquisa, foram utilizados materiais de diversas áreas do conhecimento, incluindo história, ciências sociais, crítica literária e estudos culturais, que forneceram uma base teórica sólida para a análise do *punk rock* de Brasília. Além disso, foram consultadas dissertações de mestrado, monografias, artigos e livros que abordam a história do Brasil e do Rock, tanto em âmbito nacional quanto internacional, permitindo uma compreensão mais ampla do contexto histórico e cultural em que o movimento *punk* se desenvolveu. Essas fontes permitiram uma análise mais profunda das letras e da estética do *punk rock*, bem como sua relação com a sociedade brasileira da época.

Adotando uma abordagem qualitativa, este estudo realizou análise do discurso de letras de músicas do *punk rock* brasileiro, com o objetivo de compreender a representação da sociedade brasileira da época por meio do gênero musical. Nesse sentido, a análise do discurso permite examinar como os enunciados inscritos nas canções revelam formações ideológicas e produzem determinados efeitos de sentido, sobretudo ao construírem crônicas sociais que evidenciam experiências, tensões e desigualdades vividas pelos grupos aos quais se referem. Conforme Orlandi (2001), trata-se de uma ciência da interpretação cujo princípio central consiste em relacionar a linguagem à sua exterioridade, isto é, às condições de produção marcadas pelo sujeito e pela situação histórica. Assim, é possível observar como os discursos musicais se constituem em diálogo com contextos sociais, políticos e culturais específicos.

Segundo Gonçalves (2005), o *punk rock* é um movimento de contracultura que se destaca em relação às formas tradicionais de crítica ou os mecanismos usuais usados politicamente, tais como partidos políticos, associações, sindicatos e outras organizações sociais. O *punk* possui uma linguagem e uma forma de expressão diferenciada, que foi considerada como transgressora das formas convencionais.

O primeiro capítulo desenvolve os conceitos fundamentais para a compreensão sociológica do fenômeno do Rock, especialmente os de cultura e contracultura. Para isso, são mobilizados autores cujas contribuições se tornaram referenciais no campo, como Marilena Chauí, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, entre outros. A análise também se apoia na sociologia do desvio, a partir dos estudos de Howard Becker, e na sociologia da juventude, com as contribuições de Luís Antônio Groppo. Além disso, discute-se a modernidade em sua

lógica mercadológica, destacando como a Teoria Crítica evidencia os processos de racionalização e comercialização que atravessam a arte, especialmente no contexto da indústria cultural, com a qual o *punk rock* mantém uma relação ambígua e pendular.

O capítulo seguinte aborda a história do Rock desde suas origens nos Estados Unidos, na década de 1950, revisitando as matrizes musicais que deram forma ao gênero, seus primeiros artistas, suas performances e a influência significativa do cinema na difusão dessa nova estética sonora. Ao longo da década de 1960, o Rock passou por um processo de diversificação, com o surgimento de subgêneros como o *folk rock*, o *rock psicodélico* e o *hard rock*, que continuaram a se diversificar nos anos seguintes, dando origem outras expressões como o *glam rock* e o *rock progressivo*, até culminar no aparecimento do *punk rock*. Esse percurso histórico é reconstruído de maneira sintética, articulando os principais acontecimentos da história mundial, as transformações da modernidade e os movimentos contraculturais, destacando, por exemplo, o movimento *hippie*, de modo a contextualizar o ambiente no qual o *punk* se consolidou como uma ruptura estética, política e cultural.

Por fim, no último capítulo adentraremos o Rock brasileiro, apresentando seu primeiro contato com o gênero por meio do cinema, seguido das primeiras interpretações ainda em língua estrangeira realizada por sambistas, até chegar à primeira composição em português. O capítulo também destaca os movimentos *Jovem Guarda* e *Tropicália*, sendo este último profundamente engajado com o contexto histórico e político brasileiro. Além disso, há uma seção dedicada a Brasília, discutindo a cidade tanto como capital do país quanto como capital do rock, descrevendo não apenas seu projeto arquitetônico, mas também o projeto de nação que lhe foi atribuído, ou seja, idealizada como progresso, modernidade e pela utopia desenvolvimentista. Em seguida, analisa-se como Brasília se tornou um ambiente fértil para o desenvolvimento do *punk rock*, cujas músicas revelam, de forma direta e contundente, as contradições, a violência e os conflitos sociais presentes na realidade brasileira, contrapondo-se à imagem idealizada da capital projetada nacionalmente.

## **CAPÍTULO I - “VAMOS CUSPIR DE VOLTA O LIXO EM CIMA DE VOCÊS”: CULTURA, CONTRACULTURA E INDÚSTRIA CULTURAL**

Neste capítulo desenvolveremos alguns conceitos fundamentais para compreender sociologicamente o fenômeno do Rock. Para essa finalidade, foi indispensável trabalhar com os conceitos de cultura e contracultura, pois é a partir deles que se torna possível entender como determinados estilos musicais emergem, se consolidam e se transformam em resposta às tensões sociais de seu tempo. Discutir cultura implica reconhecer que as manifestações artísticas não são neutras, mas expressões carregadas de significados, valores e disputas simbólicas. Já a noção de contracultura permite situar o Rock em seu caráter contestatório, como forma de resistência às normas dominantes e às estruturas sociais vigentes. Ao analisar essas categorias, o capítulo estabelece as bases teóricas necessárias para compreender o lugar do Rock na sociedade moderna, suas relações com a indústria cultural e as transformações que o atravessam ao longo de sua trajetória histórica.

Além disso, o capítulo também introduz o *punk rock* como uma expressão contracultural que vive em permanente tensão com o *status quo*. Surgido como reação à mercantilização do Rock e às desigualdades sociais que atravessavam a juventude trabalhadora, o *punk* se caracteriza pela recusa à estética refinada, pela crítica direta às instituições e pela valorização da autonomia. No entanto, essa postura de enfrentamento convive com uma relação ambígua com a indústria fonográfica, que frequentemente captura, estiliza e reintegra suas formas de resistência ao mercado. Assim, o *punk* se apresenta simultaneamente como ruptura e como produto, revelando as tensões entre cultura marginal e a lógica mercantil da modernidade, que transforma todas as esferas da vida em mercadoria. É nessa relação pendular que o *punk* expõe, de modo contundente, como movimentos que nascem em oposição ao sistema podem, em certa medida, ser absorvidos e domesticados por ele, ainda que conservem elementos de crítica e contestação.

### **1.1. Conceituando cultura e contracultura**

Compreender o fenômeno do Rock, que surgiu nos Estados Unidos na década de 1950, exige considerar alguns conceitos centrais, como cultura e contracultura. O conceito de cultura se transformou ao longo do tempo, sendo significado e ressignificado nos movimentos intelectuais das ciências sociais. Para Santos (2006), os estudos sobre cultura se intensificaram à medida que os contatos entre povos e nações foram sendo mais frequentes. No século XIX, com as expansões comerciais de nações europeias, a ideia de cultura foi

sendo moldada para atender às necessidades do sistema político e econômico capitalista em expansão.

Cultura para Marilena Chauí (2011), é a capacidade dos seres humanos de se relacionarem com o ausente por meio de símbolos. Os primeiros elementos a formar uma cultura são a linguagem, pela qual se torna presente o que estava ausente, e o trabalho, por meio do qual surgem coisas novas que antes não existiam no mundo. Desse modo, a cultura é também a capacidade de se relacionar com o tempo, criando presente, passado e futuro, possibilitando rememorar o passado e projetar o futuro. Outro ponto destacado pela autora é que, por meio da cultura, são criadas as concepções de bem e mal, de feio e bonito.

Entretanto, em um mundo em que os indivíduos estão separados em classes sociais, esses elementos descritos acima pela autora não se constituem da mesma maneira, não têm o mesmo sentido e, muitas vezes, não contam com os mesmos instrumentos, o que leva a uma distinção entre as culturas produzidas por classes diferentes. A cultura erudita está associada à classe média e às elites, ou seja, é produzida por artistas e intelectuais e sustentada por esses grupos, que também são seus principais consumidores. Por outro lado, a cultura popular é produzida e continuamente recriada pelas classes populares, a partir de suas tradições e práticas coletivas. Existe ainda um terceiro fenômeno que se apropria de elementos tanto da cultura erudita quanto da cultura popular e que Marilena Chauí denomina de *anticultura*, mais conhecido como cultura de massa. A cultura de massa dilui e simplifica as produções culturais para transformá-las em mercadorias destinadas ao consumo em larga escala.

Outro ponto a respeito da cultura trabalhada por Chauí (2009), é que ao longo do tempo foi convertida em um critério para avaliar o grau de civilização de uma sociedade. A autora destaca que, no século XIX, a concepção antropológica de cultura se orientou por uma perspectiva evolucionista, tomando a cultura europeia capitalista como o padrão mais avançado em detrimento das outras culturas. Essa hierarquização gerou uma visão etnocêntrica, na qual modos de vida, saberes e práticas de outros povos foram considerados inferiores, “atrasados” ou “primitivos”, legitimando, assim, relações de dominação perante outras sociedades.

Desse modo, o conceito de cultura foi fundamental para justificar e legitimar a dominação colonial e a expansão imperialista. Havia uma concepção hierarquizada da ideia de cultura que classificava as sociedades como civilizadas ou incivilizadas. Portanto, o conceito moderno de cultura está atrelado ao desenvolvimento do capitalismo e da formação dos Estados-nação modernos. Ou seja, a cultura está historicamente situada e implicada com as relações de poder e as estruturas sociais dos tempos históricos.

No esforço de definir o termo cultura, Williams (2000) retoma as discussões presentes em Kroeber e Kluckhohn (1952) e Williams (1958 e 1976). Inicialmente, o conceito estava associado ao ato de cultivar, ligado sobretudo ao cultivo de vegetais e à criação de animais. Feitosa (2017) observa que, posteriormente, alguns pensadores da Roma Antiga ampliaram esse sentido, aplicando-o àquilo que denominaram “cultura da alma”. Nesse contexto, a cultura passou a se referir ao desenvolvimento pessoal, ao refinamento, à sofisticação e à formação intelectual, isto é, à cultura em seu sentido mais estrito, tal como ainda é empregado na contemporaneidade.

No livro *O que é cultura?* de José Luiz dos Santos (2006), o autor destaca que existem duas concepções fundamentais de cultura: a primeira se refere ao conjunto de elementos que compõem a vida em sociedade, incluindo modos de viver, costumes, normas, valores e práticas; e a segunda diz respeito ao universo do conhecimento, das ideias e das crenças produzidas pelos povos. Além disso, o autor menciona "Culturas Alternativas", que são formas distintas de relacionar o corpo, o indivíduo e a natureza com o cosmos social, em contraste com a "cultura dominante", expressando outras maneiras de sentir, pensar e organizar a vida e questionando os padrões hegemônicos.

A compreensão das diferenças culturais entre os grupos sociais ganha profundidade quando analisada a partir das contribuições de Pierre Bourdieu (2007), especialmente por meio do conceito de capital cultural. Esse conceito permite compreender como determinados gostos, estilos, valores e maneiras de agir e perceber o mundo são produzidos socialmente e distribuídos de forma desigual entre os grupos sociais. Entendida em sentido amplo, a cultura abrange preferências estéticas, modos de comportamento e estruturas perceptivas e psicológicas que se formam a partir das condições específicas de vida de cada classe. Dessa forma, o capital cultural contribui para diferenciar, por exemplo, a burguesia tradicional da nova pequena burguesia, e ambas da classe trabalhadora, evidenciando como as práticas culturais funcionam como marcadores simbólicos de distinção.

Há uma diferenciação entre as classes sociais, segundo Bourdieu, na apreciação da arte moderna. Ele discute como o “olhar puro”, característico das classes com maior capital cultural, exige do público uma capacidade especial de distanciamento estético, isto é, a habilidade de apreciar a forma, a técnica e a intenção artística, e não apenas o conteúdo ou a emoção direta. Trata-se de uma maneira de percepção da arte que separa aqueles que “compreendem” daqueles que não compreendem. Essa separação produz um efeito social de distinção, pois as classes populares muitas vezes se sentem excluídas ou inferiorizadas diante da arte moderna. A oposição entre a “estética popular” e a estética erudita se revela em vários

campos, como teatro, cinema, pintura e literatura, e mostra que o gosto artístico não é apenas individual, mas socialmente condicionado.

À luz da reflexão de Bourdieu, torna-se possível compreender que a recepção do *punk* se insere em uma disputa simbólica mais ampla entre diferentes modos de perceber e valorizar a arte. Dessa forma, o movimento *punk* rompe deliberadamente com os códigos da arte legitimada, rejeitando a sofisticação formal que exclui o público popular e afirmando uma prática cultural baseada na experiência concreta dos jovens de classe trabalhadora. Essa oposição evidencia como as escolhas estéticas do punk funcionam também como práticas de resistência à hierarquia cultural dominante.

Para analisar sociologicamente o fenômeno do Rock, a abordagem contracultural e a sociologia do desvio mostram-se particularmente pertinentes, uma vez que, desde sua origem até suas diversas manifestações em outros países, o gênero tensiona a realidade social e questiona o *status quo* dominante. O Rock surgiu nos Estados Unidos na década de 1950 – tema que será aprofundado no próximo capítulo –, mas, para a discussão proposta aqui, é importante antecipar alguns de seus traços centrais. Em um contexto em que a cultura norte-americana valorizava fortemente a moralidade sexual e a defesa de costumes considerados “familiares”, o Rock se afirmou como um estilo musical que mobilizou a juventude, sobretudo por meio de performances corporais marcadas pela sensualidade. Cantores como Elvis Presley, cujos gestos e movimentos despertavam o desejo e a curiosidade sexual das jovens, tornaram-se alvo de desconfiança e reprovação por parte de pais, autoridades religiosas e setores conservadores, o que reforça a leitura do gênero musical como prática social estigmatizada, associada ao desvio e à contestação da ordem vigente.

Em relação ao conceito de contracultura, Thomé (2016) o considera tão problemático quanto o próprio conceito de cultura, no qual está dialeticamente enraizado. O autor retoma ainda a Sociologia do Desvio, vinculada à Escola de Chicago, que surgiu nos Estados Unidos em um contexto de forte influência do funcionalismo, mas também de grande diversidade cultural e social. Howard Becker, um dos principais representantes dessa corrente, realizou um estudo inovador sobre usuários de maconha e músicos de *jazz*, publicado sob o título *Outsiders*. Essa abordagem sociológica configurou-se como uma perspectiva alternativa, “desviante” em relação à maior parte das pesquisas da época, voltadas sobretudo a contribuir para o controle social de minorias e para o reforço das instituições estabelecidas.

Nesse sentido, o Rock pode ser compreendido como uma expressão da contracultura e, ao mesmo tempo, como um fenômeno que dialoga com a Sociologia do Desvio. Assim como os grupos estudados por Becker em *Outsiders*, muitos jovens ligados ao Rock foram rotulados

como “desviantes” por desafiarem normas morais, estéticas e comportamentais hegemônicas. A associação do Rock ao uso de drogas, à sexualidade considerada inadequada e à contestação da ordem estabelecida contribuiu para sua construção social como ameaça à coesão e aos valores dominantes. Mais do que um estilo musical, o Rock configura-se como forma de sociabilidade que participa da construção da identidade juvenil, tensionando a moralidade e os mecanismos de controle social produzidos pelas instituições consolidadas. Além disso, o Rock surge da mistura de ritmos negros com ritmos brancos e, para a moralidade norte-americana marcada por forte tensão racista, esse novo ritmo foi frequentemente percebido como uma espécie de “perversão” que corromperia a juventude branca.

Movimentos contraculturais ganharam força na década de 1960, e alguns elementos históricos desse período são fundamentais para compreender o fortalecimento de ideias opositoras à cultura dominante. O contexto de militarização das nações, impulsionado por fatores econômicos e políticos relacionados à Guerra Fria (1947–1991) e à Guerra do Vietnã (1955–1975), contribuiu para a construção de uma cultura oficial pautada na disciplina, na hierarquia e na defesa da ordem. Em oposição a esse cenário, o movimento *hippie* defende a paz e o amor, sintetizados em slogans como “faça amor, não faça guerra”. Sua estética, com roupas largas e coloridas, cabelos longos, flores no cabelo e vida comunitária, contrasta diretamente com a formalidade dos uniformes militares e com os cortes de cabelo considerados “sociais”. Essa contracultura se expressa na música, que rompe com as baladas conservadoras; na aparência, que desafia os padrões estéticos vigentes; e no comportamento, ao criticar concepções tradicionais de família, moral sexual e autoridade. Nesse contexto, o Rock na década de 1960 é profundamente influenciado pelo movimento *hippie* e, conhecido como *rock psicodélico*, incorpora discursos pacifistas e contestatórios, experimentações sonoras e novas formas de performance, ampliando seu papel como veículo de crítica social e de afirmação de estilos de vida alternativos.

Na próxima seção será explicitado como o contexto histórico afetou o Rock, que passou por novas transformações. Se, na década de 1960, o movimento *hippie* influenciou o gênero, contribuindo para a formação do *rock psicodélico*, em meados da década de 1970 emerge o movimento *punk*, marcado pelo desencanto diante das promessas não cumpridas da modernidade, como o progresso econômico para todos, a ampliação dos direitos sociais e a efetiva democratização da vida cotidiana. Em um contexto de crise, desemprego e intensificação das desigualdades, o Rock volta com força a se afirmar como contracultura de protesto, adotando uma estética mais direta, agressiva e contestatória, que expressa a

frustração e a revolta de uma juventude marginalizada em relação às instituições e ao sistema vigente.

## **1.2. O *punk rock* como forma de contestação**

Algumas problemáticas já apontadas na seção anterior, como o desemprego e a desigualdade de classes, são características das sociedades capitalistas urbanas. Com o desenvolvimento do capital e da indústria, bem como a ascensão da burguesia ao poder, novos problemas sociais emergem, afetando a vida dos indivíduos e também a produção artística. O Rock é uma dessas manifestações, que dialoga de forma dialética com as contradições e implicações da modernidade. Além disso, o referido autor destaca que: “A crise do fordismo é também a crise do trabalho estável e regulamentado. A oposição ao trabalho e ao mundo do trabalho representa um ponto do discurso do Rock” (GATTO, p. 29, 2011).

Na perspectiva de Soares (1997), há uma articulação entre Rock, juventude e urbanização. O autor entende o Rock como uma expressão cultural que se constrói a partir de determinadas escolhas estéticas (como sonoridade, ritmo, estilo de performance) e simbólicas (como letras, imagens, valores e mensagens); a juventude, por sua vez, é compreendida como segmento social atravessado por conflitos, expectativas e formas específicas de sociabilidade; e a urbanização é vista como processo dominante da forma de organização social sob o capitalismo, que redefine experiências, espaços e sensibilidades. Desse modo, esses elementos se entrecruzam e o Rock passa a funcionar como expressão mediada das experiências urbanas e geracionais. Trata-se de uma expressão mediada de “figuras” do cotidiano urbano, isto é, de perfis, situações e conflitos sociais que ganham forma em letras, sonoridades e performances de grupos de jovens.

É importante, para a discussão presente, retomar alguns debates da sociologia da juventude. O pesquisador Luís Antonio Groppo (2017) observa que a concepção tradicional desse campo, formulada na primeira metade do século XX, é fortemente marcada pela teoria estrutural-funcionalista, da qual Talcott Parsons é um dos principais representantes. Nessa abordagem, a juventude é vista como uma faixa etária e como uma fase de transição para a vida adulta, em uma perspectiva ancorada na biologia, como se fosse vivenciada de forma semelhante nas mais diversas sociedades. Desse modo, a juventude não interessa tanto pelo que é, mas pelo que será, isto é, pelo momento em que seus membros se tornam adultos. Ela estaria, nessa concepção, destinada a repetir os padrões sociais já estabelecidos, e os casos de transgressão juvenil aos padrões postos eram vistos como “anomalia” ou “desvio”, isto é, como expressão de uma patologia social. No entanto, outras abordagens, como a da Escola de

Chicago e a do interacionismo simbólico, propõem leituras alternativas, enfatizando a complexidade das experiências juvenis e evidenciando que a própria constituição da sociologia da juventude é atravessada por disputas teóricas e por uma trajetória não linear.

Os estudos sobre juventude nas ciências sociais precisaram, gradativamente, se distanciar de abordagens estritamente biológicas ou psicológicas. Outra questão problemática diz respeito à homogeneização dessa categoria, como se existisse uma forma única de “ser jovem”, quando, na verdade, diferentes variáveis como gênero, classe social, raça, território, entre outras, atravessam as experiências juvenis, tornando-as plurais e multifacetadas. Groppo (1996) reforça que, com o advento da modernidade, se constrói, nos estudos sobre juventude, uma primeira tentativa de objetificação, em um primeiro momento pensada a partir de grupos etários homogêneos. No entanto, a própria dinâmica moderna, marcada por intensas transformações sociais e culturais das quais os grupos juvenis participam, revela a proliferação de grupos espontâneos e informais, nos quais os jovens atuam como agentes, encaminhando-se para uma maior autonomia juvenil e para a constituição de uma cultura juvenil própria.

Dentre esses grupos juvenis espontâneos e informais, o movimento *punk* tem suas primeiras manifestações nos Estados Unidos e na Inglaterra. Esse fenômeno juvenil também chega ao Brasil, tendo em São Paulo e Brasília seus primeiros núcleos de expressão. A realidade social e política marcada pela crise econômica, pela desigualdade, pela violência urbana e desemprego levou jovens dessas cidades a criar suas próprias expressões culturais, aspecto que será aprofundado no próximo capítulo. O Rock já estava presente nessas localidades, porém havia se transformado ao longo dos anos. Ao aderir às ideias do movimento *hippie*, tornou-se portador de uma mensagem positiva de paz e amor, com caráter pacificador e esperançoso, ou buscou se sofisticar enquanto arte, valorizando a estética musical, os solos longos de guitarra e as grandes performances no palco.

Havia jovens que não se identificavam mais com esse Rock que predominava na mídia e, em paralelo às vertentes *psicodélica* e *progressista*, criam o *punk rock* como uma alternativa radical, direta e contestatória. Essa vertente rejeitava o virtuosismo técnico e reafirmava a simplicidade musical, a crítica social e a atitude de inconformismo como elementos centrais de sua identidade. Em relação aos anos 1970, Gatto (2011) explica que a grande era de prosperidade do pós-guerra, marcada pelo crescimento econômico e pelo aumento do consumo, chega ao fim com a primeira crise do capital no período, frustrando o sonho de consumo de uma geração. O autor observa como esse cenário foi vivenciado pelos artistas do gênero musical:

Para uma sociedade pessimista, o discurso e a atitude “in your face”, esteticamente anárquica, suja e agressiva do Punk Rock, faziam muito mais sentido. “Nossa música é uma reação a toda essa babaquice de paz, amor e felicidade. Os hippies ficam tentando te convencer que o mundo é uma maravilha, mas é só olhar ao redor para ver em que porcaria nós estamos”, Ozzy Osbourne, vocalista do Black Sabbath sobre o início dos anos 70 (GATTO, 2011, p.104).

Sobre o contexto britânico, (ESSINGER, 1999), destaca que em 1975, o desemprego chegava a seu nível mais alto desde a Segunda Guerra Mundial. Londres era povoada de brigas de gangues e intolerância racial e social. Os jovens inconformados não compactuavam com as medidas de enfrentamento da situação realizadas pelo Estado, ele era o inimigo a ser combatido. O movimento *punk* na Inglaterra surge em meio à crise da economia britânica na segunda metade da década de 1970, quando os jovens foram bastante afetados pelo aumento do desemprego. Ele se caracteriza por retratar a realidade das periferias londrinas e por questionar o *status quo*, por meio de uma música e de um visual deliberadamente agressivo. No livro *A filosofia punk: mais do que barulho*, Craig O’Hara problematiza que:

Ignorar as ligações óbvias entre o fenômeno punk e as desigualdades sociais da Grã-Bretanha seria negar a validade das bases filosóficas do movimento. O punk na Grã-Bretanha era essencialmente um movimento composto de jovens brancos da classe desprivilegiada. Muitos deles sentiram fundo sua situação social e usaram o meio punk para manifestar sua insatisfação (O’HARA, 2023, p. 32-33).

Em 1977 aconteceu o jubileu de 25 anos da Rainha Elizabeth, a banda *Sex Pistols* lançou a música *God Save the Queen* no auge do Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth II, para desafiar a monarquia e a celebração. A canção funcionou como uma crítica direta ao governo, à monarquia e ao clima de autopreservação das instituições britânicas, expondo o profundo abismo entre a festividade oficial e a realidade de precarização vivida pela juventude trabalhadora. Dessa forma, o *punk* expressava não apenas revolta cultural, mas também uma crítica contundente sobre toda forma de exploração e dominação. Segue trecho da música em Inglês; “God save the queen/ And the 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 dream”. Sua tradução para o português: “Deus salve a rainha/ E o regime fascista/ Ele fez de você um idiota/ Uma bomba H em potencial/ Deus salve a rainha/Ela não é um ser humano/ Não há futuro/ No sonho da Inglaterra”.

A banda *Sex Pistols* se destaca como pioneira, tendo Malcolm McLaren como empresário. Segundo Gatto (2011), o desejo dos jovens de formar a banda nasce, sobretudo, de uma percepção generalizada de que a música constitui um campo no qual as diferenças de

classe deixam de ser determinantes. Essa possibilidade é especialmente significativa para jovens da classe operária, que viviam sem perspectivas de ascensão social. A banda possui uma postura rebelde e desafiante para os padrões da indústria cultural, contratos eram assinados e rescindidos rapidamente pelas gravadoras. A estética dos membros da banda também impactou os moldes da época. O vocalista John Lydon era conhecido como Joãozinho podre por causa de seus dentes cariados. Essa combinação de irreverência estética, instabilidade institucional e crítica social consolidou os *Sex Pistols* como um símbolo da contestação juvenil, tornando-os referência central para a formação da identidade *punk* e para a compreensão de seu caráter disruptivo.

### **1.3. Indústria cultural e Rock: uma relação ambígua**

A respeito da modernidade, o livro *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*, de Olgária Matos (1993), fornece uma introdução aos pensadores da Teoria Crítica que são pertinentes para a discussão entre a lógica do mercado e o Rock. Segundo a autora, a mercadorização da vida, tal como analisada pela Teoria Crítica, refere-se ao processo pelo qual todos os aspectos da existência humana são transformados em mercadorias passíveis de compra e venda. Isso inclui não apenas bens materiais, mas também experiências, afetos, expressões simbólicas e práticas culturais. Nesse ponto, é fundamental lembrar que, ao dialogarem com a psicanálise, pensadores como Adorno e Horkheimer afirmam que a subjetividade dos indivíduos foi capturada pelo sistema capitalista: já não se trata de um simples modelo econômico, mas de uma lógica que organiza o conjunto da vida social. No caso do Rock, esse movimento se revela quando uma expressão cultural originalmente marcada pela contestação e por vínculos com grupos marginalizados passa a ser absorvida pela lógica do mercado, convertida em produto voltado ao consumo juvenil e à construção de estilos de vida vendáveis.

Essa lógica mercantil impõe um valor de troca até mesmo a manifestações culturais que antes possuíam predominantemente valor de uso ou significados simbólicos. Para a Teoria Crítica, esse processo é profundamente desumanizante, pois subordina a esfera da cultura à racionalidade do capital. A música, que poderia atuar como forma de crítica social, é reconfigurada como mercadoria destinada ao entretenimento, e seu potencial transformador é domesticado pela indústria cultural. Assim, compreender o desenvolvimento do Rock na modernidade também implica reconhecer como a mercadoria se tornou o princípio organizador não apenas da vida social, mas da própria produção musical.

A indústria cultural é a expressão mais evidente desse fenômeno. Ao transformar a cultura em um bem padronizado, repetitivo e superficial, ela converte uma manifestação originalmente marcada pela rebeldia e pela contestação, como o Rock, em mero entretenimento. A arte deixa de tensionar a realidade e passa a reforçar a lógica vigente, oferecendo distração em vez de reflexão. Ainda que, ocasionalmente, novas vertentes do Rock busquem escapar dessa lógica e recuperar seu caráter contracultural, a indústria rapidamente tenta incorporá-las, neutralizando seu potencial crítico e reinscrevendo-as no circuito das mercadorias.

Nesse contexto, a análise de Alberto (2017) sobre o *punk* como “lixo” se torna relevante. Ele inicia definindo lixo como sujeira, imundície, coisas inúteis ou sem valor, ou seja, elementos associados ao que é socialmente descartado. De certo modo, esses sentidos negativos revelam um retrato possível da condição atribuída ao *punk*: algo posto à margem, visto como excedente ou indesejado pela sociedade. Como discutido na seção anterior, existem padrões e hierarquias que classificam as artes e os bens culturais. Quando o Rock surge, ele é imediatamente mal avaliado por constituir um estilo musical oriundo da cultura popular e da mistura de ritmos negros e rurais. Entretanto, diante da rápida adesão dos jovens, a indústria fonográfica percebeu ali uma oportunidade comercial e passou a explorar essa cultura juvenil em expansão. Os jovens representavam uma parcela numerosa da população e se mostravam consumidores em potencial.

Para tornar o Rock vendável e aceitável ao público mais amplo, o gênero passou por um processo de refinamento, buscando amenizar ou disfarçar suas raízes originais, vinculadas a grupos sociais marginalizados e a expressões culturais desprestigiadas. Porém, a relação do gênero musical com a cultura dominante sempre foi problemática. Mesmo quando determinados estilos de Rock são incorporados à lógica do mercado e passam a circular como produtos culturais legítimos, surgem novas manifestações que tensionam a realidade social e questionam o *status quo*. Esses desdobramentos revelam que, embora a indústria tente normatizar e domesticar o Rock, ele continuamente recupera sua autonomia e se reafirma em sua faceta contestatória. Assim, é possível afirmar que o Rock transita entre cultura e contracultura, oscilando entre momentos de institucionalização e impulsos de rebeldia que renovam seu caráter crítico. A respeito dessa relação ambígua, Beras (2015) argumenta que:

Desde seu surgimento, em 1950, até os dias atuais, podemos verificar que o rock demonstra uma dinâmica pendular, ora questiona radicalmente o *status quo*, ora vira *status quo*. Primeiro, questiona os valores e comportamentos tradicionais a partir do sexo e da realidade cotidiana, reportada em músicas e comportamentos: modos de vestir, falar, se relacionar, etc. Depois vira moda

universal a ponto de alargar ao máximo sua identidade, depois fragmenta em estilos que, cada qual a sua maneira, aporta alguma crítica ao *status quo* vigente: *hard rock*, *punk*, e explode em críticas pessimistas ao mundo; depois vira moda de novo, absorvido pela indústria fonográfica, e depois se fragmenta. (BERAS, 2017, p. 14)

O *punk* emerge como uma recusa explícita ao refinamento exigido pela indústria cultural, reivindicando justamente aquilo que ela rejeita: a estética do grosseiro, do inacabado e do impróprio. As roupas rasgadas remetem às vestes de moradores de rua, sujeitos invisibilizados pela sociedade, enquanto os cabelos espetados, os rebites e outros elementos improvisados reforçam a recusa às normas de aparência vigentes. Entretanto, o próprio percurso do *punk* confirma a dialética apontada pela Teoria Crítica, ou seja, mesmo aquilo que nasce como rejeito, como lixo, é rapidamente capturado, estilizado e reinserido no mercado, convertendo-se em moda, produto e identidade consumível. Assim, o *punk* evidencia simultaneamente a potência contestatória das culturas marginais e a capacidade da indústria cultural de absorver, domesticar e neutralizar as formas de resistência que a questionam.

Vale salientar que o movimento *punk* não é homogêneo, existem uma grande circulação de valores que constituem a filosofia *punk*, isto será debatido em mais detalhes em outro capítulo, porém é pertinente explicitar que mesmo que a indústria cultural capture o *punk* e o transforme em mercadoria, a relação ambígua permanece. Segundo O'Hara (2023) vários grupos *punks* se organizaram e criaram seus próprios materiais como fanzines, discos sem fins lucrativos. Houve ainda bandas que recusaram contratos com grandes gravadoras, reafirmando seu compromisso com a independência, com a autogestão e com uma ética contrária à lógica comercial dominante. A relação pendular mencionada anteriormente por Beras expressa com precisão a dinâmica entre o *punk rock* e a indústria fonográfica, marcada por momentos de resistência e, simultaneamente, de captura mercadológica.

## CAPÍTULO II - A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO ROCK: DO ROCK AND ROLL AO PUNK

O ser humano está intrinsecamente ligado à vida em sociedade, tornando-se inconcebível pensar os indivíduos isoladamente do contexto social em que se inserem. Nesse sentido, o indivíduo não apenas é moldado pela sociedade, mas também atua como um agente transformador, capaz de tensionar a realidade que o cerca. O Rock, como movimento cultural, transcende sua dimensão musical ao representar um modo de ser e pensar que frequentemente desafia o *status quo* dominante. Dentro do “guarda-chuva” Rock, existem vários subgêneros; contudo, todos eles trazem em comum a busca pela liberdade. Por isso, o Rock é sempre contestador e se apresenta como uma forma de resistência cultural, incentivando debates, questionamentos e a busca por mudanças sociais. Assim, o Rock não é apenas uma expressão artística, mas também um veículo de expressão política e social. Isso faz do gênero musical um objeto de estudo relevante para reflexão sociológica.

Segundo Gatto (2011), a arte não existe isolada da sociedade; cada movimento ou vanguarda artística é produto de seu contexto histórico e das condições materiais objetivas de produção e capital. Nessa linha, Cesar Beras (2015) argumenta que o Rock emerge das condições sociais existentes e as reestrutura, atuando como um agente modificador dos comportamentos sociais. Dessa forma, o Rock pode ser visto como um fenômeno que tanto é estruturado pelas condições sociais quanto estruturante, influenciando os indivíduos e sua relação com a sociedade.

Além disso, vale salientar que o gênero Rock é uma expressão juvenil, para Aline Rochedo, ele surgiu da necessidade da juventude de enfrentar os padrões morais e comportamentais, criando uma identidade de grupo e uma ruptura geracional. Nas palavras da autora: “Tratava-se de um gênero que refletia e falava à juventude, num período marcado pela destruição das guerras, num mundo que sinalizava a emergência de uma nova forma de fazer política” (ROCHEDO, 2011, p.15). Portanto, o Rock pode ser visto como uma manifestação cultural que reflete as ansiedades, desejos e aspirações da juventude, servindo como uma forma de resistência e afirmação identitária em momentos de grande mudança social.

### 2.1. A origem do Rock: o *rock and roll* estadunidense

O Rock emergiu nos Estados Unidos entre as décadas de 1940 e 1950, fruto da mistura entre o *rhythm and blues*, originado na comunidade afro-americana, o *country*, vinculado à música rural branca do sul do país, além do *gospel* e do *jazz* (ROCHEDO, 2011). Essa

combinação refletiu as mudanças culturais e sociais profundas que ocorriam na época, como a segregação racial, a rápida urbanização e o surgimento de uma juventude ávida por liberdade e expressão própria. A nova geração encontrou no Rock uma forma de expressar suas angústias, desejos e anseios, moldando assim uma identidade cultural única.

Como já foi comentado neste trabalho, a arte de forma geral não se desenvolve de maneira à parte da história da humanidade; ela é fruto dos meios de produção de cada sociedade, por vezes reforçando ou tensionando esta realidade. Com essa premissa posta, é relevante mencionar os fatos históricos que impactaram a produção musical roqueira em suas respectivas fases. O período histórico em que o *rock and roll* emergiu é no pós-Segunda Guerra Mundial. A economia dos EUA estava em expansão, levando a um aumento do consumo e da cultura jovem. Havia uma efervescência pelos direitos civis dos afro-americanos que começou a ganhar força, influenciando a música e a cultura. O Rock foi rapidamente incorporado pela cultura juvenil, que buscava se distanciar dos valores estabelecidos; seu estilo expressava ousadia, alegria e liberdade, rompendo com a moralidade vigente e provocando uma verdadeira ruptura geracional.

Em 1955, é lançado o filme *The Blackboard Jungle* (conhecido no Brasil como *Sementes de Violência*), dirigido por Richard Brooks. A produção teve grande impacto ao incluir a canção *Rock Around the Clock*, de Bill Haley, que se tornou um enorme sucesso nos Estados Unidos, contribuindo para popularizar o gênero por meio das telas de cinema. É importante destacar que a introdução do Rock no Brasil também ocorreu pela exibição desse filme, que marcou o primeiro contato de muitos jovens com o novo estilo musical. Rochedo (2011), em nota de rodapé de sua dissertação, menciona que Nora Ney gravou uma versão da canção em inglês, constituindo o primeiro registro fonográfico do rock no Brasil, em 24 de outubro de 1955.

A década de 1950 é dominada por artistas estadunidenses que ganham repercussão mundial, este foi o caso de Elvis Presley que se tornou um grande influenciador da propagação do gênero musical para outros continentes e na década de 60 inspira o surgimento de várias bandas britânicas. Elvis, por causa de sua dança, recebeu o apelido de “The Pelvis”; o gingado de seus quadris era um escândalo para a moralidade da época. Por isso, o *rock and roll* nasceu com um forte apelo sexual, é importante destacar que o seu nome é uma gíria negra para sexo. Embora Elvis tenha sido consagrado como o “rei do rock”, é importante destacar que sua ascensão foi favorecida por uma divulgação midiática que privilegiava a imagem de um artista branco em detrimento de músicos negros fundamentais para o desenvolvimento do gênero, como Little Richard e Chuck Berry.

A respeito da competição entre Presley e Berry como rei, num contexto em que a imagem é um grande apelo, a televisão, os concertos e as fotografias desempenham um papel determinante e, com isso, a aparência pessoal se revela um fator decisivo na formação de figuras lendárias; Elvis foi para o *rock and roll* o ícone que a indústria cultural quis criar, um homem branco e bonito, com isso, mais aceitável para os padrões da época, tornando-se assim um símbolo de sucesso comercial e cultural para o gênero musical (GATTO, 2011).

O surgimento do *rock and roll* está atrelado ao avanço industrial moderno, pois o seu instrumento símbolo é a guitarra elétrica. Ao analisar a história de um artefato como um instrumento musical, é possível fazer uma análise da sociedade e dos avanços tecnológicos que ocorreram (BENJAMIN, 1985). Dito isto, a guitarra tem sua origem em solo americano, as primeiras eram acústicas e com pouco alcance sonoro. Este instrumento passou por transformações durante o século XX, ganhou eletrificação, novo design e sofisticação por meio da técnica. A guitarra era um instrumento ligado às classes populares rurais e por isso sofreu preconceito. Sua evolução está atrelada à diversão, alegria e rebeldia. Segundo Prado (2009) o primeiro astro da guitarra do Mississippi foi Charlie Patton (1891-1934). As apresentações aconteciam em barracos de madeira, com duelos de guitarra e mulheres que dançavam energeticamente. Era um instrumento ligado às classes populares, à zona rural, aos negros e usada em estilos musicais como *jazz*, *blues* e posteriormente no *rock and roll*.

Segundo Duarte (2018) nos anos 40 e 50, o *jazz*, o *blues* e o *rhythm & blues* coexistiram, influenciando a gênese do Rock, que surgia timidamente, inspirado principalmente na música negra. Já Silvio Essinger em seu livro *Punk anarquia planetária e a cena brasileira* ao abordar as origens do gênero rock diz:

Amplificado e distorcido em primitivas válvulas, o som das primeiras guitarras elétricas iniciou a revolução sonora e comportamental do rock n'roll, nos Estados Unidos, em meados dos anos 50. O rock já nascia errado: uma cruzada da música branca com a negra numa América ainda totalmente intolerante. E pior: nascia com um nome que era gíria negra para o sexo (ESSINGER, 1999, p. 7).

Uma grande guitarrista que inspirou a primeira geração roqueira nos Estados Unidos foi Rosetta Tharpe, cantora e compositora *gospel*. Embora muitas de suas canções ainda mantivessem tons *gospel*, Tharpe começou a enfrentar uma reação aberta de grupos religiosos em relação à sua música e foi considerada por muitos como uma artista secular. Segundo Duarte (2018), Chuck Berry chegou a afirmar que sua carreira tinha sido uma longa imitação da Irmã Rosetta Tharpe. Para além de Chuck Berry, ela foi uma referência claramente

declarada por outros artistas como Elvis Presley, Eric Clapton e Little Richard. Duarte (2018) ao falar de Tharpe afirma que: “Rosetta sabia encantar o público, portar-se como uma grande estrela e segurar grandes audiências, sem sombra de dúvidas ela foi um sucesso na Europa também, em seu primeiro show em Birmingham, Inglaterra, apresentou-se para duas mil pessoas” (DUARTE, 2018, p.51).

Até o presente momento foi discutido as origens do Rock, também é pertinente fazer uma conceituação do gênero musical. Para isso, é importante trazer as contribuições teóricas de Paulo Chacon (1983). Diferente da música erudita que requer mais introspecção da plateia, o Rock é um convite à interação entre músicos e o público; Chacon enfatiza essa característica, além disso, que a dança e o som agregam mais elementos fundamentais a esse gênero musical. Com isso, pode ser entendido que a passividade não é elemento predominante, já que o Rock tende a inspirar movimento, interação e liberdade de expressão. O autor ainda afirma que é mais do que um estilo musical, é uma forma de ser, uma ótica da realidade e uma forma de comportamento.

## **2.2. Rock dos anos 60: trilhando os caminhos da contracultura**

É comum chamar a década de 1960 como *British Invasion*, pois muitas bandas inglesas se destacaram a partir dessa década. Porém pode também ser visto por outro ângulo, isto é, a música que nasceu entre as classes populares americanas cruzou o oceano e invadiu a Inglaterra conquistando os jovens da classe trabalhadora. Após a Segunda Guerra Mundial, a indústria do disco, a rádio e o cinema foram impulsionados. Com isso, músicas de artistas americanos, como Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard, chegavam ao Reino Unido por meio de discos importados e transmissões de rádio de longo alcance, que capturavam o som vibrante do *rock and roll*. Filmes de Hollywood que apresentavam trilhas sonoras de *rock and roll* ou estrelaram ícones do gênero foram consumidos e também contribuíram para a disseminação do gênero musical.

Enquanto os *Beatles* não despontavam e viravam uma febre nos EUA, entre 1958 e 1963 surgem dois movimentos intermediários: o *schlock rock* e as *girl groups*. A respeito desses dois movimentos do Rock, Gatto (2011) argumenta que o primeiro, formado por jovens bonitos e bem comportados, teve início por meio de programas de televisão na Flórida, tornando-se uma febre no país, e o segundo, de cantoras negras formadas pelas gravadoras conforme os padrões da televisão, possuíam uma conotação sexual que atraía homens ao ver aquelas mulheres cantando *rock and roll*.

Um outro elemento de propagação do Rock foram os festivais de música. Em 1965 o *Newport Folk Festival*, fez história com a apresentação de Bob Dylan, ele subiu ao palco acompanhado de uma banda de rock e tocou pela primeira vez ao vivo *Maggie's Farm* e *Like a rolling stone*, utilizando instrumentos elétricos, abdicando dos violões para dar lugar às guitarras, essa apresentação é marcante para a propagação do movimento do *Folk Rock*. Na mesma década, em 1967 aconteceu o *Monterey Pop Festival*, em Monterey na Califórnia, foi a primeira grande performance nos EUA para bandas como Jimi Hendrix Experience e *The Who*. Também marcou a primeira grande aparição pública de Janis Joplin e a introdução de Otis Redding a uma grande plateia americana. E, em 1969, o festival *Woodstock Music e Art fair* exemplificou a era da contracultura do final da década de 1960 e começo de 1970. Trinta e dois dos mais conhecidos músicos da época apresentaram-se durante um fim de semana por vezes chuvoso, para 400 000 espectadores. O *Woodstock* foi um evento lendário que inspirou outros festivais como, por exemplo, o *Rock in Rio*, que aconteceu no Brasil em 1985.

Foi na década de 60 que o mundo conheceu os garotos de Liverpool, *The Beatles* e os de Merseybeat, *Rolling Stones*, as duas bandas conseguiram em suas composições expressar os anseios da juventude, conquistando o mercado inglês, depois o desejado mercado americano. Enquanto acontecia a Guerra do Vietnã, os *Beatles* lançaram em julho de 1967, pela EMI o LP *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, consagrado como o maior LP de rock da história. O movimento *hippie* influencia o Rock, projetando nas canções a busca por uma sociedade mais harmoniosa e pacífica. A juventude tinha sido impactada com as guerras e o *rock psicodélico* serviu como um catalisador da contracultura *hippie*, esse movimento do Rock também tinha como característica uso de substâncias psicoativas para expandir a mente, os ideais *hippies* de "paz e amor", vida comunitária, e crítica ao sistema capitalista e à sociedade de consumo marcam bastante as composições das bandas musicais da época.

### **2.3. O Rock dos anos 70: diversidade e experimentação**

O Rock dos anos 70 foi marcado por uma grande diversidade de estilos e subgêneros, refletindo as mudanças sociais, políticas e culturais da época. Foi uma década marcada pela grande experimentação, explorando novos sons e técnicas musicais. Com denotações de vanguarda, o *rock psicodélico* é experimental e artístico. O *rock progressivo* foi caracterizado por composições complexas, instrumentais virtuosas e letras filosóficas. Já o *hard rock* e o *heavy metal* possuíam sons pesados e agressivos, com guitarras distorcidas e vocais poderosos. A estética glamourosa e andrógina do *glam rock* também deixou seu legado, que iria inspirar outros movimentos subsequentes. Houve também o *folk rock*, uma abordagem

mais acústica e introspectiva, com letras que exploravam temas de justiça social e política. No final dos anos 70, viu-se o surgimento do *punk* e do *new wave*, movimentos que rejeitavam a comercialização e a complexidade do *rock progressivo* e do *heavy metal*. Com essa breve introdução à década, é possível descrever nos próximos parágrafos em mais detalhes alguns desses subgêneros musicais.

Alguns artistas se aventuraram em um som mais pesado com um vocal também marcante, o *hard rock* é marcado por riffs de guitarra proeminentes, solos de guitarra, uma seção rítmica forte, vocais poderosos e o uso de distorção. Algumas bandas desse subgênero são: *Cream*, *Jimi Hendrix Experience*, *The Who*, *Yardbirds*, *The Kinks*, *Jeff Beck Group*, *Led Zeppelin* e o *Deep Purple*. Em comparação com outros subgêneros da década de 1960, como o *folk rock*, que era mais focado em letras e melodias, e o *rock psicodélico*, mais experimental e surreal – movimentos que trazem uma valorização do Rock enquanto arte –, o *hard rock* se destaca por sua intensidade e agressividade. Para Gatto (2011), ao tratar do *Hard rock* na década seguinte afirmou que: “Em 1970, o *Black Sabbath* eleva os limites da agressividade do *hard rock* inaugurando o gênero *heavy metal*. Pouco tempo depois, surgem também *Kiss* e *Alice Cooper*, bandas de *hard rock* mais simples, mais agressivas, com forte apelo visual e aspectos teatrais” (GATTO, 2011, p. 67).

O *glam rock* foi um movimento musical e cultural que surgiu na Inglaterra no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, como uma reação à estética *hippie* e à *cultura underground* da época. Enquanto os hippies pregavam a simplicidade, a naturalidade e a liberdade, os adeptos do *glam rock* optaram por uma abordagem oposta, celebrando a artificialidade, o excesso e a teatralidade. Esse subgênero do grande “guarda-chuva Rock, forjou uma identidade de resistência através da expressão corporal e da androginia, transcendendo as fronteiras de gênero e subvertendo as normas estabelecidas na sociedade e na moda, desafiando as convenções e criando um espaço para a autoexpressão e a liberdade criativa.

Para Barros (2017), o *glam rock* amplificou o espírito andrógino, hedonista e narcisista daquela geração, destacando-se por shows, performances, roupas e maquiagens extravagantes que celebravam a liberdade de ser e se expressar como quisessem, livre das amarras dos padrões tradicionais de gênero. Alguns artistas como *David Bowie*, *T. Rex*, *Roxy Music*, *Alice Cooper*, *Kiss* e *Elton John* foram fundamentais para definir o estilo e a estética do *glam rock*. O Rock em suas diversas expressões manifestou as subjetividades e os discursos da nova geração. Na década de 50, como uma expressão de liberdade e sexualidade, já na década de 60, se envolve com as questões políticas, houve valorização do Rock

enquanto arte, enquanto movimento contracultural em que as liberdades e individualidades são expressas em detrimento de padrões sociais.

O Rock é uma expressão de contracultura que, em várias de suas expressões, como as acima citadas, desafia o *status quo*. Esse gênero musical possui uma relação peculiar com a indústria da música. Soares (1994) caracteriza o Rock como um discurso de negação e desejo de mudanças, como uma espécie de veio emancipador que inspira utopias de mudança. Em sua argumentação, ele ainda relaciona o Rock com o pensamento de Adorno e Horkheimer, que consideram que as formas de contestação da ordem são absorvidas e transformadas em mercadoria pela indústria cultural. Portanto, pode-se concluir que o Rock e a indústria cultural possuem uma relação ambígua e contraditória, onde o Rock tenta romper com as normas e a indústria cultural tenta capitalizar sua rebeldia.

A partir da década de 1960, o Rock se tornou um alvo da indústria musical. Na década anterior, ainda havia dúvidas se o fenômeno não seria apenas uma moda passageira, contudo, em 60 se viu o quanto poderia se tornar lucrativo contratar as bandas que surgiam. Com as modificações ocorridas na modernidade capitalista, os jovens são uma parcela da população potencialmente consumidora. A respeito desse ponto, Gatto (2011) afirma que o supérfluo, ou o lazer, é uma categoria econômica que movimenta grande quantidade de capital. É interessante que, com essa dinâmica estabelecida, surge em meados da década de 1970 outra revolução no Rock, por meio do *punk*, que rompe com a lógica de produto industrial submisso ao sistema capitalista industrial do entretenimento. A filosofia *punk* surgiu como uma reação contra a indústria musical mainstream, que era vista como corrupta e dominadora. Como resposta a isso, as bandas criaram e distribuíram suas próprias músicas, materiais de maneira geral sem precisar da grande indústria, com lojas, gravadoras, fanzines próprios que levaram os punks a propagar suas próprias ideias.

#### **2.4. Punk: “Faça você mesmo”**

Como já foi sinalizado na sessão anterior, o *punk* surgiu em meados da década de 1970 como uma reação cultural e musical contra o sistema estabelecido e o excesso do *rock progressivo* e do *mainstream* da época. O estudioso do *punk* Craig O’Hara, em seu livro *a filosofia do punk: mais que barulho* (2023), argumenta que o antigo *rock and roll* falava vagamente dos problemas sociais e raciais dos anos 50. Só na década seguinte as questões relacionadas à vida pública foram ganhando mais espaço significativo nas composições do gênero Rock. Contudo, na década de 70, por meio de um movimento que depois denominaram como *punk*, é que o Rock mostrou ser poder de subcultura e tornou-se uma

contracultura revolucionária. Suas raízes estão especialmente nos Estados Unidos e no Reino Unido. Antes de o termo *punk* se consolidar, Essinger (1999), afirma que já existiam bandas que apresentavam uma sonoridade mais crua e agressiva, como *The Stooges*, *MC5* e *The Velvet Underground*, que inspiraram o movimento posterior com sua atitude rebelde e suas letras provocativas.

Nos Estados Unidos, o *punk* começou a tomar forma em Nova York, em torno do clube *CBGB*, que se tornou um ponto de encontro de artistas e músicos alternativos. Bandas como *Ramones*, *Television*, *Blondie* e *Patti Smith Group* foram fundamentais para definir o som e a estética do *punk* americano. Os *Ramones*, em especial, são frequentemente apontados como os verdadeiros pioneiros do gênero, com suas músicas curtas, rápidas e simples, que contrastavam fortemente com as longas e elaboradas composições do rock da época. Para Essinger (1999) a banda *Ramones* fez um grande feito ao lançar um disco com apenas uma semana de produção e custando apenas US\$ 6.400, sendo que na mesma época a banda *Fleetwood* gastou quase meio milhão de dólares na produção de um só disco. Para a divulgação do disco, a banda *Ramones* fez alguns shows na Inglaterra, disseminando o estilo entre os jovens britânicos periféricos.

No Reino Unido, o *punk* assumiu um caráter ainda mais político e contestador. O país vivia uma crise econômica, com alto desemprego e insatisfação entre os jovens, o que favoreceu o surgimento de uma cultura de protesto. Bandas como *Sex Pistols* e *The Clash* canalizaram essa frustração em músicas que criticavam o governo, a monarquia e a sociedade britânica. A atitude provocadora dos *Sex Pistols*, por exemplo, transformou o *punk* em um movimento cultural de grande impacto, que ultrapassou as barreiras da música e influenciou a moda, o comportamento e a arte. Sobre os *Pistols*, O'Hara (2023) destaca que a banda era uma explosão de ódio e desespero, berravam a plenos pulmões que não existiria futuro. Com isso, pode-se ver claramente uma filosofia oposta ao pensamento *hippie* que acreditava em um mundo melhor de paz e amor. Vale salientar que a formação dos *Pistols* está atrelada ao inglês Malcom McLaren, que com sua esposa Vivienne Westwood, ao conhecerem o cenário musical dos Estados Unidos se inspiraram para lançar a moda *punk* em sua loja chamada *Sex* em Londres e buscaram formar uma banda que ajudasse na divulgação do seu empreendimento (GONÇALVES, 2005).

O *punk* é mais que um estilo musical, é uma filosofia de vida. Na introdução do livro *A filosofia do punk: mais do que barulho*, Bayard (2023), reforça que o *punk* não pode ser reduzido à imagem de um homem branco, com cabelos espetados, jaqueta de couro com milhares de rebites, como a televisão e a mídia de forma geral reforçam preconceitualmente.

O *punk* é uma comunidade diversa que agrega temas como feminismo, igualdade de gênero, justiça ambiental, veganismo, anarquismo, dentre outros. É uma forma de pensar e viver que valoriza a liberdade individual, a rebeldia contra o sistema e a autenticidade. Com isso, é compreensível que o movimento *punk* atraia os excluídos da cultura dominante. Nesse aspecto, é interessante abordar a analogia feita por Alberto (2017) que aproxima o *punk* ao lixo, ou seja, essa metonímia retrata os indesejáveis socialmente. O movimento *punk* teria uma estética que remete ao lixo, roupas em trapos em contraste intencional com o mundo burguês luxuoso.

Desde sua origem, o *punk* esteve atrelado à vida pública, à política e às desigualdades sociais, porém seria um equívoco afirmar que os primeiros punks teriam teorias sociais bem desenvolvidas. Sobre isto, O'Hara (2023), argumenta:

Ignorar as ligações óbvias entre o fenômeno punk e as desigualdades econômicas e sociais da Grã-Bretanha seria negar a validade das bases filosóficas do movimento. O punk na Grã-Bretanha era essencialmente um movimento composto por jovens brancos da classe operária desprivilegiada. Muitos deles sentiram fundo sua situação social e usaram o meio punk para manifestar sua insatisfação (O'HARA, 2023, p. 32-33).

A filosofia *punk* questiona o conformismo e qualquer autoridade como uma maneira de opressão, por isso, o anarquismo possui força dentro do movimento. Segundo O'Hara (2023), a primeira banda *punk* a se declarar anarquista foi a banda inglesa *Crass*, seus integrantes condenavam tanto a esquerda como a direita, pois ambos buscam controlar e coagir os indivíduos. A ideia de um Estado é a legitimação da sujeição da população enquanto uma pequena parcela se beneficia em detrimento da opressão e exploração dos outros. É por meio da agressividade e do pessimismo que as canções das diversas bandas *punks* expressam a insatisfação com o mundo. A rebeldia é um traço constante nas manifestações *punk* ao redor do mundo; mesmo sem uma filosofia unificada, todas compartilham a oposição ao sistema opressor.

A máxima do *punk* é sem dúvidas o “Do It Yourself!” (faça você mesmo!). Diferente do *rock and roll* e demais movimentos subsequentes, em que os músicos buscavam entrar na grande mídia, se tornarem “astros do rock” e cobravam grandes quantias de dinheiro pelos seus shows e discos, os punks não queriam se submeter a lógica do mercado. Muitas bandas organizavam seus próprios shows, passeatas, lançavam discos, publicavam livros e fanzines de maneira independente. O lema faça você mesmo incitava as pessoas a montarem seus próprios grupos, rompendo, assim, com as barreiras astro/público.

### CAPÍTULO III – O ROCK NO BRASIL: DOS PRIMÓRDIOS AOS PUNKS

O Brasil dos anos 50 foi marcado por forte crescimento econômico, urbanização acelerada e transformações culturais. Era um período de otimismo e modernização, muitas vezes associado ao slogan “50 anos em 5”, usado por Juscelino Kubitschek para representar sua política desenvolvimentista. De 1956 a 1961 o país apresentou um crescimento impressionante, houve uma expansão muito grande na produção industrial com crescimento de 80%. Um outro marco do governo JK é a construção de Brasília, nova capital do país. Na época do Brasil Colônia, já havia a ideia de levar a capital do país para a região central, para evitar ataques pelo mar. Porém, a construção foi autorizada e iniciada em 1956, com o projeto urbanístico de Lúcio Costa e os projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer e do engenheiro Joaquim Cardozo (SKIDMORE, 1982).

O *rock and roll* chegou ao Brasil pelo cinema, e esse veículo foi fundamental para a popularização do gênero musical. Através de filmes como *The blackboard jungle* e *Rock Around the Clock*, a juventude nacional teve seu primeiro contato com o rock and roll, vendo Bill Haley e outros artistas americanos dançarem e cantarem nas telas de cinema. Esses filmes não apenas apresentaram o rock, mas também inspiraram uma geração de jovens brasileiros a criar suas próprias bandas e músicas, influenciando a música, a moda e a cultura de uma época. O cinema, portanto, desempenhou um papel crucial na introdução e disseminação do rock no Brasil, abrindo caminho para o desenvolvimento de uma cena rock nacional.

Na sociedade brasileira das décadas de 1950 e 1960, duas mídias – o rádio e a televisão – ocuparam papéis significativos na constituição de identidades e formas de experimentar a vida moderna. O Rock também se beneficiou desses instrumentos tecnológicos para se difundir no país. O momento em que o rádio já havia se consolidado e a televisão começava a formar um público correspondeu a uma fase importante de crescimento urbano no Brasil. Num país de vasta extensão territorial, diferenças regionais marcantes e alto índice de analfabetismo, a estrutura radiofônica desempenhou o papel de elo de ligação entre centro e periferia.

A chegada do *rock and roll* ao Brasil nos anos 50 não apenas trouxe um novo ritmo musical, mas também influenciou profundamente a cultura jovem da época. Com a urbanização acelerada e o crescimento econômico, os jovens brasileiros estavam ansiosos por novas formas de expressar sua identidade. O *rock and roll*, com sua energia e rebeldia, tornou-se um símbolo de modernidade e liberdade, inspirando a juventude. As músicas que os pais não gostavam eram as preferidas dos filhos que buscavam se diferenciar dos seus

genitores e criar sua própria cultura. Esta tensão geracional questionou a cultura e a moralidade dominante, e abriu caminho para uma nova era de mudanças sociais e culturais no Brasil, marcando o início de uma contracultura que se consolidou nas décadas seguintes.

### 3.1. Os primórdios do Rock no Brasil

Como já foi mencionado na sessão anterior, o primeiro contato que os brasileiros tiveram com o Rock foi em outubro de 1955, com a exibição em São Paulo e no Rio de Janeiro do filme *The blackboard jungle* (Sementes de violência); por meio dele se propagou a música *Rock around the clock*. No Brasil, a grande repercussão levou Nora Ney no mês seguinte a interpretá-la em inglês sendo o primeiro registro de um rock gravado no país (ROCHEDO, 2011). O Rock despertou o interesse dos jovens rapidamente, as gravadoras, percebendo um público consumidor potente, buscou investir no gênero musical. Contudo, por se tratar de um gênero musical estrangeiro, não existia ainda músicos nacionais habituados ao ritmo, os primeiros a gravar rock foram em sua maioria cantores de samba. A gravadora RCA Victor lançou a primeira versão em português, uma composição de Júlio Nagib, com o título de Ronda das Horas, mais uma vez foi uma mulher - Heleninha Silveira - a interpretar (PAVÃO, 1989).

No ano seguinte, em 19 de dezembro em São Paulo, mais um filme estreia no território nacional. O filme *Rock Around the Clock* (Ao Balanço das Horas), o primeiro musical de rock com participação de Bill Haley, The Platters, Alan Freed e Freddie Bell. A exibição foi marcada por uma grande confusão, com o público se levantando e dançando ao som de *rock and roll*. Essa reação espontânea gerou controvérsia, com acusações de que o filme estava "pervertendo a juventude". Como resultado, o governador Jânio Quadros interveio: "Determine à polícia deter, sumariamente, colocando em carro de preso, os que promoverem cenas semelhantes. Se forem menores, entregá-los ao honrado Juiz. Providências drásticas" (PAVÃO, 1989, p.24). Por sua vez, o Juiz de Menores, Aldo de Assis Dias, pronunciou-se declarando que a música de Elvis Presley era prejudicial à juventude, à moralidade e aos bons costumes. O juiz determinou que apenas maiores de 18 anos poderiam assistir ao filme e houve um apelo do governador para que as rádios não tocassem as músicas de *rock and roll*.

Foi somente em 1957 que os brasileiros começaram a compor efetivamente em ritmo de rock. Em janeiro daquele ano, Miguel Gustavo entregou a Cauby Peixoto a música *Rock and Roll em Copacabana*, que foi gravada pela RCA, marcando um importante passo na produção de Rock Nacional. No mesmo ano, pela gravadora *Todamérica*, o *Trio Rubi* grava

uma versão de *Rock'n Roll March* com arranjo do maestro Guio de Moraes. Simultaneamente, Júlio Nagib prepara outra versão de sucessos de Bill Haley, transformando *See You Later, Alligator* em *Até Logo, Jacaré*, que é gravada pelo cantor Agostinho dos Santos. Ainda no mesmo ano, vale destacar que o guitarrista Betinho foi o primeiro a tocar guitarra no estilo Rock. Ele, em parceria com Heitor Carrilho, compõe um rock - *Enrolando o Rock*- que foi interpretado por Cauby Peixoto. Essa música foi importante, pois fez parte do primeiro filme brasileiro *Absolutamente certo*, dirigida por Anselmo Duarte, a incluir o estilo musical no roteiro.

As gravadoras estavam atentas aos novos talentos e oportunidades. A *Odeon* descobriu os irmãos Campello, Sérgio e Célia, em Taubaté, e os lançou como Tony e Celly, gravando um compacto em inglês. No entanto, o disco não teve sucesso, o que permitiu que a dupla começasse a cantar em português. Foi então que surgiram os primeiros sucessos do rock brasileiro: Tony com *Boogie do Bebe* e *Pertinho do Mar*, e Celly com *Banho de lua*, *Lacinho cor-de-rosa* e, especialmente, *Estúpido cupido*, que daria título a uma novela escrita por Mário Prata para a TV Globo em 1976/77 (DAPIEVE, 1999)

Embora a televisão tenha sido inaugurada no Brasil na década de 1950 com a TV Tupi, em São Paulo, os televisores ganharam popularidade na década seguinte. Na primeira metade dos anos 1960, surge o fenômeno da *Jovem Guarda*, esse nome foi inspirado em um programa de TV dominical da *Record*, que reunia Roberto, Erasmo, Wanderléa, Salim, Renato & Seus Blue Caps, Martinha, Golden Boys e outros artistas. Na época, o rock era conhecido como "iê-iê-iê" devido à famosa música dos Beatles, "She Loves You", que repetia "yeah, yeah, yeah". As músicas se caracterizavam como românticas e abordavam temas juvenis, muitas vezes com regravações de sucessos internacionais. A *Jovem Guarda* influenciou os jovens na moda, com roupas coloridas e estampadas, cabelos compridos e casacos de pele e também no seu linguajar atribuindo novas gírias.

No final da década o *Tropicalismo* (ou Tropicália) se destacou como um movimento revolucionário na música brasileira. Ele uniu elementos da cultura popular brasileira, como samba, bossa nova e música nordestina, com influências internacionais, incluindo *rock psicodélico*, *pop* e vanguardas artísticas. O movimento defendia a "antropofagia cultural", ideia de "devorar" influências estrangeiras e transformá-las em algo próprio e brasileiro. Assim, o *Tropicalismo* rejeitava tanto o conservadorismo quanto o nacionalismo rígido, propondo uma arte livre, híbrida e provocadora. Vale salientar que nesse período o Brasil estava sob o Regime Militar que fora instaurado em abril de 1964, a *Tropicália* nasceu em meio ao auge da repressão, pois em dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional de

número 5, um dos atos mais repressivos da Ditadura Militar no Brasil, o qual levou a uma forte repressão política, censura e perseguição a opositores do regime.

A Ditadura Militar no Brasil foi um período de grande repressão política e social, com uso de tortura e desaparecimento de opositores políticos. O governo também implementou uma política econômica liberal, que beneficiou os grandes empresários e prejudicou os trabalhadores. De caráter autoritário, “O regime pôs fim ao populismo, o que significa que a classe operária deixou de ser utilizada como um recurso de poder” (FAUSTO, 2006, p.513). Nesse período, o movimento *Tropicália* foi um marco importante na resistência cultural, misturando elementos da MPB, rock e música erudita, que tensionam a realidade social e política enfrentada pelo país.

Sobre o Brasil e o *tropicalismo*, Pereira (2017) destaca que é em um momento de descontentamento com os autoritarismos e de objeção cultural em todo o mundo, no qual surge o movimento tropicalista, formado não apenas por músicos, mas por artistas de variadas áreas, como poetas, teatrólogos, artistas plásticos e cineastas, que juntos revestem as manifestações artísticas de inovações, inspirado na chamada “antropofagia oswaldiana”, uma concepção criada pelo poeta, dramaturgo e diretor teatral Oswald de Andrade, descrita no *Manifesto antropófago* de 1928. Na música, bebendo de vários estilos, produz um movimento que se contrapõe ao “iê, iê, iê” da *jovem guarda*, compondo músicas de protesto que vão chamar a atenção das autoridades políticas da época. Segundo Dapieve (1999), o tropicalismo não tinha o rock como linguagem predominante, mas sua postura era roqueira, manifestando-se em atitudes de rebeldia, inovação, experimentação e transgressão da cultura dominante. Os *Mutantes*, com forte influência do *rock psicodélico*, foi uma das bandas mais inovadoras e marcantes da música brasileira, especialmente no *tropicalismo*.

Merece destaque dentro da trajetória do rock brasileiro a banda *Vimana* e Rita Lee. O *Vimana* foi uma banda de *rock progressivo*; o jornalista e escritor Ricardo Alexandre (2013) destaca que a banda fazia shows de três horas de duração, com solos de guitarra de 20 minutos e de bateria com aproximadamente 15 minutos. Rita Lee foi integrante da banda *Mutantes*; depois de ser expulsa do grupo, formou a banda *Tutti Frutti*, e o álbum *Fruto Proibido*, de 1975, emplacou sucessos como *Ovelha negra*, *Esse tal de roque enrow* e *Agora só falta você*. Após o término da banda, fez carreira solo e parceria musical com Roberto de Carvalho, que também se tornou seu marido. Rita é aclamada como rainha do rock; ela conseguiu fazer uma carreira sólida dentro de um estilo musical em que, majoritariamente, quem faz sucesso são os homens. Ela vendeu mais de 55 milhões de discos.

Outro artista da década de 70 foi Raul Seixas, que contribuiu significativamente para o rock brasileiro. No início de sua carreira, sua banda se chamava *Raulzito e os Panteras*, mas o grupo não conseguiu ter o sucesso esperado; após o fim da banda, Raul seguiu uma rápida carreira como produtor musical, porém, seu grande desejo era ser cantor de rock, então ele voltou a cantar e fez parceria com Paulo Coelho. O legado de Raul Seixas é robusto: foi o primeiro artista a misturar *rock and roll* com vários estilos musicais brasileiros, não seguindo nem a psicodelia nem o progressivo, como os artistas de sua época, e sua produção musical é bastante inovadora, misturando filosofia, xaxado, magia, existencialismo e rebeldia, inspirado nas ideias de Aleister Crowley. Criou com Paulo Coelho a ideia de uma sociedade alternativa, com foco nas liberdades individuais.

Outro movimento musical importante da década de 70 no Brasil, o qual é o centro deste estudo, é o *punk rock*. Embora o *punk* tenha surgido nos Estados Unidos e no Reino Unido como uma reação à comercialização do Rock e à crise social e econômica da época, no Brasil ele encontrou um terreno fértil para se desenvolver como uma forma de expressão de revolta e descontentamento com a ditadura militar e a situação social e econômica do país. Na próxima seção deste capítulo será abordado a cultura *punk* como contestação juvenil sobre a realidade brasileira.

### **3.2. Brasília capital do país e do *punk rock***

O projeto de levar a capital do Brasil para o centro do país era um projeto antigo, contudo, foi o presidente Juscelino Kubitschek que o realizou. Ex-governador de Minas Gerais, JK prometeu em seu mandato como presidente fazer o Brasil avançar cinquenta anos em cinco, e entre suas metas estava levar o centro das decisões nacionais para o planalto central. Operários vindos de diversas partes do país, especialmente das regiões Nordeste e Centro-Oeste, trabalharam ininterruptamente e em 21 de abril de 1960 Brasília foi apresentada ao mundo. Na ocasião o presidente discursa: “Explicai a vossos filhos o que está sendo feito agora. É sobretudo para eles que se ergue esta cidade-síntese, prenúncio de uma revolução fecunda em prosperidade. Eles é que nos hão de julgar amanhã”. (MARCELO, 2018, p.29).

A capital não deixou apenas os brasileiros encantados, mas também personalidades internacionais ficaram admiradas com a obra faraônica. Segundo Carlos Marcelo (2028), menos de um ano após a inauguração, estiveram no Brasil Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Em sua passagem pelo país, conheceram Brasília. Beauvoir criticou, dizendo ser uma loucura criar uma cidade tão artificial em meio a um deserto, como um monstro com

coração e pulmões artificiais, e completou que a cidade jamais teria alma, coração, carne ou sangue.

A transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília foi um processo lento e complexo. Foram construídos conjuntos habitacionais para abrigar os funcionários públicos e outros trabalhadores com suas famílias que se mudavam para a nova capital. Muitos trabalhadores de outras regiões do país se mudaram para Brasília em busca de emprego e melhores oportunidades. À medida que a cidade crescia, surgiram problemas de planejamento e infraestrutura, além de problemas sociais. Muitas pessoas se estabeleceram em áreas não planejadas, como as cidades-satélites, que foram criadas para abrigar os trabalhadores que não podiam pagar os altos preços dos imóveis na capital. Com isso, pode ser afirmado que Brasília foi pensada no plano arquitetônico com o auxílio de arquitetos e engenheiros civis, porém no plano humano foi negligenciada, não influenciaram antropólogos e sociólogos para pensar a nova sociedade que seria formada entre aquelas construções de concreto.

Quando Brasília tinha dois anos de fundação, a Universidade de Brasília foi inaugurada, em 21 de abril de 1962. O antropólogo Darcy Ribeiro definiu as bases da instituição e o educador Anísio Teixeira planejou o modelo pedagógico. O arquiteto responsável foi Oscar Niemeyer. A UnB foi concebida como um centro de excelência acadêmica e pesquisa, com uma estrutura inovadora e uma abordagem interdisciplinar, refletindo a visão de modernidade e desenvolvimento do governo de Juscelino Kubitschek. A fundação da universidade tinha como objetivo ser um símbolo de inovação e transformação social, contribuindo para o desenvolvimento do país e da região.

Durante a Ditadura Militar, a Universidade de Brasília foi fortemente impactada. Em 1964, dois anos após a inauguração da UnB, os militares começaram a interferir na universidade. Em 1965, destituiu o reitor e nomeou um interventor militar para gerir a instituição. Muitos professores e alunos foram perseguidos, presos e torturados por suas atividades políticas e acadêmicas consideradas subversivas pelo regime. A universidade foi fechada em 1968, após uma série de protestos e manifestações estudantis. A repressão e a censura foram impostas, controlando a produção acadêmica e a liberdade de expressão.

Todo otimismo e utopia em torno da capital brasileira é transformado numa realidade problemática, parafraseando Pereira (2017), o planejamento urbano de Brasília foi concebido com ideias otimistas de reconfigurar o Brasil, mas a realidade foi mais complexa e onerosa. A cidade não resolveu os problemas sociais, simplesmente os segregou e escondeu. Isso inspirou o movimento underground *punk* de Brasília, no final da década de 70, a criar uma visão distópica e monótona da cidade.

A cena *punk* internacional chegou ao Brasil e logo conquistou muitos jovens. Em São Paulo e em Brasília, eles começaram a se identificar com o movimento e, à medida que tinham acesso a mais referências, surgiram as primeiras iniciativas de formação de bandas. O ano de início dessas formações foi 1978: em São Paulo surgiu a banda Restos de Nada e, em Brasília, o Aborto Elétrico (ALEXANDRE, 2013). Vale salientar que, embora Brasília seja reconhecida como a capital do *punk*, isso não significa que o movimento tenha se desenvolvido primeiro ali; como mencionado no início do parágrafo, as cenas *punks* se desenvolveram simultaneamente. No início, as regiões que possuíam focos do gênero musical vivenciaram o movimento de maneira isolada, e só depois passou a haver intercâmbio entre elas.

O *punk* brasileiro teve uma forte repercussão no país, e grandes nomes do rock nacional são originários do Distrito Federal, como *Plebe Rude*, *Legião Urbana* e *Capital Inicial*. A realidade de Brasília, marcada pela tensão política, pela monotonia, pela falta de lazer e pelo grande fluxo de bens culturais, foi bastante significativa para a formação de uma juventude inquieta, crítica e ávida por expressão, favorecendo o surgimento de uma produção musical intensa e engajada. Esse conjunto de fatores transformou Brasília em um polo criativo singular, no qual o *punk* e, posteriormente, o *pós-punk* encontraram terreno fértil para se desenvolver, dando origem a bandas que não apenas marcaram a cena local, mas também redefiniram a história do rock brasileiro.

Nesse contexto, o livro *Diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*, de Paulo Marchetti (2013), realiza um importante resgate histórico do desenvolvimento do *punk* na capital. A obra articula lembranças pessoais, entrevistas com integrantes da juventude da época e pesquisa documental, contribuindo para compreender como o movimento se estruturou em Brasília e de que maneira o cotidiano dos jovens, marcado por tensões sociais e pela escassez de espaços culturais, moldou uma cena musical ativa e significativa. É importante destacar, porém, que Marchetti concentra sua análise sobretudo no cenário *punk* formado por jovens de classes mais abastadas, filhos de funcionários públicos de cargos importantes. Além de maior poder aquisitivo, esses jovens possuíam amplo capital cultural; muitos viveram temporadas no exterior e trouxeram consigo discos, revistas, livros, fanzines e instrumentos musicais, tendo acesso a materiais de primeira mão do cenário internacional. Por outro lado, o *punk* brasileiro não se restringiu a esse grupo, pois na periferia também surgiram bandas e iniciativas relevantes. Esse cenário periférico também será abordado neste estudo.

Segundo Marchetti (2013), os pioneiros do cenário musical brasiliense surgiram ainda na década de 1960. Em 1964, *Os Primitivos* fizeram seus primeiros ensaios, e em 1967 lançaram, pela *Polydor*, o disco *Os Primitivos no iê-iê-iê*, que continha apenas uma música: *O Gato*. Nos anos 1970, surgiram bandas influenciadas pelo movimento *hippie* e pelo *rock progressivo*, como *Tellah*, *Matuskela*, *A Nata*, *Sol Noturno* e *Hortelã*, entre outras. Contudo, a primeira banda *punk* foi o *Aborto Elétrico*, formada em 1978. Inspiradas por ela, surgiram outras bandas, como *Blitx 64*, *Metralhaz*, *Vigarista de Istambul*, *XXX*, *Escola de Escândalos*, *Arte no Escuro* e *Dado* e o *Reino Animal*, entre outras. O quadro de bandas mudava constantemente, de forma que, na mesma velocidade em que surgia uma nova formação, ela podia também se desfazer.

Embora tenha durado apenas alguns anos, a banda *Aborto Elétrico* foi fundamental para a cena musical de Brasília e influenciou fortemente o rock brasileiro. Seus integrantes da formação inicial eram Renato Russo (baixo e vocal), Flávio Lemos (bateria) e André Pretorius (guitarra). O *Aborto Elétrico* é considerado um dos principais responsáveis pela eclosão do movimento *punk rock* em Brasília, e seus membros fundaram posteriormente bandas como *Legião Urbana* e *Capital Inicial*, que se tornaram ícones do rock brasileiro. A banda trouxe uma postura contestadora e letras engajadas, refletindo o clima político e social da época.

Ao fazer um levantamento bibliográfico de trabalhos acadêmicos ou produções independentes a respeito do *punk rock* de Brasília, é bastante recorrente encontrar narrativas que apresentam jovens intelectualizados de classe média como os únicos protagonistas do cenário underground da capital federal. O artigo científico *Memórias e identidade punk nos extramuros de Brasília*, de Moacir O. de Alcântara, se destaca por problematizar o *punk* para além dos jovens abastados da cidade que ficaram conhecidos como a “turma da colina”. O trabalho de Alcântara oferece uma perspectiva mais abrangente sobre os autores do *punk rock* brasiliense, resgatando os artistas periféricos para a memória desse fenômeno.

Vale salientar que a academia por muito tempo negligenciou as minorias ou as narrativas das classes sociais menos privilegiadas, porém, as ciências sociais e humanas após uma reavaliação de sua importância para a compreensão crítica da realidade, passaram a incorporar, ainda que de forma gradual e conflituosa, as vozes historicamente silenciadas. Essa inflexão teórica e metodológica permitiu que sujeitos antes vistos apenas como “objeto” de pesquisa se tornassem também produtores de conhecimento, questionando o lugar de fala hegemônico e denunciando as estruturas de poder que sustentam desigualdades de raça, gênero, classe, sexualidade e território.

Nesse sentido, a produção acadêmica contemporânea, especialmente em áreas como sociologia, antropologia, história, educação e estudos culturais, vem buscando romper com uma visão eurocêntrica e elitista, abrindo espaço para epistemologias outras, como os saberes populares, indígenas, afro-diaspóricos e periféricos. Tal movimento não se restringe a incluir novas fontes ou personagens, mas implica rever categorias analíticas, conceitos clássicos e a própria forma de fazer ciência, aproximando-a das demandas concretas da sociedade.

Dentro do campo de estudo do Rock, observa-se o apagamento da figura de Sister Rosetta Tharpe. Nos trabalhos consultados na pesquisa histórica, poucos a mencionam como uma das pioneiras do *rock and roll*, uma mulher negra que influenciou diretamente artistas como Chuck Berry e Elvis Presley. Entretanto, o trabalho *Sister Rosetta Tharpe e a gênese do rock'n'roll*, de Samara Ribeiro Duarte, apresenta, sob a perspectiva da memória e do esquecimento, a trajetória da cantora e guitarrista, bem como os eventos do pós-abolição que contribuíram para a segregação racial no país e produziram lacunas na memória nacional sobre a música afro-americana, a qual foi fundamental para o surgimento do gênero musical rock. Dessa forma, a autora evidencia como a construção de uma historiografia centrada em figuras masculinas e brancas contribuiu para minimizar a relevância de Tharpe, revelando que a consolidação do rock está diretamente ligada a processos de silenciamento e seletividade da memória, que excluem ou marginalizam sujeitos negros, sobretudo mulheres, na narrativa oficial sobre o gênero.

Como já foi mencionado, por se tratar de um trabalho fortemente ancorado na revisão de literatura, existe o desafio de, muitas vezes, deparar-se com narrativas que silenciam determinados atores sociais na história do Rock, tanto em âmbito internacional quanto nacional. Mesmo com as limitações no que tange a dados históricos mais robustos que abordem o fenômeno do *punk rock* em Brasília, o trabalho busca manter uma postura crítica em relação às produções anteriores acerca do objeto de estudo, bem como reconhecer as próprias limitações que ainda reproduz, ao não conseguir acessar todos os dados necessários para uma análise mais ampla e aprofundada. Ainda assim, ao problematizar essas ausências e lacunas, a pesquisa contribui para tensionar a historiografia existente e abrir caminhos para investigações futuras que possam complexificar a compreensão do *punk rock* brasiliense e dos sujeitos que dele participaram.

### 3.3. Crônicas sociais no *punk* brasileiro

Quando o *punk rock* começou a surgir em Brasília, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, o Brasil vivia um período de transição política do regime militar para a democracia. O movimento de 31 de março de 1964 havia sido apresentado, em seu discurso oficial, como uma forma de livrar o país da corrupção e do comunismo, com a promessa de redemocratizá-lo em breve. Na prática, porém, consolidou-se como um período de forte repressão, com desmobilização das organizações políticas e sociais, aumento das desigualdades, abandono dos programas sociais por parte do Estado, na economia o “milagre econômico” foi seguido de uma crise, inflação e aumento da dívida externa.

No governo de João Figueiredo (1979–1985), o último general-presidente do regime militar, essas contradições se aprofundaram. Seu mandato foi marcado pela Lei da Anistia de 1979, que permitiu o retorno de exilados políticos e, na mesma medida, perdoou os crimes cometidos por agentes do Estado durante o regime. O país enfrentava uma forte crise econômica, com desemprego, inflação elevada e queda do poder de compra, o que ampliava o descontentamento social, ocasionando intensa mobilização popular e pressão pelo fim da ditadura militar (FAUSTO, 2001). Esse cenário brasileiro constituiu um terreno fértil para o surgimento do *punk* em Brasília e em outras regiões do país, configurando-se como uma expressão musical e estética da juventude para romper com o tédio, protestar e manifestar sua insatisfação com o sistema político e social da época.

Brasília, como capital federal, tinha um papel simbólico importante. Construída para ser a cidade do futuro, planejada e monumental, abrigava o centro do poder político, mas também revelava contradições gritantes: de um lado, o Plano Piloto, com sua arquitetura moderna e espaços amplos; de outro, as cidades-satélites, onde morava a maioria da população trabalhadora, longe do cartão-postal da capital. Para muitos jovens, essa distância entre o discurso oficial e a vida concreta gerava um sentimento de frustração, tédio e revolta. Para Pereira: “Os punks de Brasília criam uma visão oposta ao utopismo moderno na qual inclusive a cidade foi moldada. As músicas falam da violência na cidade, principalmente militar, reescrevem uma parte feia e suja do espaço urbano, a segregação e a desigualdade social entre plano piloto e cidades satélite (PEREIRA, 2017).

Em 1978 a banda *Aborto Elétrico* foi a pioneira do *punk* em Brasília e, em seguida, surgiram a *Blitx 64* e a *Metralhaz*, formando a primeira geração *punk* da cidade. Brasília é, ao mesmo tempo, causa e inspiração para o surgimento desse movimento: primeiro, por ser a capital do país, atraiu muitos funcionários públicos com suas famílias, o que possibilitou que os jovens se conhecessem e compartilhassem seus gostos musicais. Alguns deles havia

passado temporadas em outros países e trouxeram discos, revistas, fanzines e outros materiais, que circulavam entre o grupo. Segundo o tédio típico de uma cidade com poucas opções de lazer levou esses jovens a se reunirem para criar suas próprias bandas e organizar seus próprios eventos, consolidando assim a cena punk brasiliense.



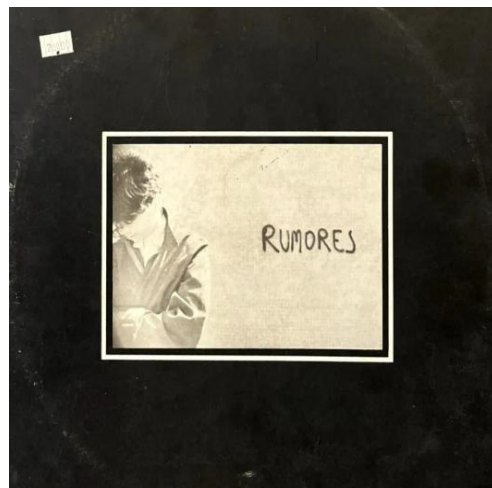
Disponível em: <https://www.migranet.com.br/cd-aborto-eletrico>. Acesso em: 26 nov. 2025

A música *Veraneio Vascaína*, da banda *Aborto Elétrico*, exemplifica bem como o grupo dialogava com o contexto político do Brasil e com a realidade de Brasília em suas composições. A letra faz uma crítica direta à repressão policial e à violência do regime militar, ainda muito presentes no fim da década de 1970 e início dos anos 1980. Segue trecho da letra: “Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio / Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho / Com números do lado, dentro dois ou três tarados / Assassinos armados, uniformizados / Veraneio vascaína vem dobrando a esquina”. Em Brasília, cidade planejada para ser o centro do poder, essa repressão era sentida de forma intensa pelos jovens, que conviviam de perto com a presença do Estado, dos militares e das instituições oficiais. A música prossegue: “Porque pobre quando nasce com instinto assassino / Sabe o que vai ser quando crescer desde menino / Ladrão pra roubar, marginal pra matar / Papai, eu quero ser policial quando eu crescer”. Nesse trecho, a letra revela o estereótipo de que o pobre tende a ser bandido e problematiza a ideia de que o policial seria apenas o agente que combate as mazelas da sociedade por meio do crime e da violência institucionalizada. “Ladrão”, “marginal” e “policial” aparecem, assim, inseridos na mesma lógica de violência.

Durante o regime militar as desigualdades sociais aumentaram, grande massa da população passava por um arrocho financeiro para pagar as despesas domésticas básicas. O

trabalho exaustivo como destino inevitável é criticado pela música *Construção Civil* do *Aborto Elétrico*. A letra apresenta um diálogo entre um jovem e um primo que trabalha na construção civil, explorando temas como a alienação, a exploração e a busca por felicidade. Segue trecho: “Eu tenho um primo que trabalha na Construção Civil/ Me conta coisas, diz que eu tenho que esperar/ Entre uma cerveja e outra se lembra do aluguel/ Então me explica como é feliz”. Quando o eu lírico tenta perceber se ele é realmente feliz, o primo desvia o assunto, dizendo que é “só cansaço”. Os versos finais “É tão seguro trabalhar na construção civil / Pare de pensar na vida e vá trabalhar/ Na construção civil”, de forma irônica reforçam a ideia de que o trabalho exaustivo e mal remunerado é uma armadilha que aprisiona as pessoas, impedindo-as de buscar uma vida melhor e mais digna.

A música *punk* é simples no que tange à teoria musical, ou seja, poucos acordes, ensaios em garagens, shows improvisados, bastava encontrar uma tomada e uma extensão para ligar os instrumentos e fazer um som. Se na estrutura musical ela é direta, despojada, simples, geralmente usando apenas três acordes, nas letras ela grita uma realidade complexa. As bandas punks de Brasília, em seus primórdios, se formavam e se desfaziam rapidamente, muitas vezes sem sequer gravar discos.



Imagens disponíveis em: <https://estilhacosdiscos.com.br/produto/rumores-1985/?srsltid=AfmBOoqSGIoE4D8jPQPBM9KXjbtE0W9QOuniT5y6KJjibGxFmRA2XzOK>. Acesso em: 25 nov. 2025

Contudo, existe uma coletânea chamada *Rumores*, de 1985 do *Sebo do disco*, um selo independente pelo qual algumas bandas de Brasília foram convidadas para gravar. Entre as bandas estão: *Elite Sofisticada*, *Escola de Escândalos*, *Detrito Federal* e *Fines Africae*. As gravações foram feitas em Belo Horizonte, cada banda registrou duas músicas, foram tiradas

mil cópias, que se esgotaram rapidamente. Contudo, hoje é possível ter acesso às faixas do álbum por meio de plataformas de streaming, como, por exemplo, o *YouTube*.

Na música *Complexos*, da banda *Escola de Escândalos*, o eu lírico passa “horas seguidas olhando” sua imagem no espelho, tentando mudar de ângulo, esconder, disfarçar um “defeito” que o incomoda, a crítica se intensifica quando a letra questiona: “quem foi que instituiu esses padrões de beleza?” A canção pode ser relacionada ao pensamento de Zygmunt Bauman (2001) sobre o mundo efêmero e a modernidade líquida, especialmente no que diz respeito aos padrões de beleza e ao corpo como mercadoria. Bauman afirma que, na sociedade de consumo, as pessoas são constantemente pressionadas a se reinventar, a “melhorar” a própria imagem e a se manter desejáveis, sob o risco de se tornarem descartáveis.

Outra canção da banda *Escola de Escândalos*, *Luzes*, trata de sexo e virgindade. A letra explora o imaginário que os jovens constroem em torno da primeira experiência sexual: “Luzes que piscam, gritam e avisam / Que chegou a hora que você sonhou”. O medo e o pavor quase paralisam o eu lírico, mas o ato sexual prossegue e o ápice da relação é descrito como momento em que “luzes coloridas não param de piscar”. Há uma clara disparidade entre a fantasia e o ato em si: o riso tenta esconder o medo. A música faz alusão a Rodolfo Valentino, ator que se tornou símbolo sexual nas telas de cinema, e a Giovanni Casanova, escritor italiano do século XVIII conhecido por sua vida amorosa lendária. O personagem acha que nem os ícones sexuais fariam melhor do que ele imagina, mas a realidade é diferente da fantasia.

A música *Desempregado*, da banda *Detrito Federal*, retrata a vida de quem está à margem do projeto econômico nacional que, durante a ditadura militar, aprofundou a exploração e a precarização dos trabalhadores. A canção inicia com uma reação de rebeldia e desespero diante das cobranças: “foram lá em casa me perturbar / com mil contas pra eu pagar / joguei-as na privada sem pestanejar”. À medida que a letra avança, constrói-se um retrato da vida moderna em que tudo é monetizado: das contas básicas de água, luz, telefone e gás ao próprio deslocamento e ao direito à moradia, “eu não pago ônibus, eu não pago BNH”, sendo BNH a sigla para Banco Nacional de Habitação. Nem o lazer escapa à lógica mercantil, este também é monetizado e a canção exemplifica com a TV, a bebida e o sofá. Enfim, todos os aspectos da vida dos indivíduos foram capturados pelo sistema capitalista. Alguém desempregado é um ser excluído de todas as esferas da vida.

É possível estabelecer um diálogo entre a música *Desemprego* e o diagnóstico de SCHWARCZ (2015) sobre o projeto econômico da ditadura civil-militar brasileira. No livro *Brasil: uma biografia*, a autora mostra como, entre 1964 e 1985, o poder econômico se

concentrou em uma tecnocracia ligada ao empresariado, com o Ministério do Planejamento e o da Fazenda controlando o orçamento, os salários e a política de desenvolvimento. Medidas como o controle salarial, a repressão aos sindicatos, a proibição de greves e o estímulo ao investimento estrangeiro geraram um crescimento econômico que ficou conhecido como “milagre econômico”, mas que se apoiava na precarização do trabalho, na concentração de renda e no aumento da vulnerabilidade dos trabalhadores.

Outra música que tematiza os efeitos do modelo econômico excludente é *Fim de semana*, também da banda *Detrito Federal*, ao abordar o acesso desigual ao lazer: “Fim de semana sem ter o que fazer / há festa na cidade, mas não há para você / os bares estão cheios / todos a se divertir / mas você não tem dinheiro / não adianta insistir / fim de semana amaldiçoado / fim de semana sem nenhum trocado”. Em Brasília, uma parte da população dispunha de recursos econômicos e integrava a elite vinculada ao serviço público; por outro lado, havia uma população periférica que apenas observava os espaços de lazer, sem condições de neles participar. Mesmo sendo breve, a letra da música consegue retratar a cena brasiliense a partir desses dois focos: o dos que têm acesso ao consumo e ao lazer e o daqueles que permanecem à margem.

Na mesma coletânea, a banda *Finis Africae* grava a música *Ética*, que faz uma crítica irônica à chamada “era da razão”. Segue trecho: “É a idade da razão e da Ética, ética, ética/ que desaprova a emoção/ ser condenado pela sua inquisição em seu coração/ ser queimado vivo, passar pelas suas torturas/ me faz pensar no sofrimento em vão”. A música coloca a ética e a emoção em uma relação conflituosa, sugerindo que a busca pela razão e por uma ética rígida oprime os afetos, como se no mundo moderno existisse um controle permanente que produz sofrimento. A menção à Idade Média associa o presente a um tempo de dor e intolerância: um dos grandes marcos desse período histórico foi a Inquisição, que promoveu uma verdadeira caça às bruxas e perseguiu aqueles que se desviavam das normas estabelecidas pela moralidade da Igreja Católica. Ao trazer essa referência, a canção insinua que, por trás do discurso da “era da razão” e da ética, persistem práticas de julgamento, punição e silenciamento de tudo o que escapa ao padrão considerado correto.

A arte se aproxima da vida de forma intensa, e, nesse caso, a música dialoga diretamente com os problemas das sociedades modernas. O conhecimento científico também busca compreender e questionar essa realidade, produzindo teorias a seu respeito. A crítica à razão instrumental é uma dessas formulações, que reflete sobre a modernidade e se aproxima do que a música *Ética* expressa. A Escola de Frankfurt denunciou a razão instrumental por reduzir a realidade a meros meios para fins, esvaziando a reflexão sobre o sentido da vida e da

organização social. Em termos amplos, a teoria crítica propõe uma análise orientada para a superação da dominação capitalista, tendo como horizonte a emancipação e a realização efetiva da liberdade e da igualdade para todos. Nesse contexto, o caráter fetichista das mercadorias funciona como um feitiço: o trabalho torna-se abstraído, regido pela indiferença, e as relações sociais aparecem como relações entre coisas. Adorno identifica, nesse processo, formas de alienação que contribuem para a “volatilização da culpa” e a “banalização do mal”, isto é, para a naturalização da violência e da injustiça no cotidiano (MATOS, 1993).

O *punk rock* de Brasília vai além das bandas dos anos 1970 e 1980. Em 1994, por exemplo, surgiu o grupo *Os Maltrapilhos*, que continua em atividade até os dias atuais. A banda é amplamente reconhecida como uma das principais representantes do *punk rock* nacional, tendo sua popularidade ultrapassado as fronteiras do Distrito Federal. Natural de Ceilândia, região do DF marcada pela forte presença de grupos *punks*, a formação atual da banda conta com Márcio nos vocais, Rafael na guitarra, o baixista Ismael e o baterista Magrão. O site *Audiograma* (site de notícias e conteúdos sobre música, com matérias, resenhas, entrevistas, entre outros) publicou uma entrevista com os membros da banda no início de 2019. Nela, os integrantes deixam claro que o *punk rock* é, antes de tudo, um estilo de vida baseado no “faça você mesmo”, em que não existem regras pré-estabelecidas e cada indivíduo se desenvolve dentro da cultura *punk* da forma que melhor lhe convém, sem ferir a liberdade dos outros.

Na entrevista, os integrantes da banda *punk* se definem como uma banda de *punk rock* de protesto, assumidamente apartidária e defensora da autogestão. O grupo não compactua com qualquer forma de fascismo e afirma lutar por uma cena livre de preconceitos. Sua música não é destinada a quem defende a exclusão de minorias, simpatiza com o militarismo ou apoia governos que oprimem os indivíduos. A banda iniciou sua trajetória fonográfica com o selo independente *Not On Label (Os Maltrapilhos Self-released)*, por meio do qual lançou o videocassete *Os Maltrapilhos* (2000) e, posteriormente, o álbum *Desemprego–Desespero* (2006). Em 2012, lançou o álbum *Vivendo de Absurdos* pelo selo CBG Discos/Punk Rock. O último álbum gravado foi *Tempos de Intolerância* (2019), lançado pela MTP Produções, selo próprio da banda.



Disponível em: <https://www.audiograma.com.br/2019/02/interrogatorio-o-punk-rock-pelos-olhos-da-banda-os-maltrapilhos/>. Acesso em: 29 de nov. 2025.

A letra da música *Punk Rock Nacional*, da banda *Os Maltrapilhos*, explicita a posição política e estética do grupo ao articular identidade periférica, preconceito e afirmação da cultura *punk*. No trecho “Criaram um padrão de beleza/ só pra me discriminar/ arrancaram a minha autoestima/ tá difícil de suportar/ moro na periferia/ oprimido e sem educação / rejeitado pelo Estado/ eu tenho corpo tatuado”, evidenciam-se as marcas de uma exclusão que passa pelo corpo, pela classe e pelo território. Os padrões de beleza, além de transformarem os corpos em mercadorias, funcionam como mecanismos de distinção de classe, pois nem todos têm recursos financeiros para alcançar o ideal estabelecido. Sentir-se fora desses padrões gera sofrimento e reforça a sensação de inadequação.

A composição denuncia que as pessoas que vivem nas periferias são discriminadas e têm menos oportunidades de ascensão social, em grande parte porque não acessam a mesma educação das classes mais abastadas; o Estado aparece como aliado dos interesses da burguesia, contribuindo para manter essa desigualdade. A discriminação não recai apenas sobre o não enquadramento nos padrões de beleza, mas também sobre as tatuagens, vistas como marca de marginalidade. O refrão “nós somos um só, é o punk rock” reforça a dimensão coletiva do movimento, apontando para a construção de uma comunidade alternativa que se reconhece no underground, no “punk rock nacional”, em oposição à desqualificação da elite, que considera esse som “de marginal”.

Outra banda *punk* surgida na periferia da capital federal é a A.R.D. (After Radioactive Destruction, Gama/DF), considerada pioneira do hardcore/punk na região Centro-Oeste. Nesse sentido, o artigo de Moacir Oliveira de Alcântara, intitulado *Memória e identidade punk nos extramuros de Brasília*, busca reconstruir, por meio de relatos orais de integrantes da cena punk, narrativas pouco exploradas acerca do movimento nos espaços periféricos do Distrito Federal. Ao tomar como foco essas experiências marginais, o autor evidencia a existência de uma produção cultural intensa, marcada pela autonomia e pela crítica social, que acabou sendo silenciada pela grande mídia e pelos discursos oficiais sobre o rock brasileiro. Ainda que ignorado pelos meios hegemônicos de difusão, o punk desenvolvido nas periferias constitui um cenário musical e comportamental underground duradouro, caracterizado por vivências diversas e por um ativismo político que, em grande medida, dialoga com princípios anarquistas e com formas alternativas de resistência.

Tanto a banda *Os Maltrapilhos* quanto a *A.R.D* constituem expressões de uma contracultura viva, que permanece atuante na defesa da filosofia *punk* e segue produzindo crônicas sociais sobre a realidade brasileira. Formada em 1984, a *A.R.D* completou quatro décadas de existência e resistência, fato que motivou o jornal *Correio Braziliense* a registrar a turnê comemorativa do grupo, destacando que, ao longo desse período, a banda produziu seis CDs, oito fitas K7, dez coletâneas e dois LPs, mantendo como bandeiras o combate a preconceitos, a preocupação ambiental e o antibelicismo. Como afirma o baterista Marcus Guerra, ao jornal *Correio Braziliense*, “somos sobreviventes dessa destruição radioativa em forma de capitalismo selvagem e políticas desastrosas, mas, ainda assim, temos força para seguir protestando”. Desse modo, observa-se que o *punk* brasileiro, longe de representar apenas um vestígio histórico ou um fenômeno geracional, permanece atuando como forma de intervenção crítica no presente, atualizando suas pautas e reafirmando seu papel contestatório no cenário cultural do país.



Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2025/07/7215269-banda-punk-ard-inicia-  
turne-no-brasil-pelos-40-anos-de-historia.html](https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2025/07/7215269-banda-punk-ard-inicia-turne-no-brasil-pelos-40-anos-de-historia.html). Acesso em: 02 de dez. 2025.

As crônicas sociais sobre o Brasil estão enraizadas de crítica não só no presente, mas também nas desigualdades e na exploração histórica que marcaram a constituição violenta da nação. Isto fica evidenciado na música *Índios*, que ao afirmar “Modular de cada vez a escolha de Portugal, nosso ouro era verde, nosso povo mais gentil, sífilis, peste, gonorreia varreram o solo guarani, índias virgens estupradas nos barões da escravidão, nossos nativos convertidas em ovelhas de um Deus”, denuncia a colonização como processo de extermínio e submissão dos povos originários. Ao trazer à tona a violência sexual, o apagamento cultural e a imposição religiosa, a letra desconstrói a narrativa heroica do “descobrimento” e evidencia as consequências genocidas do projeto colonial. Dessa forma, a canção opera como leitura crítica que recupera memórias silenciadas, produzindo uma interpretação contra hegemônica sobre a formação social brasileira e reafirmando o papel político da música enquanto instrumento de resistência.

Assim, o *punk* de Brasília se constitui como expressão musical e profundamente atravessada pelas contradições históricas e sociais do país, funcionando como espaço de denúncia e elaboração simbólica das desigualdades produzidas pelo projeto modernizador brasileiro. Longe de representar apenas uma manifestação estética ou um estilo juvenil passageiro, o *punk* brasileiro consolidou uma crítica persistente às formas de autoritarismo, exploração econômica, segregação urbana e exclusão social que marcaram tanto a ditadura militar quanto o período democrático posterior.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como objetivo central analisar de que modo o *punk rock* brasileiro construiu crônicas sociais capazes de expressar as vivências, percepções e conflitos da juventude brasileira. A partir do estudo de diversos materiais – trabalhos acadêmicos, livros sobre a história do Rock, da história geral e do Brasil – foi possível compreender que, embora a música, e neste caso o Rock, possua uma existência estética própria, ela não se encontra dissociada da realidade material e histórica que a constitui. Ao contrário, verifica-se um diálogo dialético entre a produção musical e as condições sociais existentes nas sociedades em que se desenvolve.

Outro aspecto relevante refere-se ao fato de que sua consolidação esteve associada ao desenvolvimento tecnológico, uma vez que seu instrumento fundamental, a guitarra elétrica, dependeu dos avanços da técnica e da eletricidade para existir. Assim, o Rock configura-se como um fenômeno cultural vinculado à vida moderna, urbana e industrial. Vale ressaltar que a eletrificação dos instrumentos e a popularização dos amplificadores transformaram profundamente não apenas a produção musical, mas também a própria experiência de escuta, permitindo maior volume, intensidade e experimentação sonora. Paralelamente, a expansão da indústria fonográfica, do cinema, do rádio e, posteriormente, da televisão, contribuiu para a difusão em larga escala desse estilo musical. Desse modo, o surgimento e a difusão do Rock estão intimamente ligados ao desenvolvimento do capitalismo industrial e das transformações tecnológicas e sociais do século XX.

As transformações desencadeadas pela Revolução Industrial provocaram grandes deslocamentos populacionais em direção às cidades. Como parcela significativa da população não detinha os meios de produção, passou a vender sua força de trabalho, contribuindo para a formação das principais classes sociais da modernidade: burguesia e proletariado. Em diferentes momentos, as greves constituíram mecanismos de resistência dos trabalhadores diante das condições de exploração. Entretanto, conforme procurou demonstrar este trabalho, para além de movimentos grevistas, partidos políticos e outras formas tradicionais de organização social, o Rock também se mostrou um instrumento de expressão e contestação da juventude, denunciando o *status quo*, criticando estruturas de exploração e estabelecendo uma postura de enfrentamento diante de um Estado identificado com os interesses burgueses em detrimento das classes populares.

O surgimento do Rock nos Estados Unidos, na década de 1950, é emblemático, pois resulta da mistura de ritmos de origem negra e rural em uma nação que, nesse período, ainda vivia sob forte segregação racial. A fusão entre o *rhythm and blues*, o *gospel*, o *blues* e

tradições musicais do sul rural norte-americano deu origem a uma sonoridade híbrida, que rompeu fronteiras simbólicas impostas pela hierarquia racial norte-americana. Entretanto, essa apropriação não ocorreu sem tensões: por um lado, jovens brancos passaram a consumir e a se identificar com expressões musicais associadas à cultura afro-americana; por outro, artistas negros foram frequentemente invisibilizados pela indústria fonográfica, que privilegiou intérpretes brancos e neutralizou elementos considerados transgressores ou “ameaçadores” à moral dominante. Dessa forma, o Rock nasce atravessado por disputas raciais e culturais, tornando-se não apenas um novo gênero musical, mas também um fenômeno social que põe em questão as fronteiras sociais e raciais vigentes nos Estados Unidos do pós-guerra.

Ao atravessar o oceano e chegar à Inglaterra, o Rock encontra força entre os jovens da classe operária, que sofriam com a pobreza, o desemprego, a violência urbana e o descaso do Estado. Nesse contexto, o gênero se torna meio expressivo para um segmento social que vivia em condições de profunda exclusão. Na década de 1960, observa-se a intensificação da contracultura e da experimentação sonora, com o surgimento de diversos subgêneros, entre eles o *rock psicodélico* e o *rock progressivo*, além da influência do movimento *hippie* sobre a produção musical por meio da defesa de ideais de paz, liberdade e crítica às normas sociais e políticas. Entretanto, mesmo com a difusão de mensagens de paz em um mundo atravessado por guerras e com o investimento artístico que elevou o *rock progressivo* a níveis sofisticados de composição, emerge uma parcela da juventude inquieta e desencantada com a perspectiva de um futuro melhor; nesse cenário, o *punk* rejeita a ideia de que a realidade possa se transformar apenas pela arte, nega o otimismo, recusa músicas elaboradas com longos solos de guitarra e aposta na crueza, na simplicidade e em uma estética associada ao lixo e ao que é descartado pela cultura dominante, provocando e contestando de modo direto a realidade social.

Dito isto, o objetivo proposto de compreender o *punk* enquanto movimento de contracultura foi possível de ser alcançado, enquanto filosofia o movimento *punk* que articula práticas, valores e modos de existência que não se limitam ao âmbito musical. Ele constitui um espaço de experimentação social no qual diferentes sujeitos constroem narrativas próprias e reconfiguram suas identidades a partir da recusa ao padrão dominante. Ao agregar pautas como feminismo, igualdade de gênero, justiça ambiental, veganismo e anarquismo, o *punk* configura-se como um campo de disputa simbólica que questiona valores hegemônicos e reposiciona sujeitos historicamente marginalizados. Em vez de simplesmente rejeitar convenções, o movimento propõe formas alternativas de sociabilidade, estética e produção cultural, transformando aquilo que é considerado marginal em instrumento de crítica e

questionamento político. Tal processo possibilita o surgimento de uma sensibilidade contestadora revela como expressões tidas como periféricas podem instaurar leituras dissidentes da realidade social.

No mundo moderno, em que a mercantilização atravessa praticamente todas as dimensões da vida social, a arte também foi capturada como objeto de consumo e fonte de lucro. Nesse cenário, o *punk* não escapa à lógica do mercado e torna-se alvo de interesse da indústria fonográfica, o que produz uma relação marcada por tensões e ambiguidades. Enquanto alguns grupos optaram por assinar com grandes gravadoras, outros procuram preservar sua autonomia por meio da produção independente, distribuindo-os seus discos, organizando shows e confeccionando fanzines. Essa postura, frequentemente associada à rebeldia e à crítica ao sistema, foi favorecida pelo avanço tecnológico, que reduziu custos, ampliou o acesso a equipamentos e possibilitou que bandas com poucos recursos tivessem condições de registrar e difundir seu trabalho. Desse modo, a resistência *punk* também se alimenta das transformações técnicas da modernidade, ainda que se coloque em permanente atrito com os processos de mercantilização que caracterizam o campo musical contemporâneo.

Ao analisar o *punk* em território brasileiro, observa-se que o movimento, ao se disseminar, não apenas é apropriado pela juventude local, como também se ressignifica conforme os contextos sociais e culturais das regiões em que se estabelece. Longe de permanecer restrito a uma estética estrangeira, o *punk* torna-se elemento capaz de adquirir nacionalidade ao dialogar com as experiências concretas da juventude brasileira. Nesse processo, a filosofia do “faça você mesmo” assume centralidade, pois incentiva jovens a protagonizarem suas próprias produções culturais e a criarem espaços de sociabilidade e identidade que refletem temas e problemáticas próprias do país. Dessa forma, o *punk* em solo brasileiro não é mera reprodução de modelos externos, mas um campo de criação e interpretação que integra reivindicações locais e reelabora, à sua maneira, os significados atribuídos ao movimento no cenário internacional.

Em Brasília, o *punk rock* encontra um solo fértil para seu desenvolvimento. A cidade, construída como símbolo da modernização e do progresso brasileiro e planejada para ser o centro das decisões políticas, revelou-se um ambiente marcado por contradições e por problemas sociais frequentemente negligenciados. O distanciamento entre o discurso oficial e a experiência cotidiana da juventude favoreceu a emergência de uma expressão musical que colocava em questão o próprio projeto modernizador do país. Nesse contexto, as bandas brasilienses passaram a elaborar discursos críticos que evidenciavam o descontentamento

diante do autoritarismo, do desemprego, da violência urbana e da falta de perspectivas que atravessavam a realidade juvenil. As produções *punks*, tanto no Plano Piloto quanto nas cidades-satélites, constituem-se, assim, como manifestações de protesto e insatisfação, expressando percepções críticas acerca da vida urbana e, simultaneamente, denunciando contradições estruturais presentes no cenário nacional.

Seja nas bandas pioneiras do Plano Piloto, seja nos grupos formados nas periferias e cidades-satélites, observa-se a continuidade de um discurso que questiona o Estado, expõe violências e reivindica autonomia, revelando que o *punk* não apenas interpretou o seu tempo, mas segue atuando como ferramenta de resistência e produção de consciência crítica. Nesse sentido, a cena *punk* de Brasília mostra que a cultura pode constituir-se como arena de disputas, memória e intervenção política, atualizando permanentemente suas formas de enfrentamento diante das desigualdades que estruturam a sociedade brasileira.

Por fim, vale destacar que a resistência do *punk rock* como contracultura ao longo das décadas tem sido influenciada pelas novas tecnologias e pelas plataformas de streaming, que oferecem às bandas formas alternativas de divulgação de suas produções, além de possibilitarem apresentações on-line e transmissões ao vivo. Esses recursos ampliam o alcance e a circulação do gênero, permitindo que ele continue se renovando e dialogando com públicos diversos, mesmo distante dos grandes meios de comunicação. Assim, observa-se que o punk, ao incorporar tecnologias contemporâneas, mantém-se como forma viva de expressão contracultural, reafirmando seu caráter autônomo e contestatório em meio às transformações do mundo digital.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Tiago Pereira. **Cuspir o lixo em cima de vocês: uma leitura benjaminiana sobre o punk rock**. IS Working Paper, série 3, n. 59, 2017. ISSN: 1647-9424.
- ALCÂNTARA, Moacir Oliveira de. **Memória e identidade punk nos extramuros de Brasília**. Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais, v. 10, n. 5, p. 1-20, dez. 2021. Dossiê Punk na Pesquisa Social. ISSN 2238-3565.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos Anos 80**. 2.ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ARD. **Vida Punk**. [S.l.]: ARD, 2009. Álbum digital. Disponível em: <https://ardband.bandcamp.com/album/vida-punk-2009>. Acesso em: 3 dez. 2025.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. **A contracultura, o glam rock e a moda andrógina nos anos 70**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 3., 2017, Florianópolis. Florianópolis: UDESC, 2017. ISSN 2237-4078. Disponível em: <https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/652/408>. Acesso em: 15 nov. 2025.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BEATLES. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Londres: Parlophone, 1967.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura** – Volume 1. Série Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CÂMARA LEGISLATIVA DO DISTRITO FEDERAL. **27 de março se tornou o Dia do Rock Brasiliense de acordo com lei sancionada**. Brasília, 08 jan. 2024. Disponível em: <https://www.cl.df.gov.br/-/27-de-marco-se-tornou-o-dia-do-rock-brasiliense-de-acordo-com-lei-sancionada>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- CAPITAL INICIAL. **MTV Especial: Aborto Elétrico**. Rio de Janeiro: Capital Records, 2005.
- CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Nova Cultura, Brasiliense, 1985.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. 2. ed. Salvador: Secretaria de Cultura; Fundação Pedro Calmon, 2009.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 13. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2011.
- CONHEÇA a Rota Brasília Capital do Rock. Agência Brasília. 13 jul. 2023. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/w/conheca-a-rota-brasilia-capital-do-rock>. Acesso em: 01 dez. 2025.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

- DUARTE, Samara Ribeiro. **Sister Rosetta Tharpe e a gênese do rock'n'roll**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FABRÍCIO, Livia Badaró. **Música e política: o rock dos anos 80 e as representações sobre a sociedade brasileira**. Revista Cordis. História e Arte. São Paulo, Vol.2, n 30, 2023.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.
- FEITOSA, Felipe de Melo Gomes. **As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2017.
- GATTO, Vinicius Delangelo Martins. **Rock progressivo e punk rock: uma análise sociológica da mudança na vanguarda estética do campo rock**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- GONÇALVES, Hoana Costa. **Dominação e transgressão: uma leitura do movimento punk da Inglaterra em Brasília nos anos de 1980 a 1985**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) – Centro Universitário de Brasília (UniCEUB), Brasília, 2005.
- GROPPO, Luís Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**. 1996. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 1996.
- GROPPO, Luís Antonio. **Introdução à sociologia da juventude**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- VANNUCCHI, Juliana. **Interrogatório: o punk rock pelos olhos da banda Os Maltrapilhos**. Audiograma, 25 fev. 2019. Disponível em: <https://www.audiograma.com.br/2019/02/interrogatorio-o-punk-rock-pelos-olhos-da-banda-os-maltrapilhos/>. Acesso em: 26 nov. 2025.
- MARCHETTI, Paulo. **O diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília**. 2.ed. Brasília: Pedra na mão, 2013.
- MARCELO, Carlos. **Renato Russo: o filho da revolução**. Editora Planeta, 2018.
- MATOS, Olgária C. F. **A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.
- NAPOLITANO, Marcos. **História da música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. Tradução de Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical Livros, 2023.
- ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso**. São Paulo: Pontes, 2001.
- OS MALTRAPILHOS. **Desemprego-Desespero**. Brasília: Not On Label (autoproduzido), 2006.

PAVÃO, Albert. **Rock brasileiro: 1955-65: trajetória, personagens e discografia** São Paulo: Edicon, 1989.

PEREIRA, Jéssica Meireles. **O concreto já rachou: O movimento punk de Brasília como herdeiro da MPB.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2017.

PRADO, Marco. **A história da guitarra: do Delta a Hendrix.** 2009. Monografia – PUC-SP, São Paulo, 2009.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980.** 2011. Dissertação – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

**RUMORES: Coletânea Clássica Rock Brasília.** Brasília: Sebo do Disco, 1985.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Urbana legião: consumo e contestação no rock brasileiro nos anos 80.** 1994. Dissertação – Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

WILLIAMS, R. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.