

Uma fúria compartilhada em toda parte:

sentimento e cultura material nos primórdios do *punk rock* do interior paulista



Lixo Atômico, 2016,
fotografia do
Facebook (detalhe).

Carlos Eduardo Marquioni

Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da UTP. Autor, entre outros livros, de *Programas jornalísticos na TV aberta brasileira: entre atualizações da experiência televisual e a manutenção de antigos contratos de leitura*. Jundiaí: Paco, 2016. cemarquioni@uol.com.br

Uma fúria compartilhada em toda parte: sentimento e cultura material nos primórdios do *punk rock* do interior paulista*

A fury shared everywhere: feeling and material culture in the early days of *punk rock* in the countryside of São Paulo State

Carlos Eduardo Marquioni

RESUMO

O artigo analisa ocorrências do *ethos* “Faça você mesmo” (em relação ao *punk rock*) na cidade de Santa Gertrudes no início da década de 1980. Sustenta que traços de um “sentimento” (Raymond Williams) do período podem ser identificados ao relacionar práticas de *punk rockers* em metrópoles mundiais com aquelas assumidas por moradores da pequena cidade paulista, estabelecendo-se o que é intitulado aqui como fúria compartilhada. Isso contribuiria para a superação de dificuldades de acesso a conteúdos a partir da produção e distribuição de artefatos que constituem formas de “cultura material” (Daniel Miller), e para a formação de banda musical local: esses dois aspectos parecem habilitar a inclusão dos santa-gertrudenses na “comunidade imaginada” (Benedict Anderson) do *punk rock*.

PALAVRAS-CHAVE: *Punk rock*; estrutura de sentimento; cultura material.

ABSTRACT

The paper addresses occurrences of the *Do It Yourself ethos* (related to *punk rock*) in Santa Gertrudes city in early 1980's. It is argued that traces of a “feeling” (Raymond Williams) of the period can be identified by relating practices of *punk rockers* in world metropolises with those conducted by residents of that small city (located at the Brazilian State of São Paulo), establishing what is considered in the paper as a shared fury. Such fury would contribute to overcoming difficulties in accessing content starting from the production and distribution of “material culture” (Daniel Miller), and with the establishment of a local musical band: these two aspects seem to enable the inclusion of Santa Gertrudians in the “imagined community” (Benedict Anderson) of *punk rock*.

KEYWORDS: *Punk rock*; structure of feeling; material culture.



Este artigo é parte de uma série de textos relacionados a projeto em curso no qual se investiga o que se intitula aqui como fúria compartilhada associada ao *punk rock*. Para entender a perspectiva adotada, assim como a seleção do recorte e as motivações para a investigação, cabe fazer dois apontamentos iniciais.

* Versões anteriores deste texto foram apresentadas oralmente no eixo temático “Som e cultura” da I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades (realizada na Universidade Federal de Santa Catarina, de 5 a 7 de junho de 2019), e em mesa-redonda do II Colóquio nas Trilhas do Rock: Contracultura e Vanguarda (ocorrido na Unesp/Franca nos dias 16 a 18 de outubro de 2019).

O primeiro se prende ao fato de que (1) o termo fúria (comumente associado ao *punk*) costuma remeter a uma de suas ocorrências inaugurais documentadas, que se deu em matéria de capa (com a manchete “The filth and the fury”) publicada no jornal inglês *Daily Mirror*. Apresentou-se, então, uma polêmica entrevista com os membros e alguns fãs da banda inglesa Sex Pistols, e se informava que “um grupo [de música] pop [maiúsculas no original] chocou milhões de telespectadores na última noite com a linguagem mais suja [já] ouvida na televisão britânica”: enquanto conversavam com o apresentador Bill Grundy, do programa de tevê “Today” (veiculado pela ITV Network), no dia 1 de dezembro de 1979, os Pistols proferiram uma série de palavrões e xingamentos transmitidos ao vivo. O episódio motivou inclusive o cancelamento de parte significativa dos *shows* da banda na turnê (recém-iniciada) agendada no Reino Unido.¹ Apesar da associação costumeira ao escândalo protagonizado pelos jovens ingleses na televisão britânica, fúria é aqui referida não no sentido de choque ou polêmica, mas para designar práticas vinculadas a problemas observados e à motivação em promover alterações para superá-los. Também, (2) em sintonia com depoimento de Rat Scabies (baterista da banda inglesa de *punk rock* Damned), que mencionou que “algo que torna o *punk* muito válido é que, quando você considera que os Saints criavam na Austrália o mesmo que os Ramones em Nova Iorque, fica óbvio que as pessoas queriam fazer algo em todo o mundo. [...] A sincronia era extraordinária”², parto da constatação de que, ainda que fosse possível identificar na passagem dos anos 1970 para os 1980 traços da ocorrência de uma atitude *punk*³ em toda parte, um aspecto fundamental a ser observado se liga ao acesso aos conteúdos para que a sincronia mencionada por Scabies seja classificada como *punk*.

E tal acesso era limitado na virada das décadas de 1970 e 1980, uma vez que conteúdos *punk* não figuravam entre aqueles fartamente disponibilizados pela indústria cultural: havia “dificuldades de divulgação (poucos discos gravados, por temor e hesitação das gravadoras, proibição de execução das músicas em meios de comunicação)”⁴. Em tempos pré-internet, esses obstáculos eram ainda ampliados porque o *punk rock* constituía um gênero musical *antimainstream*.⁵ De todo modo, neste texto procuro evidenciar que, desde

¹ Cf. *The filth and the fury: a Sex Pistols Film*. Dir.: Julien Temple. New York: New Line, 2000 (neste e em todos os demais casos, tradução do autor).

² *Apud* ROBB, John. *Punk rock: an oral history*. Michigan: PM Press, [2006] 2012, p. 250.

³ Cf. O'HARA, Craig. *A filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005, p. 161 e 162.

⁴ Cf. ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994, p. 44. Para compreender a relevância do acesso e as dificuldades de divulgação, basta retomar o caso do *heavy metal*, modalidade musical com índices semióticos que permitem inferir que ele seria considerado pela indústria cultural como comercialmente mais lucrativo/vendável do que o *punk rock* (ao menos em relação a algumas de suas vertentes). A propósito, a *Bizz* (revista mensal impressa de música *pop*, que circulou entre 1985 e 2001) manteve seção fixa, HM (Heavy Metal), entre agosto de 1985 e novembro de 1986; dela se originou, em outubro de 1986, a publicação *Bizz Heavy*, para atender pedidos dos leitores do gênero. Cf. *Bizz Heavy*, n. 1, São Paulo, out. 1986, p. 3. Esse período culminaria com canções de *heavy metal* tocando em rádios comerciais brasileiras, o que não acontecia com canções *punk*.

⁵ Tomo *mainstream* como “tendência dominante que define um conjunto de convenções, crenças, valores e atitudes socialmente aceitos e considerados como normais em uma determinada época”. NUNES, Máira de Souza. *God save the queer: mobilização e resistência antimainstream no Facebook*. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – UTP, Curitiba, 2017, p. 140. Uma “posição *antimainstream* representa uma possibilidade de circular por entre as brechas destas estruturas e vínculos, rearticulando relações dentro da própria subalternidade. Perceber as instâncias hegemônicas e suas contradições possibilita compreender

que se disponha de acesso a determinados conteúdos, traços daquela fúria passam a ser notados em ações desenvolvidas não apenas em grandes centros urbanos, como também em localidades interioranas que compartilharam o *ethos* “Faça você mesmo” (ou *Do it yourself – DIY*).⁶

Aqui considero particularmente o que se passou na pequena cidade de Santa Gertrudes, localizada no interior do estado de São Paulo e que contava, no início dos anos 1980, com aproximadamente 6.000 habitantes. Destaco pontos de contato nas ações *punk* em contextos metropolitanos e em Santa Gertrudes. Abordo, mais especificamente, a perspectiva de indivíduos que ouviam a música *punk*, levando em conta a motivação em superar dificuldades de acesso a informações e a constituição da banda de *punk rock* formada na cidade, a Lixo Atômico, cuja única composição se intitula “Santa não tem nada”.⁷

Busco, com a empiria selecionada, reiterar (e expandir) as percepções de que (1) os grupos *punk* não seriam restritos, diferentemente do que se imaginou no passado, aos “centros urbanos do país”⁸, e que a cultura *punk* teria sido (2) “adotada no Brasil apenas por determinados grupos juvenis com definição social específica: [...] moradores de bairros de subúrbio das grandes cidades, que se identificaram com a situação de marginalidade e exclusão”.⁹ Mais, reforço o entendimento de que “não seria possível reduzir o *punk* a essa ou àquela classe social”¹⁰, e analiso a emergência do *punk rock* em Santa Gertrudes, considerando o “sentimento” da época, apoiado em situações, a meu ver, paradigmáticas para evidenciar uma espécie de comunhão, de uma “urgência”¹¹ que resultaria na mencionada fúria compartilhada em toda parte.

O mote da pesquisa foi o contato com biografias de bandas *punk* e de *punk rockers* (registros de história oral em texto e vídeo), que permitiu a identificação de elementos comuns entre as narrativas contidas nessas obras e histórias que o autor deste artigo ouvia quando residia em Santa Gertrudes.¹² Daí que a revisão daquelas biografias, aliada a entrevistas realizadas na cidade, constitui o núcleo do método utilizado na investigação em curso: a inexistência de conteúdos publicados em jornais ou registrados em áudio/vídeo naquele período em Santa Gertrudes tornou as entrevistas um recurso incontornável.¹³ E nessa retomada do passado musical da localidade¹⁴, lanço mão da no-

esse tortuoso caminho e seus atalhos, principalmente a partir do entendimento de como o *mainstream* influencia nos processos de identificação”. *Idem, ibidem*, p. 23.

⁶ É fundamental assinalar que indivíduos sem acesso às materialidades *punk* podem ter executado ações segundo esse *ethos* (afinal de contas, o *DIY* não foi inventado pelo *punk*). Contudo, sem tal acesso (logo, sem a percepção de que haveria o desenvolvimento de uma cultura que remeteria ao *DIY*) não seria possível classificar certas ações como *punk*. Quanto a isso, bem como para um panorama geral do *punk rock*, tendo por base três metrópoles, ver MARQUIONI, Carlos Eduardo. Uma fúria, três metrópoles: breves apontamentos acerca da aurora do *punk rock* em Nova Iorque, Londres e São Paulo. In: FENERICK, José Adriano (org.). *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Editora Appris, 2021.

⁷ “Santa não tem nada” (Parsifal Filier e Leandro Filier), Lixo Atômico. 1981 (não gravada).

⁸ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 86.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 97 e 98.

¹⁰ GUERRA, Paula. Vozes da raiva, *punk* e subculturas: um roteiro pelas culturas juvenis no Portugal contemporâneo. In: PEREIRA, Cláudia e BELEZA, Joana (orgs.). *A cultura material nas (sub)culturas juvenis: do DIY às trocas digitais*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Mauad X, 2018, p. 39.

¹¹ PAIVA, Marcelo Rubens e NASCIMENTO, Clemente Tadeu. *Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p. 107.

¹² Natural de Santa Gertrudes, lá residi entre 1972 e 1989.

¹³ Santa Gertrudes teve, durante parte da época investigada, um jornal impresso, *O Arauto de Santa Gertrudes*, de circulação gratuita, mas que contava, inicialmente, com a publicação de poucas edições anuais,

ção de “sentimento”¹⁵ – que é parte da “estrutura de sentimento”¹⁶ – como ferramenta teórica.

Quanto à sua organização interna, este texto artigo é dividido em três seções. Em “O ‘sentimento’ para compreensão e análise da fúria compartilhada”, argumento que a “estrutura de sentimento” pode ser articulada à concepção de cena para complexificar as análises do contexto musical, enquanto o “sentimento” é tomado como alternativa conceitual para o desenvolvimento de uma contextualização cultural analítica. Na seção “O compartilhamento de materialidades musicais em Santa Gertrudes” é descortinado o cenário geral de Santa Gertrudes no começo dos anos 1980, enfatizando os meios empregados para ultrapassar a limitação de acesso a músicas *punk* na cidade. Já em “A banda Lixo Atômico e a canção ‘Santa não tem nada’” se enfocam o seu significado no âmbito do *punk rock* local e algumas consequências decorrentes das duas únicas apresentações públicas do grupo.

O “sentimento” para compreensão e análise da fúria compartilhada

A noção de “estrutura de sentimento”, concebida por Raymond Williams, é de importância-chave nesta investigação. O teórico galês sintetiza a “estrutura de sentimento” como a “cultura de um período”.¹⁷ Integrada ao materialismo cultural – que se desenvolveu durante “trinta anos, em um processo bastante complexo”¹⁸ –, ela é articulada pelo pesquisador ao longo de toda sua produção científica, eventualmente até em rápidas menções. Aqui, além de considerar a “estrutura de sentimento”, optei também por destacar o “sentimento”. Para compreender essa opção metodológica, é necessário revisar (ainda que brevemente) determinados momentos da extensa elaboração de Raymond Williams em torno dessa noção e das partes que a compõem.¹⁹

Em um desenvolvimento de sua formulação teórica, Williams salientou a relação da “estrutura de sentimento” com os conceitos de convenção e experiência, informando que uma “convenção abrange tanto o consentimento tácito quanto os padrões aceitos, e é fácil ver que este último tem sido usualmente entendido como um conjunto de regras formais”.²⁰ As convenções caracterizariam espécies de acordos estabelecidos, não necessariamente ensinados formalmente. Enquanto convenção, uma “estrutura de sentimento” des-

que depois se tornaram quinzenais. Cf. PINTO, André Góes Araújo. Entrevista concedida (via WhatsApp) pelo ex-proprietário do jornal *O Arauto de Santa Gertrudes* a este pesquisador. Santa Gertrudes-Curitiba, 21 jan. 2019.

¹⁴ Em 2017 foi lançado um documentário, produzido de modo independente, que traça um panorama geral da música na localidade entre as décadas de 1980 e 2010. Ver *Rock Pé Vermelho*. Dir.: Letícia Tonon e Wagner Tonin. Santa Gertrudes: Ateliê Pé Vermelho, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vUnFUz2dMlk&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1Q_d1Sqm6cTs-tForZ6-WCjy5_bf55jb-87x_mWtC9jluqp3AhW6bEL08>. Acesso em 17 jan. 2021. Contudo, em função da amplitude das suas balizas temporais, pouca atenção se dispensou à banda Lixo Atômico e ao período aqui privilegiado.

¹⁵ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

¹⁶ Cf. *idem*, *The long revolution*. Peterborough: Broadview, [1961] 2001.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 64.

¹⁸ Cf. *idem*, *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 331.

¹⁹ Sobre o assunto, ver trabalhos anteriores do autor: MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”: o Velvet Underground e o cenário da música pop no final dos anos 1960. *Per Musi*: Revista Acadêmica de Música, n. 38, Belo Horizonte, 2018, e *idem*, *Uma fúria, três metrópoles*, *op. cit.*

²⁰ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Chatto & Windus, [1952, 1968] 1971, p. 13.

creveria “a continuidade da experiência de um trabalho particular, desde sua forma particular até seu reconhecimento como uma forma geral, e então a relação desta forma geral a um período”.²¹ A partir desta definição parece possível compreender por que a “estrutura de sentimento” constituiria a cultura de um período. Mas Williams avança com o esclarecimento, apresentando inclusive os termos isoladamente.

Ao aclarar sua escolha do termo “estrutura”, o pesquisador justifica – ao argumentar em outro momento de sua produção – que a cultura de um período seria percebida como sólida (mesmo quando ainda em formação), motivando o uso de uma palavra que remete a algo rígido, fixo (como uma estrutura). Apesar disso, ela operaria “nas partes de nossas atividades mais delicadas e menos tangíveis”.²² A estrutura exporia, assim, a cada experiência, “uma nova maneira de ver a nós mesmos e nosso mundo. [...] O que isto significa, na prática, é a realização de novas convenções”.²³ Ainda considerando a experiência, o “sentimento” corresponderia à experiência conforme “vivida”. O uso do termo reforçaria ainda a dificuldade no aprendizado formal, permitindo entrever as características não formais da cultura: tais características eventualmente não seriam concretamente observáveis ou passíveis de demonstração, porém seriam efetivamente “sentidas”. Isso implicaria a ocorrência de algo etéreo, relacionado a “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações”²⁴, uma experiência que tende a não ser percebida de maneira consciente²⁵ – daí “sentimento”.

Em outra abordagem dessa noção teórica (com relação mais evidente com o materialismo histórico), “estrutura” expressaria uma tensão dialética entre a superestrutura e a infraestrutura (ou base) da produção material, enquanto o “sentimento” seria referente a “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não [...] [deveria ser entendido como] sentimento em contraposição ao pensamento, mas [, sim, no sentido] de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado [...] definindo uma experiência social [...] em processo”²⁶, em desenvolvimento.

Ao optar neste artigo pelo uso não apenas de “estrutura de sentimento” (considerando a articulação de suas duas partes), mas empregando, em separado, o termo “sentimento”, tenciono evidenciar que, independentemente do tamanho da localidade, ao se analisar a cultura de um período é possível observar “uma forma de consciência compartilhada”²⁷, particularmente pontos de contato entre as materialidades culturais que eram efetivamente sentidos e pensados como em processo. Sem falar que, embora eventualmente em relação a aspectos “menos tangíveis”, traços comuns entre grandes cidades e uma localidade interiorana como Santa Gertrudes nos colocam frente “uma experiência social concreta não apenas do campo e da cidade, em suas formas

²¹ *Idem, ibidem*, p. 17.

²² *Idem, The long revolution, op. cit.*, p. 64.

²³ *Idem, Drama from Ibsen to Brecht, op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Idem, Marxismo e literatura, op. cit.*, p. 134.

²⁵ *Idem, Drama from Ibsen to Brecht, op. cit.*, p. 18.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 134.

²⁷ *Idem, O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, [1973] 1990, p. 396.



mais singulares, como também de muitos tipos de organizações sociais e físicas intermediárias e novas”.²⁸

Complementando hipótese já apresentada de que (analogamente ao que Raymond Williams mostrou no caso de romances) a música constituiria uma forma de materialidade alternativa²⁹ para acesso a “estruturas de sentimento”, entendo que o “sentimento”, como componente da cultura de um período, pode contribuir, nas investigações musicais, para o estabelecimento de um nexos, de um contexto cultural que auxilie na complexificação das análises e reflexões.

No caso do *punk rock*, o uso da noção permite detectar o desenvolvimento de ações semelhantes entre grupos cujo contato se deu, tipicamente, por intermédio de álbuns musicais. Do meu ponto de vista, um “sentimento” levou a ações próximas/análogas em relação à música em localidades de tamanhos distintos, em países e continentes diferentes em um período pré-internet. Ainda que o “sentimento” faça referência a experiências que tendem a não ser percebidas de forma consciente, os “elementos especificamente afetivos da consciência e das relações”³⁰ parecem fundamentais para fazer emergir a fúria compartilhada inclusive em pequenas cidades.

A rigor, seria possível afirmar que a “comunidade imaginada”³¹ *punk* em Santa Gertrudes “não precisa ser entendida como imitação [daquelas constituídas nos grandes centros urbanos]: pode ser vista como fruto do reconhecimento de experiências similares, que resultam na adoção das mesmas referências. O fenômeno *punk* parece ter tido essa capacidade de sintetizar uma experiência e expressar um sentimento amplamente generalizado na juventude, em termos mundiais”.³²

Complementarmente, ressalto que nesta pesquisa associo “estrutura de sentimento” a cena. Usualmente a denominação é tomada como metáfora “de microespaços, sociais e simbólicos, vistos como subterrâneos, alternativos e dissidentes relativamente a espaços e culturas juvenis mais institucionalizados, dominantes e intensivamente massificados”.³³ Por sinal, cena é uma “das palavras mais pronunciadas pelos *punks*, [para] designa[r] o ambiente em que estes circulam. Assim, a ‘cena’ é composta pelas casas onde acontecem os shows, pelas lojas que vendem discos *punks*, pelas distros [distribuidoras] que distribuem material *punk* e, obviamente, pelos próprios *punks*, como parte da expressão ‘fulano(a) faz parte da cena’”.³⁴

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 387.

²⁹ Cf. MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”, *op. cit.*

³⁰ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, *op. cit.*, p. 134.

³¹ Cf. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, [1983] 2011.

³² ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis*, *op. cit.*, p. 97. A autora, no caso, se refere basicamente a São Paulo, capital.

³³ FERREIRA, Vitor Sérgio. Ondas, cenas e microculturas juvenis. *Plural*, v. 15, São Paulo, jan.-dez. 2008, p. 101. Acrescente-se que o termo cena “foi apresentado como um modelo mais adequado para compreender e interpretar expressões coletivas de estilo de vida e gosto nas sociedades da modernidade tardia”. BENNETT, Andy. *Music, style, and aging: growing old disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press, 2013, pos. 652 (aqui e em outros casos, pos = posição no Kindle).

³⁴ O'HARA, Craig. *A filosofia do punk*, *op. cit.*, p. 185.

Uma vez que o conceito de cena “consegue articular bem as dimensões local e global das dinâmicas contemporâneas”³⁵, “estrutura de sentimento” auxiliaria a articular a complexidade do contexto cultural vivido – da “cultura de um período” – às materializações musicais associadas, destacando, em particular, o aspecto cultural geral e local na fúria compartilhada, aqui materializada a partir do acesso (mesmo que restrito) a álbuns musicais. De resto, ao se vincular a fúria a “sentimento”, parece razoável afirmar que ela não guardaria relação apenas com aspectos juvenis, pois teria potencial para alcançar inclusive pessoas em idade adulta.³⁶

Tal observação tem a sua relevância porque a “menos precisa, mas a mais popular imagem do *punk*”³⁷ costuma ser a de que ele seria tão somente “uma tendência da juventude [...] [resultando em afirmações como:] ‘Eu vou te dizer o que é o *punk* – um monte de jovens com cortes de cabelo esquisito falando besteiras pseudopolíticas e berrando filosofias de esquerda sobre as quais sabem pouco ou nada”³⁸. Ao contrário, penso que o compartilhamento de significados que definem uma atitude *punk* (como o de fúria) pode ocorrer em outras fases da vida (até na velhice), quando a música é trabalhada como “um dispositivo que facilita a percepção do passado, do presente e do futuro como ligados por um processo de contínua reflexão e desenvolvimento pessoal”³⁹. Em outras palavras, tanto a música popular quanto determinadas práticas culturais podem continuar “a exercer um papel-chave na vida de muitos indivíduos à medida que envelhecem”⁴⁰.

É procurando abordar como aquela fúria se manifestou entre os jovens da pequena e pacata Santa Gertrudes no início dos anos 1980 que avança o artigo.

O compartilhamento de materialidades musicais em Santa Gertrudes

*O café: o solo; a cana: o solo; a telha: o solo; o piso: o solo. O solo talvez seja um dos traços dessa identidade cultural de Santa Gertrudes.*⁴¹

Santa Gertrudes se situa “na porção centro-leste do estado de São Paulo, [...] distando 167 quilômetros por rodovia (Anhanguera e Washington Luiz) [...] da capital do estado”⁴². Um fator que contribuiu decisivamente para a constituição da identidade cultural local foi o solo, em especial a argila de cor avermelhada (que motivou inclusive o gentílico informal dos santa-gertrudenses de pés-vermelhos).

³⁵ Cf. GUERRA, Paula. Paixões sônicas conservadas em dissonâncias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 22, n. 41, Uberlândia, 2020, p. 11.

³⁶ Adicionalmente, convém salientar a existência de uma percepção relativamente instituída (e simplificadora), segundo a qual, “com a idade [...] os indivíduos crescem de suas identidades ‘alternativas’ do rock, *punk* e outras, e assumem identidades e gostos musicais mais sintonizados com seu status de ‘adultos’ maduros e responsáveis”. BENNETT, Andy, *op. cit.*, pos. 215.

³⁷ O’HARA, Craig, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 44.

³⁹ BENNETT, Andy, *op. cit.*, pos. 383.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, pos. 2100.

⁴¹ JACOMINI, Wilson *apud* Voz. Dir.: Letícia Tonon. Santa Gertrudes: Ateliê Pé Vermelho, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0uxTZpBisZM>>. Acesso em 13 fev. 2016.

⁴² Cf. GARCIA, Líliliana Bueno dos Reis. *O passado e o presente: Santa Gertrudes seu povo e sua história*. Rio Claro: Expressão, 2003, p. 100.

Os primeiros registros da ocupação da região remetem à “introdução da cultura da cana-de-açúcar, já nas primeiras décadas do século XIX”⁴³, que seria substituída pelo café ainda naquele século, transformando a então Fazenda Santa Gertrudes “em uma das mais importantes propriedades produtoras de café da Província de São Paulo”.⁴⁴ Em meados dos anos 1920, “já despontava em Santa Gertrudes uma nova atividade [...], a produção da indústria cerâmica, [notadamente a] produção de telhas, tendo em vista as abundantes reservas de argila na região”.⁴⁵ A produção cerâmica migraria nas décadas seguintes das telhas para a fabricação de pisos: hoje, a “população que trabalha está, em sua maioria, empregada nas indústrias cerâmicas [...] tanto no setor produtivo quanto na administração e transporte do produto final [...] [ou] prestam serviços às cerâmicas”.⁴⁶

A produção cerâmica e o caráter industrial local não redundaram, contudo, no oferecimento de opções culturais na cidade. Na área de lazer e informação, as alternativas no período focado aqui eram bastante restritas: “não havia no município nenhum jornal local [exceto o mencionado *O Arauto de Santa Gertrudes*, com duas edições anuais a partir de 1980] [...]. A cidade também não possuía bibliotecas, livrarias e nem tipografias. O único meio de entretenimento da população era o Cine Recreio, os ‘footing’ pelo jardim, os bate-papos nos finais de semana, as brincadeiras dançantes [...] e [...] também, visitas a parentes e amigos”.⁴⁷

A falta de uma rádio no município era suprida pelo Serviço de Alto-falantes A Voz de Santa Gertrudes⁴⁸, comandado e operado durante boa parte dos anos em que esteve no ar por Roque Arthur⁴⁹, seu principal locutor. Frente a esses serviços, os ouvintes são, em grande parte, reféns do locutor, por não disporem da opção de parar a emissão ou trocar de canal: é-se como que obrigado a acompanhar o gosto musical do responsável pela programação.

Como se isso não bastasse, em 26 de novembro de 1978⁵⁰ o Cine Recreio encerrou suas atividades: o edifício que o abrigava passou a sediar a danceteria Status Disco Dance⁵¹, que se tornou (ainda que, via de regra, abrindo apenas nas noites de sábado) o ponto de encontro de jovens. Na época floresciam salões de dança para segmentos da juventude em cidades maiores: inauguravam-se “espaços voltados para a diversão juvenil, como os imensos salões de dança nos bairros de periferia, [ou] as danceterias nos bairros centrais”.⁵² Em função do tamanho do município, a Status Disco Dance atendia tanto moradores dos bairros quanto da região central, chegando, eventualmente, a atrair frequentadores de localidades vizinhas.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 61.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 106.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁴⁸ “Aspecto característico das pequenas cidades do interior [...] diz respeito ao serviço de comunicação realizado por alto-falantes instalados em casas particulares, nos jardins públicos, ou mesmo em veículos que percorrem as ruas das cidades, anunciando à população as notícias mais diversas. Em Santa Gertrudes [o serviço] foi inaugurado [...] em 1948 [...] [e chegou a contar] com alto-falantes instalados em seis pontos da cidade”. *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 86.

⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 84.

⁵¹ A Status Disco Dance funcionaria até fins dos anos 1990.

⁵² ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 60.

Além do mais, a passagem da década de 1970 para 1980 ainda apresentava outro problema crítico: a dificuldade de acesso a conteúdos culturais encarados como não lucrativos pela indústria cultural. Era o caso do *punk rock*, um gênero musical com apelo comercial relativamente reduzido: as poucas emissoras de rádio da circunvizinhança sintonizadas nesse período em Santa Gertrudes não costumavam tocar músicas *punk* (e tampouco o serviço de Alto-falantes local). Todavia, isso não era uma exclusividade dessa pequena cidade. Em Los Angeles e Londres, depoimentos dão conta de que tanto o “rádio não iria tocar essa música [*punk*], [quanto] a grande imprensa iria desprezá-la”.⁵³

Nessas circunstâncias, os primeiros contatos dos jovens santa-gertrudenses com o *punk rock* ocorreram no colégio, à semelhança do que se verificou em São Paulo – que teve na Escola Estadual Tarcísio Alves Lobo (Etal)⁵⁴, localizada na Vila Carolina, um ponto de ebulição, ou em Los Angeles, em que a maioria dos *punk rockers* se viam na escola.⁵⁵ Mais especificamente, a aproximação dos jovens de Santa Gertrudes do *punk rock* se deu em uma instituição de ensino da vizinha “cidade de Rio Claro [...] [: foi lá que] a gente conheceu alguns discos [...]. E a gente foi se aprofundando. Esse era o cenário: era o pessoal da escola”.⁵⁶ De todo modo, os estudantes de Rio Claro tinham acesso a álbuns musicais de propriedade de quem frequentava lojas na capital paulista ou, excepcionalmente, em outros países. Nesse contexto, o empréstimo de discos foi fundamental.

Apesar do “interesse [também no interior paulista] dos garotos pelo *punk* [que] começou a instalar-se independentemente de estratégias de marketing e até mesmo relativamente ao largo da *mass media*”⁵⁷, as dificuldades de acesso ao material sonoro do *punk rock* persistiam. Isso explica por que “a princípio a gente emprestava [os discos] desse pessoal de Rio Claro; mas depois a gente descobriu uma loja em São Paulo chamada *Punk Rock*, e a gente juntava uma grana anual para pegar um ônibus, ir lá [...] [e] comprar os álbuns”.⁵⁸ Diante das despesas que essas iniciativas acarretavam, às quais se somava o preço dos discos importados – ainda que os jovens *punk rockers* santa-gertrudenses pertencessem à classe média local) – a saída mais econômica consistia na produção de cópias dos discos em fitas cassete (uma forma de materialização do *ethos DIY* na perspectiva da produção e distribuição de conteúdos): “Quando o Du Califa [um dos colegas de escola em Rio Claro] ficou

⁵³ DOE, John. *Under the big black sun: a personal history of L. A. punk*. Philadelphia: Da Capo Press, 2016, p. 87. Uma das poucas exceções consistia na veiculação de gravações em “cassetes do programa de rádio de Rodney Bingenheimer” em Los Angeles. *Idem*, *ibidem*, p. 136. Em Londres o gênero era ouvido no programa “Peel Sessions”, na *BBC Radio 1*: porém o “*punk*, certamente, dificilmente tocaria no restante do rádio”. ROBB, John, *op. cit.*, p. 254. No Brasil, a exceção ficava por conta da rádio “*Excelsior FM*, de São Paulo. Desde 1979, Kid Vinil tocava *punk rock* num programa às dez da noite”. PAIVA, Marcelo Rubens e NASCIMENTO, Clemente Tadeu, *op. cit.*, p. 28, cujo sinal não alcançava Santa Gertrudes em tempos pré-internet.

⁵⁴ Ver *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Dir.: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006, 1 DVD (110 min).

⁵⁵ Cf. DOE, John, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ FILIER, Parsifal Lourenço. Entrevista presencial concedida a este pesquisador. Santa Gertrudes, 16 jan. 2017.

⁵⁷ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁸ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.* Consta que o primeiro álbum comprado foi a coletânea de bandas *punk* da Califórnia *Beach Blvd*, lançada no verão estadunidense de 1979. A loja de discos mencionada por Parsifal Lourenço Filier é citada igualmente por Helena Wendel Abramo, que relata que os *punk rockers* de São Paulo se reuniam na frente dela. Ver ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 106.

sabendo que estávamos indo comprar discos na *Punk Rock*, eu encontrei com ele em um sábado e ele falou: ‘vamos trocar os discos [para gravar em fita cassete]’. [...] Mas eu tinha três, quatro [discos]. Ele tinha uma caixa [com muito mais LPs]. Nós entramos na casa do Pezão [Dinael Denardi] para uma sessão de gravação e ficamos uns quinze dias nessa sessão [de gravação]”.⁵⁹

As fitas cassete copiadas passaram a circular de mão em mão e, de cópia em cópia (inclusive à base de cópias de fitas copiadas), a despeito da perda potencial de qualidade sonora. Uma rede analógica foi formada, e práticas e processos de comunicação ampliaram o público do gênero musical na localidade. Em termos conceituais, tanto a circulação de LPs quanto as cópias dos álbuns em fitas cassete podem ser analisadas sob a perspectiva da “cultura material”.⁶⁰ Essa opção teórica é relevante porque, para a cultura material, as coisas são artefatos culturais, e o conjunto das coisas que um indivíduo possui estabelece quem ele é, inclusive em função de sua capacidade de operar e compreender seus objetos.⁶¹ Sob esse aspecto, “as coisas [...] não representam as pessoas, mas constituem quem elas são”.⁶²

No caso aqui examinado, as materialidades compartilhadas consistem em “réplicas”⁶³ que contribuiriam com a percepção de uma “comunidade imaginada” entre os *punk rockers*: “há um relacionamento próximo entre a posse, a construção da identidade e a aderência a certos valores sociais”.⁶⁴ Os empréstimos de LPs e as cópias em fitas cassete ilustram “a importância da cultura material para os relacionamentos sociais”.⁶⁵ Afinal, a partir de uma abstração da objetificação hegeliana⁶⁶, “a tendência é sempre no sentido de [haver] alguma forma de reapropriação através da qual o externo [o objeto material] pode [...] tornar-se parte do desenvolvimento progressivo do sujeito”⁶⁷, além de que os “grupos sociais podem ser segmentados de acordo com a lógica dos objetos com os quais eles estão associados”.⁶⁸

Tais “réplicas” representam, a rigor, um tipo peculiar de “cultura material” (devido a ela ser materializada sob o impulso do *ethos DIY*): a criação da cópia se dava em relação a uma materialidade anterior (LPs), que já constituía, *per se*, “cultura material” e proporcionava pertencimento.⁶⁹ Assim, é ad-

⁵⁹ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.*

⁶⁰ Cf. MILLER, Daniel. *Stuff*. Cambridge: Polity Press, 2010.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 53.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 23. Independentemente da idade das pessoas, os conteúdos e objetos consumidos “podem experienciar a música como uma parte importante de seu desenvolvimento biográfico e, também, de história pessoal. Nesse sentido, a música pode se tornar também um aspecto-chave no qual os indivíduos tanto entendem a si próprios quanto se apresentam aos outros [...] [fazendo da] música certamente uma parte importante de seu passado, mas também parte crucial do presente e, podemos assumir, de seu futuro”. BENNETT, Andy, *op. cit.*, pos. 364.

⁶³ ANDERSON, Benedict, *op. cit.*, p. 68.

⁶⁴ Cf. MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford-New York: Basil Blackwell, 1987, p. 205.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 108.

⁶⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 205.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 180.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁶⁹ Ao se abordar a cultura material sob uma ótica musical, “não há necessidade de um artefato físico, ou ainda objeto visual ou simbólico no centro da análise da materialidade, mediação e semiose [...] [Desse modo, a música] não tem uma essência material, mas uma materialidade plural e distribuída [...] [e] pode, portanto, parecer um tipo extraordinariamente difuso de objeto cultural: uma agregação de mediações sonoras, sociais, corporais, discursivas, visuais, tecnológicas e temporais – uma montagem musical, entendida como uma constelação característica de [...] mediações heterogêneas”. BORN, Georgina. *Music*



missível pensar na ocorrência de uma resistência *antimainstream*⁷⁰ como que de segunda ordem em Santa Gertrudes. Evidentemente, as práticas descritas não eram uma exclusividade local (o que reforça a percepção do “sentimento” da fúria compartilhada em toda parte): há registros de que se apelava para o recurso de cópiagem e distribuição em outras cidades, como em São Paulo.⁷¹ Mas o *ethos DIY* carecia ainda de um representante musical na cidade. A entrada em cena da banda Lixo Atômico supriria essa carência.

A banda Lixo Atômico e a canção “Santa não tem nada”

*Antes do punk havia uma geração aguardando por uma trilha sonora.*⁷²

A primeira banda de *punk rock* formada em Santa Gertrudes, Lixo Atômico, iniciou seus “ensaios em 81, 82”⁷³, e era composta por Parsifal Lourenço Filier (bateria), “Leandro Filier, guitarra, Zé Califa [José Jardini] no contrabaixo e Márcio Jacomini nos vocais. [...] [Havia ainda o] suporte de *roadie* do Pezão [Dinael Denardi]”.⁷⁴ A precariedade dos instrumentos explica o porquê dos serviços de suporte prestados por Pezão: “o Pezão [ficava] segurando o microfone, a bateria, o que fosse cair”.⁷⁵

A Lixo Atômico juntava-se, à sua maneira, ao movimento *punk*. Na sua história é possível identificar índices semióticos peirceanos⁷⁶, que punham em contato uma modesta cidade interiorana com o contexto de metrópoles mundiais. Para a melhor compreensão do contexto em que ela emergiu, enfocarei, na sequência, em linhas gerais, aspectos relacionados ao (1) *rock* produzido na década de 1970, o (2) estado de tensão constante vivido com a iminência de um ataque nuclear motivado pela Guerra Fria e retomarei a questão da (3) percepção da limitação de opções culturais.

As críticas mais comuns ao *rock* do período imediatamente anterior ao surgimento do *punk rock* costumam referir-se a ele como sinfônico e executado por músicos que abusavam do virtuosismo. De fato, a simplicidade da música *punk* é habitualmente apontada como uma “reação ao estrelismo do *rock* progressivo imperante nos anos 70 [...]”; aparece como busca de uma música simples e rudimentar, sem necessidade de grandes aparatos e virtuosismo, que qualquer garoto com vontade de divertir-se e expressar-se pudesse fazer”.⁷⁷ Glen Matlock (primeiro baixista dos Sex Pistols), por exemplo, declarou que não gostava dos “roqueiros pomposos como [aqueles do grupo] Yes”.⁷⁸ O des-

and the materialization of identities. *Journal of Material Culture*, 2011, p. 377. Seja como for, para os *punk rockers* santa-gertrudenses os álbuns e/ou as fitas cassete assumiram importância estratégica. As capas dos discos, por exemplo, contribuíram até para a definição do seu modo de vestir.

⁷⁰ Cf. NUNES, Máira de Souza, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹ Ver Botinada, *op. cit.*

⁷² ROBB, John, *op. cit.*, p. 1.

⁷³ *Rock Pé Vermelho*, *op. cit.*

⁷⁴ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.*

⁷⁵ Cf. FILIER, Parsifal Lourenço e HENRIQUE, Adinael José. Entrevistas presenciais concedidas a este pesquisador. Santa Gertrudes, 16 jan. 2017.

⁷⁶ Cf. MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁸ *Apud* THOMPSON, Dave. *London's burning: true adventures on the front lines of Punk – 1976-1977*. Chicago: Chicago Review Press, 2009, p. 64.

conforto era partilhado em Santa Gertrudes: o baterista da Lixo Atômico Parsifal Lourenço Filier relembra que se impressionou ao ouvir o *punk rock* pela primeira vez porque o gênero constituía uma “opção estética e musical [...] com poucos recursos, [...] mas bastante potência, criatividade”.⁷⁹

A reação ao estrelismo era parte do “sentimento” *punk* do período, que, simultaneamente, colocou em movimento a ideia de que “qualquer pessoa poderia pegar uma guitarra e escrever uma canção; não tínhamos que ser bons músicos, ou tecnicamente brilhantes”.⁸⁰ Nem sequer haveria necessidade de dispor dos melhores instrumentos musicais. Parsifal Lourenço Filier esclarece: “a gente arrumou uma caixinha [caixa de bateria], acho que era da fanfarra [municipal], e um prato. E aí tem um detalhe importante: o prato não tinha suporte. Então quem segurava o prato era o nosso amigo Pezão”.⁸¹ Por sua vez, o vocalista Márcio Jacomini comenta que “a gente procurava tocar o que a gente gostava de ouvir”⁸², e aponta dificuldades que seriam superadas pelo *ethos DIY*: “a gente se reunia em volta do Leandro [Filier, único membro da Lixo Atômico com algum conhecimento musical, ainda que não formal. Assim, ainda que houvesse] [...] os integrantes da banda não tinham os instrumentos e, dos integrantes, só um sabia tocar”.⁸³

Também nesse quesito, a mencionada precariedade não era uma exclusividade santa-gertrudense: depoimentos relativos às bandas *punk* de São Paulo revelam uma realidade semelhante. Redson (vocalista e guitarrista do Cólera), conta que sua banda foi criada “em 26 de outubro de 1979, [mas] no início a gente não tinha nada. A [...] nossa bateria era [...] uma poltrona [...] [Havia ainda apenas] duas baquetas e dois violões”.⁸⁴ Nonô, dos Inocentes, emenda: “as bandas [...] faziam um som mais tosco porque não sabiam tocar, não tinham instrumentos”.⁸⁵ Abordando o contexto estadunidense, Ron Ashton (guitarrista dos Stooges), admite, ao comentar as seções em estúdio para gravação do primeiro LP da banda, que “não conseguíamos tocar se não fosse em volume alto. Não tínhamos habilidade suficiente nos instrumentos, era só na base de acordes porradas. [...] Era o único jeito que a gente sabia tocar”.⁸⁶ Ainda nos Estados Unidos, Dee Dee Ramone (primeiro baixista dos Ramones) confessa: “A gente tentou tirar umas canções de discos, mas não conseguiu. [...] Eu não tinha ideia de como afinar uma guitarra e só conhecia o acorde Sol. Nenhum dos outros era melhor do que eu”.⁸⁷

Nessa época era inegável o estado de tensão associado ao fim do mundo iminente com a eventual deflagração de uma guerra nuclear, como se nota, entre muitos outros, nos registros de Jane Hawking (primeira esposa do físico inglês Stephen Hawking), dando conta de que aquele sentimento era compartilhado pela população em geral (alcançando inclusive pesquisadores e inte-

⁷⁹ FILIER, Parsifal Lourenço, *op. cit.*

⁸⁰ THOMPSON, Dave, p. 88.

⁸¹ *Apud Rock Pé Vermelho, op. cit.*

⁸² *Apud idem, ibidem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Apud Botinada, op. cit.*

⁸⁵ *Apud Inocentes: som e fúria (apresentação comemorativa dos 25 anos da banda)*. Brasil: Monstro Discos, 2009. 1 DVD (90 min).

⁸⁶ *Apud MCNEIL, Legs e MCCAIN, Gillian. Mate-me, por favor (please kill me): a história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 72.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 200.

lectuais).⁸⁸ Segundo o depoimento de uma jovem da Califórnia, no “início dos anos setenta [quando] muitos jovens (e provavelmente muitos adultos também) estavam convencidos de que a qualquer momento bombas nucleares iriam explodir [e deixar] o mundo em pedaços”.⁸⁹

Tal estado de tensão foi materializado em algumas produções culturais, a exemplo de álbuns *punk rock* do período (em Nova Iorque, o cenário nuclear foi escancarado no título e na contracapa do LP *Rocket to Russia*, dos Ramones; no Brasil, o título de uma coletânea *punk* do ilustrava o temor que assolava o planeta: *O começo do fim do mundo*). A produção literária não ficava atrás, especialmente na distopia que ganhou corpo no subgênero da ficção científica conhecido como *cyberpunk*. Nessa época, em Santa Gertrudes o “sentimento” relativo a esse estado de coisas foi materializado no nome atribuído à primeira banda *punk* da cidade: Lixo Atômico, que, além do mais, se vinculava à fúria *punk*. Emergia a sensação de que

*não tenho futuro [o que corresponderia à] [...] dramatização de uma percepção real. O desencanto, a falta de otimismo, são reais [...]. A evocação do apocalipse não é um culto, não é um desejo de destruição absoluta. Não é uma desistência, um impulso de morte, não é indiferença. É um diagnóstico, uma declaração de falta de confiança nas medidas e soluções disponíveis para o encaminhamento do futuro social, e há uma luta contra isso que se desenvolve através da sua atenção: uma convocação, um chamado ao combate, um modo de tentar provocar a reação capaz de inverter o estado de coisas.*⁹⁰

O “não tenho futuro” se ligava, entre outras coisas, à percepção de limitação de opções culturais, algo comum inclusive em grandes cidades. No caso de Santa Gertrudes, o “diagnóstico”, misturado à “falta de confiança nas medidas e soluções disponíveis para o encaminhamento do futuro”, levou os integrantes da Lixo Atômico à composição de “Santa não tem nada” (a partir daqui SNTN), com letra de Parsifal Lourenço Filier e música de Leandro Filier. Insisto num ponto: por paradoxal que pareça, a percepção de falta de opções culturais também ocorria em metrópoles mundiais; contudo, em relação a São Paulo, isso era até corriqueiro. Uma declaração de um *punk rocker* entrevistado por Helena Wendel Abramo, por exemplo, dava conta de que haveria uma “falta de coisas acontecendo [...] [pois] em 1980 não tinha nada [nada acontecia na capital paulista]”.⁹¹ O mesmo se verificava em outros países, a julgar por “I wanna be sedated”, do LP *Road to ruin*, dos Ramones (gravado em 1978): nessa canção, *punk rockers* de Nova Iorque afirmavam não ter nada a fazer, ou mesmo nenhum lugar para ir (o que justificaria o desejo de se sedarem 24 horas

⁸⁸ Jane Hawking participava de um “grupo, Newnham Against the Bomb [...] Ele] reunia-se uma vez por mês na casa de Alice Roughton, uma médica aposentada. [...] nos sentávamos em volta de uma fogueira aquecendo as mãos em um copo de vinho quente, enquanto ouvíamos as apresentações de palestrantes experientes, mas pessimistas. [...] redigimos uma carta e a enviamos a todos os nossos amigos em todo o mundo, em particular aos dos Estados Unidos e da União Soviética. Pedimos a eles que protestassem contra a escalada de armas nucleares que ameaçava destruir a população do hemisfério norte e produzir tanta radiação que as perspectivas de vida restante em outro lugar seriam insignificantes”. HAWKING, Jane. *A teoria de tudo: a extraordinária história de Jane e Stephen Hawking*. São Paulo: Única, [1999, 2007] 2014, p. 314.

⁸⁹ DOE, John. *Under the big black sun*, op. cit., p. 15.

⁹⁰ ABRAMO, Helena Wendel, op. cit., p. 115.

⁹¹ Apud *idem*, *ibidem*, p. 122.

por dia).⁹² Retrocedendo alguns anos no tempo, outras duas canções – da banda de *proto-punk* The Stooges, originária de Detroit, – reverberavam o sentimento de carência cultural: “1969” e “No fun”⁹³, gravadas no primeiro álbum do grupo (*The Stooges*), nas quais os músicos lamentam o tédio e a falta do que fazer. Destaque-se que os ingleses dos Sex Pistols também tocariam “No fun” e Joey Ramone (vocalista da banda nova-iorquina Ramones) gravaria “1969” em seu disco solo lançado em 2002. Se considerarmos que, ao regravar uma música *punk*, o intérprete compactua com seu conteúdo, o sentimento de nada a fazer foi notado/compartilhado ao longo de décadas no Reino Unido, nos Estados Unidos etc. e em Santa Gertrudes⁹⁴, como consta da letra de SNTN:

*Santa não tem nada
 Santa não tem punk
 Tudo aqui é pobre e ignorante
 Cheia de burgueses e industriais
 Que ganham suas vidas
 Às custas dos demais
 Punk é você
 Punk somos nós
 E quem não for um punk
 Não tem chance*

Musicalmente, SNTN possibilita estabelecer relações com as canções da banda *punk* californiana Simpletones (que participa da coletânea *Beach Blvd*, anteriormente mencionada), em particular com a canção “California”.⁹⁵ No que diz respeito ao caráter de protesto (particularmente quanto às limitações de acesso à cultura na cidade), o aspecto *no future* é evidente. Nesse sentido, a banda Lixo Atômico e a música *punk* SNTN se mostraram capazes de “sintetizar uma experiência e expressar um sentimento amplamente generalizado na juventude, em termos mundiais”.⁹⁶ Elas materializam um sentimento do período.

Em termos de letra, a menção explícita ao nome da cidade no título da canção (Santa Gertrudes é normalmente referenciada por seus habitantes e pelos moradores das cidades vizinhas apenas como Santa) indica o uso da música para abordar um tema local tido como relevante, uma prática comum no *punk*. No caso do Reino Unido, depoimentos de *punk rockers* (como, por exemplo, o do músico e cineasta Don Letts) frisam que as músicas que não eram *punk* falavam, tempos atrás, do “‘Hotel California’ e nós sequer sabíamos onde era a Califórnia, menos ainda tínhamos feito *check-in* em uma merda de

⁹² “Twenty twenty twenty four hours to go/ I wanna be sedated/ Nothing to do, nowhere to go/ I wanna be sedated”. “I wanna be sedated” (The Ramones), The Ramones. LP *Road to ruin*, Elektra/Rhino, 1978.

⁹³ 1969 é apresentado na canção homônima como “another year with nothing to do”. “1969” (The Stooges), The Stooges. LP *The Stooges*, Elektra/Rhino, 1969, enquanto em “No fun” se diz: “No fun to hang around/ Feelin’ that same old way/ No fun to hang around/ Freaked out for another day”. “No fun” (The Stooges), The Stooges, *op. cit.*

⁹⁴ No âmbito do *punk rock* há uma série de canções que abordam o tema; ver, por exemplo: 15 Punk songs to beat the boredom. *Bored? Isolated? Completed Netflix? These bands know how you feel...* Disponível em <<http://www.kerrang.com/features/15-punk-songs-to-beat-the-boredom/>>. Acesso em 13 abr. 2020.

⁹⁵ Ouvir “California” (Simpletones), Simpletones. LP *Beach Blvd*, Poshboy, 1979.

⁹⁶ ABRAMO, Helena Wendel, *op. cit.*, p. 97.

hotel”.⁹⁷ No caso paulistano, Clemente, guitarrista e vocalista dos Inocentes, comenta uma ausência que sentia ao ouvir músicas de outros países: “faltava quem falasse da *quebrada* da [Vila] Carolina [onde o músico vivia], o que está acontecendo com você, falasse da rua, da sua realidade”.⁹⁸

Com uma composição e após alguns ensaios no salão paroquial local, a Lixo Atômico fez duas apresentações ao vivo antes de encerrar definitivamente suas atividades: uma delas ao competir no festival de talentos “Vale Tudo”⁹⁹, realizado nas instalações da Status Disco Dance no início dos anos 1980. A banda competiu com SNTN mas não venceu o festival. De acordo com Parsifal Filier, “o prefeito era jurado [...]. Logicamente ele não gostou, mas a galera gostou demais: no outro dia a gente teve que passar a letra para o pessoal”.¹⁰⁰ A segunda apresentação ocorreu em um festival musical municipal, organizado pelo músico santa-gertrudense Antonio Marcos Garcia (apelidado de Bacco, razão pela qual o festival foi chamado de Baccostock, em alusão ao festival de Woodstock). O evento, ainda que esteticamente não fosse *punk*, foi promovido à base de uma atitude *punk*: contou com o apoio dos músicos participantes para ser concretizado, numa clara iniciativa *DIY*.¹⁰¹

Inexistem registros sonoros das apresentações ou de ensaios da Lixo Atômico. Um único registro imagético é a fotografia da apresentação da banda (Figura 1) durante sua participação no festival de talentos sediado na danceteria Status Disco Dance (centralizado, no alto da imagem, nota-se parte do logotipo do estabelecimento, embora um tanto quando apagado pelo transcurso do tempo).¹⁰² Uma rápida observação permite estabelecer comparação direta com aspectos do *ethos* DIY – em especial no caso da bateria, composta por uma poltrona, já mencionada por Redson e relacionada à banda Cólera: partes da bateria são sustentadas por cadeiras; além do mais, o quadro de precariedade (apontado antes) se nota igualmente quando se vê que um prato de bateria está pendurado por um pedaço de madeira e amarrado a um barbante.

De toda maneira, merece ser destacado o fato de que passou a ser comum ouvir alguns santa-gertrudenses que presenciaram alguma *performance* da Lixo Atômico requisitarem, em *shows* na cidade (inclusive ao longo da década de 1990, transcorridos mais de dez anos da curta vida da primeira banda de *punk rock* local): “toca ‘Santa não tem nada’”, ao invés do usual “toca Raul”.¹⁰³

⁹⁷ Apud ROBB, John. *Punk rock*, op. cit., p. 102.

⁹⁸ Apud Botinada, op. cit.

⁹⁹ Cf. FILIER, Parsifal Lourenço e HENRIQUE, Adinael José, op. cit.

¹⁰⁰ FILIER, Parsifal Lourenço. *Entrevista*, op. cit.

¹⁰¹ Em tempos, como em 1981-1982, em que as informações circulavam mais lentamente, antes do advento da internet, assinala-se que, enquanto a Lixo Atômico se apresentava em Santa Gertrudes, em metrópoles do hemisfério norte já se falava em música *pós-punk*. Basta lembrar que John Lydon, ex-vocalista dos Sex Pistols, havia gravado, até 1981, cinco discos com a banda P.I.L. (Public Image Ltd.), que criara ao sair dos Pistols.

¹⁰² Perdida por décadas, quando encontrada foi gentilmente fornecida ao autor deste artigo (em 26 de março de 2020) por Parsifal Lourenço Filier.

¹⁰³ FILIER, Parsifal Lourenço; HENRIQUE, Adinael José, op. cit.



Figura 1. Registro fotográfico de apresentação da banda Lixo Atômico no festival de talentos “Vale Tudo”, realizado em Santa Gertrudes. Da esquerda para a direita: Parsifal Lourenço Filier (sentado, bateria), Pezão (Dinael Denardi, *roadie*, de costas), Zé Califa (José Jardini, contrabaixo), Márcio Jacomini (vocais), Leandro Filier (guitarra).

Pode-se inferir que a Lixo Atômico teria concorrido decisivamente para a formação de conjuntos musicais em Santa Gertrudes nas décadas seguintes: da segunda metade dos anos 1980 em diante assistiu-se à proliferação de bandas de *rock* na cidade, que, se não se sintonizavam necessariamente com uma estética musical *punk rock*, indubitavelmente assumiam uma atitude *punk*¹⁰⁴ (afinal, com as fitas cassete multiplicando-se e circulando entre os habitantes da localidade, o entendimento do *ethos DIY*, que remetia ao *punk rock* também se alastrou, a ponto de alcançar cultores de outras modalidades musicais).

Nesse contexto, de uma forma ou de outra, a modesta Santa Gertrudes, apesar de viver, então, na era pré-internet, continuaria, à sua moda, em conexão com certas tendências musicais internacionais. Longe, portanto, de ser culturalmente uma ilha, fios, por mais tênues que fossem, a ligavam ao que se produzia nas metrópoles do mundo capitalista. Em se tratando, mais especificamente, do *punk rock*, um sentimento comum irmanava, sob muitos aspectos, os roqueiros santa-gertrudenses e os de locais os mais distantes, aproximados pela música. Ao fim e ao cabo, Santa tinha alguma coisa a dizer.

Artigo recebido em 23 de maio de 2021. Aprovado em 22 de agosto de 2021.

¹⁰⁴ Na esteira da Lixo Atômico, outras bandas surgiram, tanto de *punk rock* quanto de outros gêneros musicais. Cf. *Rock pé vermelho*, *op. cit.*