

AS MINAS NO “COMEÇO DO FIM DO MUNDO”: TE(N)SÕES E SILENCIAMENTOS NAS RELAÇÕES DE GÊNERO DO MOVIMENTO PUNK EM SÃO PAULO

JOÃO AUGUSTO NEVES PIRES¹

MAIARA RODRIGUES DOS SANTOS SILVA²

RESUMO

Este artigo analisa o papel de jovens mulheres no festival “O Começo do Fim do Mundo”, realizado em 1982, no Sesc Pompéia (SP), representado como marco simbólico da ebulição do movimento punk no Brasil. O texto parte de análises documentais, especialmente fotografias e registros audiovisuais, bem como fontes jornalísticas, *fanzines*, discos e demais vestígios históricos do evento. Com isso, o nosso objetivo é evidenciar como as relações de gênero foram tensionadas por garotas punks que ocuparam e transformaram espaços marcados por práticas machistas, classistas, racistas e outras formas de violências e sectarismos. A partir de um diálogo entre estudiosas(os) e o exercício de aproximações entre uma abordagem discursiva e historiográfica, mobilizamos conceitos como memória discursiva (Pêcheux, 1984), silêncio (Orlandi, 2007) e partilha do sensível (Rancière, 2014) para interpretar as performances, visualidades, enunciados e conflitos ocorridos durante o festival. Para tanto, focamos principalmente na atuação de mulheres como Meire, Dirce (baixista do grupo Juízo Final), Tina Ramos e a banda Skizitas, mostrando como suas presenças provocaram rupturas significativas ao tensionarem as normatividades de gênero (Butler, 2019; hooks, 2019; Wolf, 2018) vigentes dentro e fora do meio punk. Em nossas conclusões, destaca-se a revelação das resistências femininas articuladas em torno da ética *do it yourself* (faça-você-mesmo/a), do engajamento político-artístico contra o Estado e o patriarcado, da criação de redes transnacionais de solidariedade, além de uma identificação dos silenciamentos presentes em diferentes discursos de/sobre a participação dessas mulheres no contexto festival.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres; Punks; Performances; Silêncios.

THE GIRLS AT THE “BEGINNING OF THE END OF THE WORLD”: TE(N)SIONS AND SILENCINGS IN THE GENDER RELATIONS OF THE PUNK MOVEMENT IN SÃO PAULO

ABSTRACT

This article examines the role of young women in the festival “O Começo do Fim do Mundo,” held in 1982 at Sesc Pompéia (São Paulo) and widely regarded as a symbolic landmark in the rise of the punk movement in Brazil. The text draws on documentary analyses, especially photographs and audiovisual records, as well as journalistic

¹ Professor da Escola Técnica Estadual de Hortolândia do Centro Paula Souza. Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp) contemplado com Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Atualmente, realiza estágio de pós-doutoramento no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Desde 2020, é membro da rede internacional de pesquisadores *Punk Scholars Network*. Inserido em coletivos de mídia livre, promove ações artísticas com temáticas relacionadas às tecnologias digitais, educação e culturas populares.

² Doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestra na mesma área e instituição. Licenciada em Letras - Português-Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), com foco em Estudos Hispano-americanos (*Curso Sequencial de Complementação em Estudos Hispano-americanos* - EFLCH - Unifesp). Desde 2020, é membra da rede internacional de pesquisadores *Punk Scholars Network* e atualmente é pesquisadora do grupo de pesquisa Mulheres em Discurso. Se interessa por temáticas como: movimentos culturais, questões de gênero e estudos comparados do Brasil e da Argentina na interface com a análise materialista do discurso.

sources, fanzines, albums, and other historical traces of the event. Our aim is to show how gender relations were challenged by punk girls who occupied and transformed spaces marked by sexist, classist, racist, and other forms of violent and exclusionary practices. Through a dialogue with scholars and by bringing together discursive and historiographic approaches, we mobilize concepts such as discursive memory (Pêcheux, 1984) and the distribution of the sensible (Rancière, 2014) to interpret the performances, visualities, utterances, and conflicts that took place during the festival. To do so, we focus mainly on the actions of women such as Meire, Dirce (bassist of the band Juízo Final), Tina Ramos, and the band Skizitas, showing how their presence generated significant ruptures by destabilizing prevailing gender norms (Butler, 2019; hooks, 2019; Wolf, 2018) both inside and outside the punk scene. In our conclusions, we highlight the emergence of feminist forms of resistance articulated around the ethics of do-it-yourself, political-artistic engagement against the State and patriarchy, and the creation of transnational solidarity networks.

KEYWORDS

Women; Punks; Performances; Silences.

LES FEMMES AU « DÉBUT DE LA FIN DU MONDE » : TE(N)SIONS ET LE SILENCE DANS LES RELATIONS DE GENRE DU MOUVEMENT PUNK À SÃO PAULO

RÉSUMÉ

Cet article analyse le rôle de jeunes femmes dans le festival « Le Début de la Fin du Monde », organisé en 1982 au Sesc Pompéia (São Paulo) et considéré comme un jalon symbolique de l'effervescence du mouvement punk au Brésil. Le texte s'appuie sur des analyses documentaires, notamment des photographies et des enregistrements audiovisuels, ainsi que sur des sources journalistiques, des fanzines, des disques et d'autres traces historiques de l'événement. Notre objectif est ainsi de mettre en évidence la manière dont les relations de genre ont été mises sous tension par des filles punks qui ont occupé et transformé des espaces marqués par des pratiques sexistes, classistes, racistes et d'autres formes de violence et de sectarisme. À partir d'un dialogue entre chercheuses et chercheurs, et d'un exercice d'articulation entre une approche discursive et historiographique, nous mobilisons des concepts tels que la mémoire discursive (Pêcheux, 1984) et le partage du sensible (Rancière, 2014) pour interpréter les performances, visualités, énoncés et conflits survenus durant le festival. Nous nous concentrons ainsi principalement sur l'action de femmes comme Meire, Dirce (bassistes du groupe Juízo Final), Tina Ramos et le groupe Skizitas, montrant comment leurs présences ont provoqué des ruptures significatives en mettant à l'épreuve les normativités de genre (Butler, 2019 ; hooks, 2019 ; Wolf, 2018) en vigueur à l'intérieur et à l'extérieur de la scène punk. Dans nos conclusions, nous soulignons la mise en lumière des résistances féminines articulées autour de l'éthique du *do it yourself* (fais-le-toi-même), de l'engagement politico-artistique contre l'État et le patriarcat, ainsi que de la création de réseaux transnationaux de solidarité.

MOTS-CLÉS

Femmes; Punks; Performances; Silences.

LAS CHICAS EN EL “COMIENZO DEL FIN DEL MUNDO”: TE(N)SIONES Y SILENCIAMIENTOS EN LAS RELACIONES DE GÉNERO DEL MOVIMIENTO PUNK EN SÃO PAULO

RESUMEN

Este artículo analiza el papel de las jóvenes en el festival “El Comienzo del Fin del Mundo”, realizado en 1982 en el Sesc Pompéia (São Paulo) y representado como un hito simbólico de la ebullición del movimiento punk en Brasil. El texto parte de análisis documentales, especialmente fotografías y registros audiovisuales, así como de fuentes periodísticas, fanzines, discos y otros vestigios históricos del evento. Con ello, nuestro objetivo es evidenciar cómo las relaciones de género fueron tensionadas por chicas punk que ocuparon y transformaron espacios marcados por prácticas machistas, clasistas, racistas y otras formas de violencia y sectarismo. A partir de un diálogo entre investigadoras/es y del ejercicio de aproximar una perspectiva discursiva y otra

historiográfica, movilizamos conceptos como memoria discursiva (Pêcheux, 1984) y reparto de lo sensible (Rancière, 2014) para interpretar las performances, visualidades, enunciados y conflictos ocurridos durante el festival. Para ello, nos enfocamos principalmente en la actuación de mujeres como Meire, Dirce (bajista del grupo Juízo Final), Tina Ramos y la banda Skizitas, mostrando cómo sus presencias provocaron rupturas significativas al tensionar las normatividades de género (Butler, 2019; hooks, 2019; Wolf, 2018) vigentes dentro y fuera del medio punk. En nuestras conclusiones, destacamos la revelación de resistencias femeninas articuladas en torno a la ética del *do it yourself* (hazlo tú misma), del compromiso político-artístico contra el Estado y el patriarcado, y de la creación de redes transnacionales de solidaridad.

PALABRAS CLAVE

Mujeres; Punks; Performances; Silencios.

INTRODUÇÃO

Diferentes campos das Humanidades que se interessam pela temática do punk no território reconhecido como Brasil, especialmente na região em que habitavam antigas populações Tupiniquins hoje denominada de São Paulo, inevitavelmente se deparam com referências ao “Festival O Começo do Fim do Mundo – Sesc Fábrica Pompéia”, ocorrido em novembro de 1982. A bibliografia consultada (Bivar, 1982; Pedroso; Souza, 1983; Caiafa, 1985; Abramo, 1994, Teixeira, 2007; Silva, 2020; Carneiro, 2025) considera este evento um marco histórico determinante para o que se compreende como movimento punk.

Nos anos antecedentes à data do referido festival, já se noticiavam nas mídias as manifestações correlatas a essa “cena juvenil” (Abramo, 1994) que deambulava pela região metropolitana de São Paulo, compartilhando sentimentos e atitudes com tantos outros identificados como punks em diversas regiões do mundo. No Brasil, em um momento de tensa, gradual e negociada transição política, agravada por uma acentuada crise econômica, as criações punks e as disputas em torno de suas movimentações expressavam as paixões políticas da época e os discursos que atravessavam as(os) sujeitas(os) envolvidas(os) nessas produções³. Os estudos que se dedicaram a evidenciar essa manifestação e que, de algum modo, tomaram o “Festival O Começo do Fim do Mundo” uma representação significativa das movimentações punk pela cidade, em grande medida deixaram de fora de suas análises a presença feminina nesse evento e suas implicações na cena punk. O que se sabe sobre a participação dessas jovens no festival aparece de maneira acessória nos escritos de Antonio Bivar (1982), embora seja evidente a sua contribuição histórica nos movimentos punk e anarcopunk desde o começo dos anos de 1980 (Marques, 2016; Carneiro, 2025). Vemos em produções audiovisuais promovidas pelo próprio Selo Serviço Social do Comércio (Sesc), “O Fim do Mundo, Enfim” (2012), em celebração aos 30 anos do evento, por exemplo, o apagamento da presença feminina e dos discursos produzidos por essas mulheres no âmbito do Festival. Na contramão desse silenciamento, a jornalista e ilustradora Mariana Carneiro (2025), preocupada com essa questão, desenhou em formato de HQ uma história que valorizasse as mulheres no festival.

³ O “milagre econômico” manipulado e difundido pelas armas do governo militar nos princípios da década de 70, se revelou, nas décadas subsequentes, como tragédia econômica para as camadas populares, sustentando, desta forma, a continuidade de um desenvolvimento perverso e desigual. No contexto da metrópole de São Paulo, houve um avanço da “urbanização explosiva” (Cano, 2011), decorrente de investimentos que privilegiavam determinados grupos econômicos nas cidades, e o agravamento da crise na década de 1980, teve como consequência, segundo constata Rolnik, Kowarick e Somekh (1991): “um período de acentuada exclusão socioeconômica para parcela ponderável da população metropolitana” (Rolnik; Kowarick; Somekh, 1991, p. 52). Um contexto de inflação galopante, associada a um fraco desempenho distributivo do poder econômico, favorecia o empobrecimento da população e criou um cenário dramático em especial nas regiões mais pauperizadas das cidades. Como veremos mais adiante, nos subterrâneos sensíveis das errâncias punks ouvimos cantar as dores dessa “década perdida”.

Na tentativa de suprir essa lacuna de estudos sobre as te(n)sões de gênero nesse evento, e contribuir com leituras sobre o punk e as perspectivas de decolonialidade, propomos a análise de alguns documentos históricos. Assim, neste artigo, desenvolvemos uma narrativa que apresenta outras perspectivas sobre o movimento punk e suas ressonâncias no que toca às questões de gênero. A partir de uma perspectiva interdisciplinar de diálogo entre os campos da historiografia e da análise de discurso materialista (Pêcheux, 1984; Orlandi, 2007), buscamos compreender a contribuição estética e política do movimento punk acerca das tensões de gênero. Para isso, escolhemos para nossas reflexões o encarte do LP “Festival do Começo do Fim do Mundo” (1983) (Figura 1), recortes do vídeo que registra o “Festival do Começo do Fim do Mundo” (1982) (Figura 2), a fotografia da banda Juízo Final (1983) (Figura 3), dentre outros documentos correlacionados com o evento. Do ponto vista historiográfico, nossas interpretações estão orientadas pelas sugestões do musicólogo e historiador Lorenzo Mammì (2014) sobre diagramações criativas que combinam diferentes linguagens nos *Longs Plays* produzidos no século XX, assim como pelo que reflete Etienne Samain (2012) sobre o movimento das imagens como um tipo de linguagem que porta um discurso e pode formular novos pensamentos. Já de uma perspectiva materialista do discurso, pretendemos trabalhar com a noção de memória discursiva apresentada por Michel Pêcheux (1984) e com o trabalho de Eni Orlandi (2007) sobre os silêncios com o objetivo de compreender os efeitos de sentido dessas te(n)sões de gênero no Festival. No que diz respeito às nossas leituras sobre os tensionamentos de gênero no escopo desse acontecimento, partiremos do que trata Judith Butler (2019) acerca da performatividade de gênero para nos colocar em diálogo com as pesquisas de Gabriela Marques (2016) sobre as mulheres anarcopunks e a obra de Naomi Wolf (2019) em torno das construções sociais de um ideal de feminilidade. Pretende-se, com isso, evidenciar a solidariedade política entre mulheres punk, como propõe hooks (2019) em sua teoria feminista.

Partindo desses pressupostos, almejamos analisar como as te(n)sões e as rupturas das relações de gênero se apresentam em diferentes materialidades relacionadas ao “Festival do Começo do Fim do Mundo”. Pensamos que a interdisciplinaridade que propomos e o diálogo com referenciais teóricos distintos é essencial para uma abordagem múltipla desse acontecimento que consagrou o movimento punk no Brasil. Assim, sugerimos que este pode ter sido um primeiro ensaio de organização de coletividades anarco-punk-feministas que se consolidaram nos anos seguintes (Marques, 2016).

AS MINAS DO DISCO “O COMEÇO DO FIM DO MUNDO” (1983)

Seguindo essas considerações iniciais, analisemos a seguir os detalhes presentes no encarte “O começo do Fim do Mundo” (1983):

Figura 1 (lado esquerdo capa, lado direito contracapa). LP “O começo do fim do mundo”. São Paulo, 1983. Produção Independente.



Na capa, abaixo da fotografia, lemos:

Este disco foi gravado ao vivo durante os dias 27 e 28 de novembro de 1982 no festival “O Começo do fim do mundo”, organizado por Antônio Bivar e Callegari no SESC- Fábrica da Pompeia. A qualidade de gravação não é muito boa por ter sido gravado em CASSETE em TAPE-DECK stereo e reprocessado em estúdio em dois canais. Gravado em cassete por Evandro, foto contracapa Vitão, capa por Callegari e Meire, letras do título por Hugo Von Drago. Agradecimentos a: Fábio Malavoglia, Estandislaú Salles, Victor, Estevam, Gláucia do Amarau, Ricardo Lobo, Pepe Escobar, Leonor Amarante, Genaro e a todos que colaboraram de alguma forma com o lançamento deste disco. MADE IN BRAZIL/SÃO PAULO. O punk está morto?? (LP “O começo do fim do mundo”, 1983).

Tanto o encarte do LP “O começo do fim do mundo” (1983) quanto os registros sonoros que o integram, harmonizam ressentimentos e revoltas que conduziram as paixões políticas dos punks (Ansart, 2019; Pires, 2023). Tendo como pressuposto as contribuições de Mammi (2014), o qual identifica que nas produções dos *Longs Plays* há a presença de diagramações criativas que combinam diferentes linguagens, o primeiro efeito de sentido que se mostra nesse documento é a ideia de que, se houvesse um final da existência humana, o seu começo já se anunciava. Além disso, essa perspectiva apocalíptica assume uma visão crítica e de denúncia diante de um século marcado por guerras nucleares, colapsos ambientais e governos totalitários. Partindo do que Pêcheux (1984) conceitualiza como memória discursiva — aquilo que remonta ao que foi dito e significado anteriormente e que produz sentidos na atualidade dos discursos — identificamos o funcionamento de dizeres

sobre o fim dos tempos sendo atualizados nas produções de sentidos das(os) sujeitas(os) punks envolvidos no Festival. Ademais, ao nos determos aos pormenores da colagem da contracapa, identificamos, em diálogo com o pensamento de Rancière (2014), um sistema de evidências sensíveis que revelam:

[...] ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2014, p. 15).

Quando olhamos para os aspectos registrados na fotografia impressa na capa do disco, temos, de primeira impressão, a imagem da multidão de corpos, convergindo, em ritmo frenético, para uma dança cantada em aflições com ruídos e gemidos punks. A foto foi escolhida por Callegari e por Meire, segundo informações datilografadas em letras brancas sobre um fundo preto presentes no encarte. Apesar da supressão do nome da jovem como uma das organizadoras do evento, é atribuída a ela a participação na escolha da foto que se tornaria a capa do disco. O apagamento do nome de Meire, no que corresponde a outras atribuições com maiores responsabilidades de criação do evento, disponíveis como informações na parte traseira e inferior do LP, está relacionado à forma do silêncio como constitutivo da linguagem, isto é, como aquilo que torna a fala e a escrita possíveis e que constrói uma ilusão do real, relacionada a um recorte na memória que determina o que pode ser nomeado/nomeável e, portanto, legitimado (Orlandi, 2007). A partir da supressão do nome de Meire por prevalência de Callegari e amigos, como se não fosse possível escrever, ao menos, *Callegari e Meire* ou *Meire e Callegari*, o que se nota é que, mesmo em um contexto punk, o representante público e “evidente” de qualquer produção intelectual e artística continua sendo um homem.

Através de um ângulo privilegiado, o disparo da máquina fotográfica é certo, enfocando, a partir do palco em que tocavam as bandas, os corpos frenéticos e as suas tensões. Analisando da esquerda para a direita, a fotografia registra o vulto da jaqueta do músico, decomposta, no mesmo quadro, com a presença das meninas punks, dispostas no canto esquerdo da foto, em meio à multidão de homens jovens e adultos, muitos deles negros (pretos e pardos), alguns com os punhos cerrados para cima, outros dançando e gritando furiosamente nos corredores de uma antiga fábrica. Não sabemos ao certo por quem foi feito o registro, uma vez que muitas pessoas foram com equipamentos fotográficos acompanhar o festival — uma vez que o evento também foi patrocinado pela “Fotóptica” — mas, dentre tantas opções, a imagem eleita revela perspectivas interessantes sobre as movimentações daquele evento, especialmente das poucas mulheres do movimento punk. Os detalhes insinuam as dinâmicas das relações de gênero, de modo que o

fato de as garotas estarem no canto e juntas condiz com os enfrentamentos que as jovens punks vivenciavam (também) nos movimentos de subcultura. Assim, a imagem impressa em Preto&Branco para as primeiras compilações do disco expõem aspectos de raça, gênero e classe em um evento simbólico, que marcaria historicamente o Sesc Pompéia.

Por outro lado, na contracapa, a colagem produzida por Vitão lança mão da técnica de recomposição de recortes, típico da arte punk, para apresentar, por meio de efeitos visuais, sua narrativa sobre o “começo do fim do mundo” e o estado de violência da contemporaneidade. Com pedaços de jornais e revistas, o autor imprime uma crítica à conjuntura política internacional e apresenta os desdobramentos bélicos na vida cotidiana dos jovens. A partir de imagens de soldados em guerra, batalhões e pelotões de diferentes nacionalidades, o artista sobrepõe fotos dos principais líderes políticos da época: em destaque e no centro, em postura de comando, Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos entre 1981 a 1989 — que viria ao Brasil nas semanas seguintes após “O começo do fim do mundo” (Brasil, 1982). Sob sua cabeça um tanque de guerra e, colado a seu corpo, vemos clérigos ungindo o alistamento de voluntários do exército. Imediatamente ao lado, os líderes da época, a primeira-ministra do Reino Unido, Margaret Thatcher e o chefe maior da União Soviética, Leonid Brejnev — que havia falecido na semana anterior ao evento, em 10 de novembro de 1982. No canto superior direito, vemos sorridente, abraçando uma criança, João Baptista Figueiredo, último presidente militar sob tutela do regime ditatorial, de 1979 a 1985. No canto direito, colaram uma composição que aparenta ser uma fotografia do Papa João Paulo II junto a dois soldados em guerra. Mais ao centro, guerrilheiros com indumentárias árabes e logo abaixo os revolucionários iranianos com a autoridade religiosa xiita e líder político Ruhollah Khomeini, que instauraram uma revolta de cunho político e religioso no Irã, em 1979. Ainda na parte inferior, de um lado, a foto de um velório com dezenas de caixões e, do outro lado, a reprodução de um pequeno pedaço da pintura O triunfo da Morte, de Pieter Bruegel de 1562.

Importante destacar que, nesse caso, havia apenas uma mulher representada, a primeira-ministra do Reino Unido Margareth Thatcher, conhecida como a “dama de ferro”. No restante da obra, vemos homens e as guerras que eles promovem. A presença de apenas uma mulher como representante de um cenário de poder e guerra diz respeito a um papel de gênero compreendido como bélico e poderoso, geralmente associado aos homens. Entretanto, Margareth Thatcher é uma das poucas mulheres conhecidas “e legitimadas” por um “perfil” de liderança que se concretiza na vitória do Reino Unido na Guerra das Malvinas durante o seu governo. Esses atributos podem ter influenciado na escolha de sua imagem como a única representando uma mulher bélica e poderosa do século XX (Butler, 2019).

A contracapa pode ser lida como uma síntese das paixões e reflexões políticas que circulavam entre os materiais produzidos pelas(os) jovens punks. Encontramos montagens

similares, e com os mesmos temas e destaques feitos por Vitão, em *fanzines*, panfletos de eventos, poesias, músicas, filmes, vestimentas etc. Fazem parte dessas produções culturais a colagem de signos dispersos que se juntavam para formar um sentido do caos e subsidiar compreensões sobre a existência no mundo globalizado. Assim, a composição da contracapa revela o medo constante das guerras que se perpetuavam no final do século XX, bem como os líderes políticos que dinamizavam esses projetos bélicos. Nesse contexto, a performatividade das meninas punks constituía uma dimensão insurgente significativa no interior do movimento.

AS REVOLTAS DE MEIRE

A prevalência de homens nesse meio, afeitos à moral machista, resultava em te(n)sões e rupturas que os favoreciam e silenciavam a participação de mulheres. Meire estava entre as poucas jovens que andavam nas turmas punks e, por isso, angariava certo respeito e influência no circuito punk paulistano. Na época, conforme vemos no relato gravado para o documentário “Garotos do Subúrbio” (1982), da Produtora Olhar Eletrônico e dirigida por Fernando Meireles e Tônico Mello, ela era uma jovem que ainda frequentava escolas de Ensino Médio, onde a partir de um contexto de disciplinamento escolar, teria se empolgado com as movimentações e rebeldias do punk. Nesse registro audiovisual, identificamos seu engajamento político que, apesar da timidez e dos silenciamentos impostos pelos punks, era movido por um entendimento particular daquelas ações coletivas pela cidade. No filme, por exemplo, ela comenta sobre sua posição como mulher, os constrangimentos de andar só pela cidade, de ir às festas punks e as dificuldades enfrentadas durante suas errâncias pela *urbe* junto com os rapazes punks. Sobre os vínculos e as brigas entre essas coletividades, ela comenta que: “Não tem essa de grupo e público, porque público é o grupo e o grupo é o público. Todo mundo anda junto. Como o homem é homem, mesmo sendo punk ou não sendo. Então, às vezes ele começa a olhar o outro de outro jeito” (Garotos do Subúrbio, 1983).

O comentário de Meire revela uma posição-sujeito do discurso que pensa as agrupações punks como associadas aos homens (“*Como o homem é homem, mesmo sendo punk ou não sendo*”). Considerando que essa fala tenha sido produzida para que outros homens ouvissem, o papel de gênero revelado no discurso pode ter tanto a ver com uma percepção da própria Meire sobre o que é “universal” e “dominante” ao tratar de organizações coletivas, quanto com a reprodução de um discurso esperado por aqueles que a escutam (em sua grande maioria, homens); afinal, dizer “como a mulher é mulher, mesmo sendo punk ou não sendo” seria pouco provável e aceito nessas condições de produção.

A edição feita por Fernando Meireles e Tônico Mello, recompõem, em cortes de fragmentos, as falas da jovem sobre suas experiências naquelas movimentações. Seu relato, apesar da interferência na captação e edição do Olhar Eletrônico masculino, apresenta alguns elementos que nos permitem entender a escolha da imagem do disco “O começo do fim do mundo”. Além disso, é importante mencionar que Meire também contribuía com a produção de *fanzines*, a tradução de materiais e participava ativamente de ensaios e de organizações de apresentações de bandas de punk daquele circuito. O fato de ter namorado com um dos músicos da banda Inocentes, Callegari, de certa forma permitia sua inclusão em determinados espaços normalmente restritos apenas aos homens, afinal, como afirma Kern (2021), as cidades são planejadas por e para o sexo masculino. No documentário, vemos que sua atitude tensionava o apagamento de gênero e os privilégios masculinos no ambiente urbano. Com base nesses apontamentos, pensamos que a escolha da imagem para a composição da capa teve uma forte participação de sua posição dentro da cena. O fato do remodelamento arquitetônico, pensado por uma mulher, também diz muito sobre aquele momento.

O CONTEXTO DA IMAGEM: SESC FÁBRICA POMPÉIA E O COMEÇO DO FIM

O alvoroço ocorreu nas ruas internas das antigas instalações das fábricas de Tambores dos Irmãos Mauser que, naquele ano, foram inauguradas após a remodelação arquitetônica dirigida por Lina Bo Bardi, como mais um espaço gerido pelo Sesc. O ambiente fabril remodelado com o brutalismo moderno e os requintes das artes populares se combinavam com a representação do punk trabalhador e pobre, *new waves* e outras formas extremas dos subterrâneos e das galerias da modernidade. A foto, como um todo, além de revelar sentimentos e pulsões sonoras que mobilizavam aquelas pessoas, mostra como essas paixões tensionavam os processos de reordenação urbana. No momento em que se pensava aquele espaço como mais um marco da arquitetura brasileira que compunha o processo de reconfiguração da região, punks abalavam suas estruturas e anunciavam, ali mesmo, o começo do fim do mundo⁴.

Aquela corpografia formava parte das “configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da ‘gentrificação’” (Lima, 2004, p. 15), pois, conforme anota a estudiosa Evelyn Lima:

⁴ Lendo as fontes durante as pesquisas percebemos que o Sesc Fábrica-Pompéia se tornou um lugar de memória do punk no Brasil, ao mesmo tempo que participava de um processo de revitalização e reurbanização do seu entorno. Algo similar ocorreu com as ruas de Camden Town, onde estava localizada a loja SEX em Londres e de East Village, endereço do bar punk CBGB em Nova York. A consagração desse lugar na memória do punk brasileiro é narrada, por exemplo, no documentário “O fim do mundo, enfim: 30 anos do festival Punk O começo do fim do mundo” (2012), lançado pelo Selo Sesc e, novamente, em parceria com muitos/as punks que realizaram o evento no passado e tentaram reatualizá-los no presente futuro.

No cenário mundial, as políticas urbanas até os anos 1980 envolveram propostas que previam legislações quase idênticas para toda a cidade. Em consequência do insucesso deste modelo instaura-se o princípio de intervenções locais, em pequena escala, geralmente envolvendo parcerias público privadas, como é comum no modelo neoliberal. Trata-se de uma tentativa de reconstruir — principalmente nas áreas centrais — o desenho urbano tradicional, os locais de convivência, os espaços públicos, desagregados pela política urbana intervencionista. A intenção é a de reestruturar o contexto urbano, recuperando os lugares do passado e da memória, capazes de sustentar a percepção e a visualização da ambiência urbana. Foi recorrente, nesta política de intervenções pontuais, a criação de centros culturais. A conversão de edificações históricas ou industriais em centros de cultura foi, neste período, um procedimento comum das práticas patrimonialistas. O SESC Pompéia, em São Paulo, é um dos exemplos bem sucedidos no Brasil (Lima, 2004, p. 15).

O Festival, com acesso livre e entrada gratuita, foi idealizado com a finalidade de integrar os grupos, muitos deles rivais, de punks da metrópole, bem como, de algum modo apresentar para a sociedade — com Selo Sesc de qualidade — as virtudes ideológicas, artísticas e mercadológicas daquele fenômeno. O acontecimento, aparentemente arranjado pela casualidade, tem no fundo um subterrâneo de desejos. O lugar da fábrica em ruínas, modernizada por Lina Bo Bardi e sua equipe, compunha com a estratégia de concentrar e exibir, em um só espaço, produções fotográficas e fílmicas, expor revistas, jornais e *fanzines* feitas nos circuitos punks, além de disponibilizar espaço para a venda de discos e cassetes, camisetas, bottons, entre outros acessórios. Desse modo, as novas ondas do punk combinavam com o processo de revitalização da região. Essas relações sugerem que a ideia do “faça você mesmo” (*Do it Yourself*, DIY), oriunda dos circuitos punk, começava a ganhar sentido e a se estabelecer como estratégia de ações no contexto de implementação das políticas neoliberais. A defesa de uma produção autogestionada, autofinanciada e feita sob as brechas do sistema hegemônico-capitalista, tornava-se uma prerrogativa da vida punk, ao mesmo tempo que se acomodava com as perspectivas do “empresário de si mesmo” professada pelos liberais da época.

Apresentaram-se no palco 20 bandas de diferentes regiões da metrópole, com posturas estéticas e políticas diversas. Todas elas se produziam de forma independente e se mantinham, angariavam público e prestígio, com os apoios possibilitados pelas redes de fomento das movimentações e artes punks: mais um fator que ampliava as aflições e os ruídos. Acrescenta-se a isso a preocupação permanente com a possibilidade de agregar a diversidade de performances, harmonizar os conflitos no interior daquele circuito e apresentar a face criativa e engajada do movimento, sem que houvesse os ataques de violência comuns nos encontros punks. Talvez por isso tenha sido possível garantir todos os equipamentos de infraestrutura aos festivais de música e disponibilizar grande parte do espaço gerido pelo Sesc. Cada banda tinha em média 20 minutos para sua apresentação, um tempo razoável para afinar os instrumentos e tocar suas canções, agitando os corpos do público participante. Alguns deles tiveram, naquela ocasião, o seu primeiro grande show,

outros já eram consolidados no circuito musical punk e tinham mais intimidade com o espaço do palco. Muitas bandas eram formadas por músicos que se revezavam nos instrumentos e, independentemente de serem veteranos ou calouros, todos formavam um coro uníssono de excitação de seus ressentimentos em revolta. Através dos nomes dos grupos que seguem a ordem apresentada no registro fonográfico, percebemos essa convulsão: *Dose Brutal*, *M19*, *Neuróticos*, *Inocentes*, *Psykóze*, *Fogo Cruzado*, *Juízo Final*, *Desertores*, *Cólera*, *Negligentes*, *Extermínio*, *Suburbanos*, *Passeatas*, *Lixomania*, *Olho Seco*, *Decadência Social*, *Estado de Coma*, *Ratos de Porão*, *Hino Mortal* e *Ulster*. Tratam-se de sonoridades comovidas pela fúria das subjetividades masculinas, embora tensionadas pelas insurgências das jovens punks e da própria arquiteta envolvida naquela construção.

O biógrafo de Lina Bo Bardi, Francesco Perrota-Bosch (2021), conta sobre as discussões e enfrentamentos que a arquiteta teve durante o planejamento, a execução e o término das obras. A ideia de preservação da rua de paralelepípedos do Sesc Pompéia como via de pedestres, por exemplo, foi uma questão difícil de se resolver. Na biografia, sabemos que ela “queria que graminhas e florzinha crescessem espontaneamente por entre as pedras, tanto é que mandava os funcionários do Sesc regarem a via com água. Na ausência de concreto por baixo, o peso dos veículos afundaria, com o tempo, o piso do caminho central” (Perrota-Bosch, 2021, p. 323). A proposta de uma via exclusiva para pedestres, no entanto, foi logo desrespeitada na inauguração com a presença da oficialidade presidencial. No dia 18 de agosto de 1982, o General João Baptista Figueiredo entrou com seu “Ford LTD Landau da linha Galaxie de cor preta, com capota de vidro e bandeirinhas do Brasil penduradas no capô perto das lanternas dianteiras” (Perrota-Bosch, 2021, p. 323). Não bastando isso: “ao som do coral do Sesc regido pelo maestro Walter Lourenção, o chefe do Planalto descerrou a enorme placa inaugural verde com letras e logo da entidade em dourado – Lina tinha odiado tanto que pediu para fazer uma plaquinha pequena com o nome dela, de Marcelo Ferraz e André Vainer, em bronze e pintada em azul” (Perrota-Bosch, 2021, p. 323). José Papa Júnior, então dirigente do Sesc, que conduziu a comitiva, já se apresentava naqueles tempos como candidato a senador por São Paulo pelo Partido Democrático Social (PDS) — novo título para o velho partido Arena da ditadura.

Tendo em conta esses bastidores, podemos conjecturar que os ressentimentos da arquiteta combinaram com as revoltas punks que ocupariam a Fábrica na última semana de novembro de 1982, após a celebração da Proclamação da República e das primeiras eleições para Governadores de Estado. O “Festival O começo do fim do mundo” se tramava, portanto, combinando desejos, corporeidades e formas estéticas, arquiteturas, danças e canções que dissolviam o ódio e os amores políticos daquela década que se iniciava. O consentimento e a consciência de Lina Bo Bardi sobre a potência daquele evento faziam sentido, talvez até

como uma vingança dos desprazeres causados por José Pepe Júnior e seus comparsas que, no contexto daquele evento “inaugural”, teriam outros significados e desejos suprimidos.

DIRCE E O JUÍZO FINAL

A apresentação da banda Juízo Final revela alguns sentidos em torno das relações de gênero no ambiente punk. Nas cenas gravadas durante o Festival, especialmente no momento da performance do grupo, vemos pulsar os vínculos afetivos, próximos ao que bell hooks (2019) acredita ser a solidariedade política entre mulheres.

Todos os grupos musicais, antes de começarem suas performances, precisavam afinar os seus instrumentos, averiguar os microfones e captadores, equalizar a mesa e fazer uma breve passagem de som, pois harmonizar sentimentos e sonoridades demandava atenção e cuidados. Na gravação que acessamos para esta pesquisa, composta por 2 horas e 13 min., acompanhamos os preparativos da banda Juízo Final, no momento em que os instrumentos de corda estão sendo afinados e a bateria montada⁵. Naquele dia, em especial, tocaram no conjunto: Sílvia (guitarra e vocal), Sérgio (baterista), Dirce (baixo) e Maurício, que antes cantava com os Inocentes. Essa composição foi um rearranjo que os jovens Sérgio e Sílvia conseguiram fazer para apresentar no Festival, e este seria o primeiro show em público com aquela formação. Dirce era uma das poucas garotas que subiram no palco para tocar e, não por acaso, quando a sua banda começou a aquecer, outras jovens aproximam-se para acompanhar a afinação das notas (E, A, D, G) de seu instrumento (o baixo) e do de Sílvia (a guitarra).

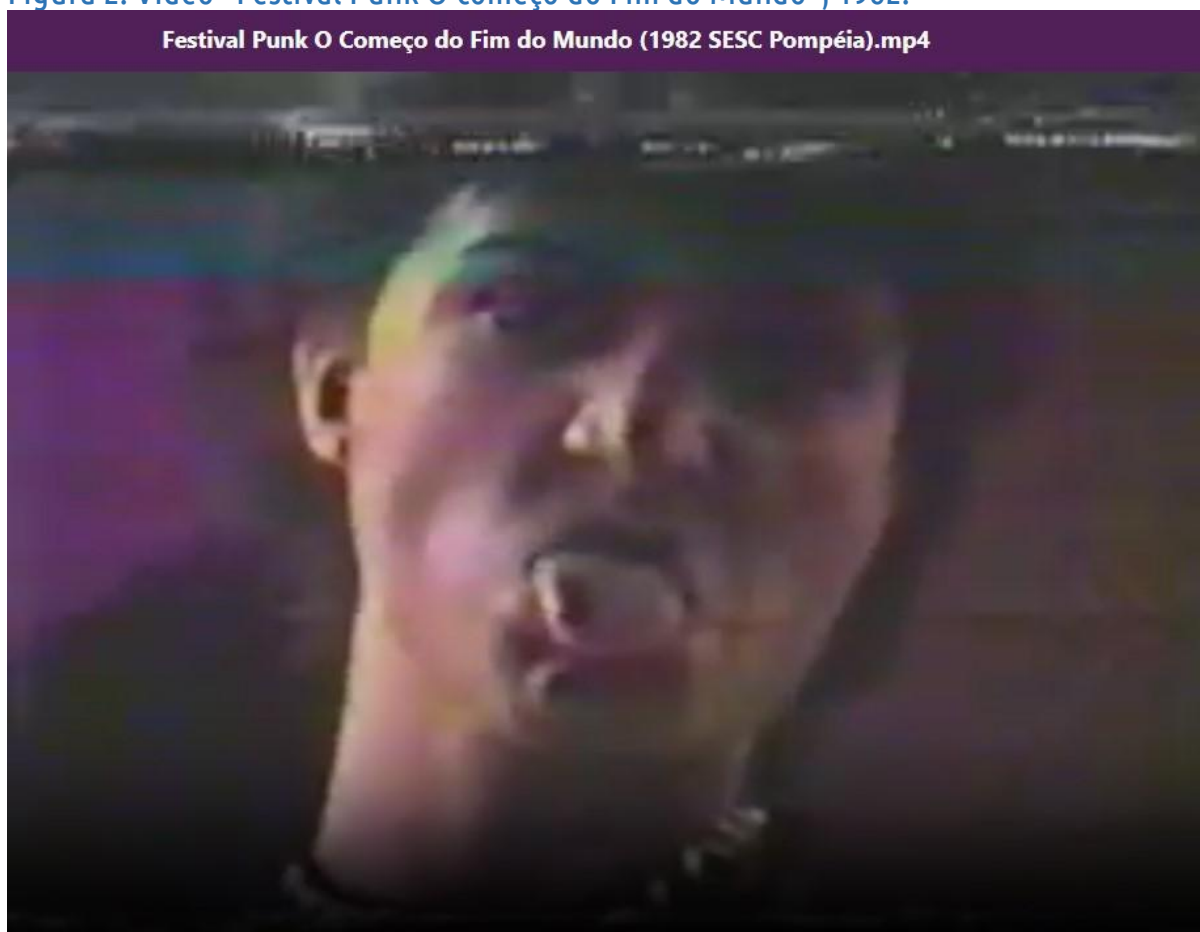
A câmera passou rapidamente pelo público, antes de seguir para as captações de cada integrante da banda no palco. Notamos que a jovem fotografada, que aparece cantando no canto esquerdo da capa do disco “O começo do fim do mundo”, surge também nas filmagens do Festival, olhando atenta para Dirce enquanto ela afina o contrabaixo antes de se apresentar. Além dessa jovem, vemos outras duas que, embora aparentemente sozinhas, estavam próximas. Nesse momento, observamos na indumentária da baixista o uso de acessórios e roupas bastante comuns entre as garotas punks daquele período: colar choker, roupa preta e maquiagem com sombra e batons escuros. A banda então começou a tocar e, passados alguns segundos, o olhar da câmera enquadra Dirce, tocando baixo com suas unhas pintadas de preto. O enquadramento da jovem baixista congela por alguns segundos, ao ponto de o cinegrafista se atrever a filmar entre suas pernas. Para o restante

⁵ As filmagens aqui referidas foram feitas por pessoas envolvidas na organização do evento e depois disponibilizadas na internet, em canais independentes e alternativos de sites e na plataforma do Youtube. Não se sabe ao certo a autoria do material, mas em determinados momentos a câmera acompanhava a “repórter” punk Tina Ramos. O material em questão está disponível na sessão de Filmografia do acervopunk.com.br. Ver: Festival Punk O Começo do fim do mundo (1982 Sesc Pompéia).

dos meninos do grupo, por sua vez, o foco não fica menos sexualizado, pois vemos angulações e capturas dos corpos dançantes/cantantes. Sobre o sujeito responsável pela filmagem do vídeo, lemos na dissertação de mestrado intitulada “O movimento punk no ABC Paulista” (2007), escrita por Aldemir Leonardo Teixeira, que era um homem quem manipulava a câmera no palco, como é possível notar pela fotografia da apresentação da banda “Passeatas” durante o Festival (Teixeira, 2007, p. 130).

A câmera, então, caminha entre as mãos, o pescoço e o rosto de Dirce, que olha para ela mostrando a língua, como vemos na Figura 2 abaixo. Em determinado momento, a filmadora se aproxima da instrumentista e filma detalhes de seu corpo tocando o contrabaixo.

Figura 2. Vídeo “Festival Punk O começo do Fim do Mundo”, 1982.



No que se refere aos objetos utilizados pela juventude anarcopunk atuante nos anos de 1980 e 1990, Gabriela Marques (2016) destaca que é importante considerar a agência atrelada aos objetos usados por esses grupos, uma vez que eles constituem, de um lado, a materialidade e a ética anarcopunk cujos signos são apresentados tendo como objetivo “jogar” com o que é considerado belo em determinado contexto social, e de outro, buscam expor aquilo que gera choque, tanto como uma forma de pensar sobre o que se veste e

sobre o consumo irracional, quanto como uma maneira de se definir e se identificar com um nicho específico dentro da cena. Quando pensamos em jovens mulheres que se apropriam desses objetos e atitudes, como no caso de Dirce, as rupturas são ainda mais emblemáticas, dado que as imposições de gênero em circulação durante o período de redemocratização brasileira estavam relacionadas à sexualização de corpos femininos na TV aberta e a um aumento significativo de revistas femininas que ditavam a moda e as performatividades de corpos feminizados (Wolf, 2019; Marques, 2016). Além disso, pensamos que as performances dessas sujeitas punks colocam em cena recortes de uma memória discursiva (Pêcheux, 1984) de contestação do *status quo* a partir do imbricamento das produções de sentidos dos movimentos punk, anarquista e feminista, simultaneamente. Embora muitas dessas jovens não se identificassem como feministas ou mesmo anarquistas, os seus modos de performar o gênero nos orienta para uma memória de resistência, desobediência e insubmissão das mulheres em diferentes momentos da história. O gesto de mostrar a língua em um ambiente majoritariamente masculino produz um efeito de insubordinação dos papéis de gênero culturalmente construídos como ideais para as mulheres: o recate, a submissão e a sutileza.

Ademais, a atenção e o prestígio de Dirce correspondiam ao seu engajamento no circuito punk, pois ela era a editora da *Fanzine MD*, o qual, segundo consta na sua edição nº 5, “o nome veio de ‘morte ao ditador’ e também eram as iniciais dos nomes de seus editores”: Dirce e Maurício (*Fanzine MD*, 1984, p. 2), casal que cantava junto no Juízo Final. Nessa publicação, no entanto, ela faz questão de dizer que “os quatro números anteriores foram totalmente escritos por mim (sem colaboradores)” (*Fanzine MD*, 1984, p. 2). Provavelmente por guardar ressentimentos do ex-companheiro, preferiu destacar seu trabalho de outra maneira: a partir de suas articulações com revistas e bandas punks do Brasil e restante do mundo, de modo que, na edição nº 2, anterior à separação do namoro, Dirce escreveu: “os punks finlandeses estão muito interessados em manter correspondência com os punks daqui. Foram muito atenciosos [...] o grupo Kaaos que nos enviou muitas informações” (*Fanzine MD*, 1982, p. 2). Não por acaso, há nas *fanzines* finlandesas Kaaos nº 8 (1983) e Lama nº 8 (1983) comentários sobre as agitações do punk brasileiro, como a foto de sua banda Juízo Final e informações sobre o grupo, com informações sobre seu endereço de correspondência na Vila Mariana, região com uma infraestrutura urbana que facilitava o acesso ao centro e a outros aparelhos públicos.

Figura 3. Foto banda Juízo Final em: Fanzine Lama nº 8, 1983, p.11.



Fonte: Acervo Punk. Fanzines Finlândia.

Na fotografia, Dirce aparece ao centro, rodeada pelos outros integrantes da banda. Apesar de ser a única mulher da foto, ela não parece retraída diante da câmera e do grupo: é como se fizesse parte dele na diferença; como se a diferença de gênero, diante do ideal punk e do desejo de integrar uma banda, fosse “pequena”. Relacionamos isso a um movimento de “partilha do sensível que fixa, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (Rancière, 2014, p. 15). Dirce, nesse sentido, é parte exclusiva não só do “comum compartilhado” da sociedade, mas é também das “partes exclusivas” de seus companheiros de banda e movimento: não apenas por estar sozinha na foto, mas principalmente porque constitui uma das poucas jovens presentes no Festival.

A despeito do ultraje e constrangimento sofridos por Dirce, o momento era de grande excitação e entusiasmo, afinal, era a primeira vez que a Juízo Final encarava e cantava com aquela multidão de corpos eufóricos. O grupo formado inicialmente por Sílvio e Sérgio, dois jovens brancos de cabelos loiros, teve dificuldades para começar a ensaiar, como também tardou para ser aceito e reconhecido no meio punk, pois, como escrito na Fanzine SP Punk nº 0 (1982):

Juízo Final é uma banda da Freguesia do Ó, que foi formada em outubro 1981. Eles ainda não são muito conhecidos pelos punks de São Paulo, por que eles só tiveram chance de se apresentarem uma vez. O Juízo Final participou do show que ocorreu no bairro de Sto. Amaro, no dia 13/03/1982, onde participaram mais de dez bandas punks. Eles ensaiaram quase todos os dias, durante 3 ou 4 semanas, antes desse show, para fazer uma ótima apresentação. Mas isto não evitou que eles fossem um dos últimos a tocar, e como eles foram um dos últimos, muitos punks não os assistiu, por que muitos estavam bodiados, bêbados e cansados, sem contar aqueles que foram embora. **O Juízo Final é uma banda muito pobre, isto é: eles não têm aparelhos suficientes nem mesmo para ensaios, por isso eles juntaram sua pouca aparelhagem com a do grupo Desequilíbrio, para as duas bandas poderem ensaiar.** O nome JUÍZO FINAL, significa para eles o começo de um mundo melhor e não o fim de tudo, como muita gente pensa (Fanzine SP Punk, 1982, p.6, grifos nossos).

Apesar das dificuldades iniciais, o grupo conseguiu se preparar e marcar presença no Festival do Sesc Fábrica da Pompéia. A performance do conjunto foi marcante e, nas filmagens, conseguimos acompanhar quase toda a apresentação da banda. Na audição do disco, percebemos como as semanas de ensaios, improvisos e desenvolvimento das canções fizeram os corpos cantarem e dançarem a “Liberdade”, registrada no LADO A, Faixa 7. No registro audiovisual, com 2h21min, podemos assistir ao show da perspectiva do público e sentir as emoções vibrarem nos ritmos da canção.

Por essas e outras é que temos alguns registros guardados sobre a atuação das meninas nessas bandas com formações mistas, pois, do contrário, o disco não traz à sua coletânea o nome e a participação da banda Skizitas e Zona X, composta apenas por mulheres. Sobre essa apresentação, Pepe Escobar, ao escrever para a revista “Pipoca Moderna”, evidencia a sua posição masculinista e o seu olhar machista que se agitava com: “as deliciosas Skizitas, mesclando punk e feminismo radical” (Escobar, 1982, n.p.). O silenciamento do nome desses grupos da coletânea do Festival, relacionado ao comentário machista de Escobar, nos diz de um apagamento da relevância dessas mulheres no movimento. Em vez de tê-las como parte “legitimada” do Festival (com seu registro nos materiais), preferem mantê-las em “notas de rodapé”: onde elas até podem se apresentar, desde que não se “destaquem demais” ao ponto de serem nomeadas em um material de maior circulação, e desde que as suas diferenças sejam mantidas a partir de nomeações como “as deliciosas Skizitas” e seus efeitos de sexualização de corpos feminizados.

AS SKIZITAS NO COMEÇO DO FIM DO MUNDO

Apesar de, na época, haver algumas bandas formadas por garotas (Bivar, 1982), apenas um grupo musical de meninas se apresentou no palco do Festival, as Skizitas. Mesmo assim, os rapazes as deixaram de fora dos registros sonoros escolhidos para compor o disco com as gravações ao vivo. Não ouvimos nada, por exemplo, das composições das “Zona X e a Banda Sem Nome”, também comentadas por Bivar no livro “O que é punk?” (1982) e filmadas para documentários da época, o “Garotos do Subúrbio” (1982), de Meireles e Olhar Eletrônico.

Por outro lado, no filme “Punk” (1983), dirigido por Sarah Yakhni junto a amigas(os) da Escola de Comunicação e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), vemos um maior protagonismo feminino e seus vínculos de solidariedade. Dentre as falas registradas no documentário, uma garota, participante de um grupo musical composto por mulheres, indica que os rapazes reproduziam a misoginia quando pensavam na capacidade das mulheres de

tocarem o punk. Seu relato apresenta tensões, posicionamentos e estratégias, destacando também aspectos da sororidade:

Eu acho que não tem que ter essa separação de uma banda só de mulher e só de homens. Mas tem uma coisa que acontece mesmo é que **os caras não tem muita paciência, porque as meninas ainda estão começando a tocar. Então, eles: “ahh! já não deu certo, tem que tocar mais rápido, não sei que lá o que”.** **As meninas têm mais paciência umas com as outras e pelo menos dá para desenvolver mais** (Punk, 1983, grifos nossos).

A pergunta que surge, a partir desse comentário, é se caso fosse uma banda de rapazes que estavam começando, pois, a avaliação de “já não deu certo” ocorreria de maneira semelhante. Pelos silenciamentos das poucas mulheres que participavam das agrupações punks, assim como pela preferência por destacar suas características físicas e sexuais em vez de suas performances musicais, pensamos que dizer “já não deu certo” para uma banda masculina seria menos possível. Sobretudo porque as demandas por “tocar mais rápido” e “soar mais agressivo”, que compõem as subjetividades punks no contexto do Festival, costumam ser mais atribuídas e enxergadas nos homens. Além disso, o “já” diz de uma impaciência com o processo de garotas que estão começando a tocar que, por sua vez, produz um efeito de descredibilidade na chance de mudança de um estado inicial de aprendizagem de um instrumento musical para um mais avançado, por exemplo, como se errar, desde o começo, fosse um sintoma de um estado definitivo e incontornável. Desse modo, para que as mulheres sejam vistas e “legitimadas” nos coletivos, elas teriam que demonstrar uma performance de gênero duplamente masculina, como se tivessem que se travestir de jovens punks e dar pouca, ou nenhuma, margem ao erro (Marques, 2016; Butler, 2019).

O machismo imperava naquele circuito, porém, as meninas sabiam se articular e transar suas potências de revoltas, de maneira que a construção de espaços seguros de atuação política e cultural, entre elas, era pautada na ética do faça-você-mesma e prescindia não só da ajuda do Estado, mas também da autorização de outros homens para que acontecesse. No que toca às integrantes da banda Skizitas, isso é visível pela atitude de iniciar uma banda e usá-la como meio de articulação política, apesar dos comentários depreciativos de outros punks e das imposições de gênero e classe que as atravessavam.

No tempo 2h50min da gravação do Festival, acompanhamos o momento em que a câmera se posiciona em cima do palco para filmar a apresentação das Skizitas. A confusão era grande, enquanto elas tocavam, os rapazes corriam o palco com bandeiras da gangue “Carolina Punk”, mexiam nos cabos e outros gritavam ensandecidamente na beira do palco. Provavelmente elas não tiveram tempo para organizar a afinação e equalizar os sons, pois, com dificuldade, conseguimos ouvir os instrumentos tocarem enquanto a vocalista canta aos berros e se movimenta rapidamente pelo cenário. Durante quatro minutos de filmagens,

vemos elas serem interrompidas algumas vezes, terem problemas com os sons, desencontros entre instrumentistas e a confusão do público. Foi uma performance caótica que precisou de um esforço particular por parte das meninas devido às emoções de revolta e ressentimentos presentes naquele espaço.

O festival pulsava a fúria ressentida e a revolta libertária (Pires, 2023; Carneiro, 2025). Nos diferentes registros daqueles dias, notamos as tensões e as explosões de brigas que foram acontecendo e sendo apaziguadas no decorrer do próprio evento. A profusão dos sentimentos raivosos fora ao limite, de modo que, no último dia, a polícia apareceu para tentar acabar com a festa. Sem sua presença, no entanto, a performance não se completaria, afinal, a polícia e o Estado eram conclamados e xingados em coros no decorrer dos dias. Ninguém sabe ao certo por qual motivo a polícia apareceu e quem a chamou. Imagina-se que a vizinhança ou qualquer outro desavisado fez o favor, pois tudo tinha sido negociado para que não ocorressem problemas e, durante o festival, a organização tentava conscientizar as pessoas para não haver confusões com a interferência policial. Mesmo assim, conta Francesco Perrota-Bosch (2021), na biografia de Lina Bo Bardi, que o Festival

levou 4 mil punk para a fábrica da Pompéia. Incontroláveis, eles carregavam sem cerimônia os tonéis metálicos verdes de lixo, saíam do banheiro com pias na mão, destruíam os carros estacionados na rua Barão do Bananal, quebraram uma costela de Cláudio Barbosa, gerente adjunto do Sesc que tentava em vão organizar o caos (Perrota-Bosch, 2021, p. 329).

Durante a apresentação da banda Inocentes, o guitarrista Callegari, um dos organizadores do evento e namorado de Meire, vai ao microfone e grita:

— Ai pessoal, o negócio é o seguinte: quebraram os banheiros lá dentro. Isso aí não está certo não! Isso não é atitude de punk. Vocês vieram destruir o próprio local nosso. Quer coisa melhor que essa pô? Tudo de graça para todo mundo. Aí vem os cara e quebra, qual é? Esse aí é o movimento que vocês querem construir? Destruindo tudo? Pô! Não tem nada a ver. Vocês são vândalos ou punks? Aí, se continuar quebrando tudo, amanhã não vai ter som e nunca mais, porque não tem condições (Filmagens do Festival Punk O Começo do fim do mundo, 1982).

Com o tumulto gerado, entre euforias e agitações, o vocalista Ariel tentou direcionar os sentimentos furiosos e revidou: “Pega todo mundo aí, morou. Para ir contra o sistema, morou. Ficar destruindo isso não leva a nada. Junta todos vocês, seu bando de filha da puta, ao invés de ficarem destruindo essas coisas que não tem nada a ver, vamos destruir o sistema” (Filmagens do Festival Punk O Começo do fim do mundo, 1982).

Na documentação analisada, encontramos um recorte de jornal que apresenta uma versão da mídia impressa sobre os acontecimentos. A notícia, com uma perspectiva tendenciosa, faz um contraste com outro show, que ocorreu no mesmo dia e horário, no Parque Ibirapuera, com apresentações de bandas de rock e MPB. Na mesma página, lemos duas reportagens sobre dois eventos culturais, mas com destaques diferentes. Contam que:

“felizmente, o lado violento não foi predominante neste animado festival da plateia no Ibirapuera”, mas em outro canto da cidade:

[...] por volta das 5 horas da tarde, quando o Sesc estava cheio de punks e de público, a polícia entrou armada de cassetes, escudos e com uma tropa de choque para dar um fim no que o Tenente Zacarias da PM definiu como “bagunça”. Nessa investida, cassetetes vibrando, os policiais foram prendendo todos os punks que encontravam pela frente, até aqueles que estavam sentados no Centro de Convivência assistindo os filmes do videotape. Resultado: muito susto, revolta e 25 detidos, na maioria adolescentes entre 16 e 19 anos, empregados em funções como ajudante de cozinha, office-boy, bancário (Os punk faziam a festa, 1982).

A documentação revela parte das disputas de narrativas que mobilizaram aquelas performatividades, contudo a diversidade e as te(n)sões podem extrapolar nossas imaginações.

CORPOS EM PERFORMANCES PUNK

As imagens e os sons preservados dessa festa mostram a educação e a partilha dos ressentimentos em revolta entre adeptos às movimentações do punk. Enquanto as ideias eram esbravejadas no palco, as imagens captadas pela câmera filmadora no chão da fábrica nos fazem perceber uma composição diversa de corpos que cruzavam o evento. Vemos ali a multiplicidade de posturas corporais e adereços que compunham as performatividades punks. Além dos coturnos, jaquetas pretas, calças jeans rasgadas, braceletes e cabelos eriçados ou em formas de moicano, comuns entre os garotos, as filmagens revelam toda a predisposição daquelas pessoas em pensar a mistura de visuais para o encontro punk. Notamos, entre as garotas, o uso de saias, meias calças e bolsas estilizadas com broches, correntes e remendos de tecidos. Além disso, era comum que elas encurtassem seus cabelos, criassem novos penteados e ousassem nas maquiagens de cores escuras e gargantilhas com pontas metálicas. Havia, no entanto, modelos mais simples e “comportados” que usavam sandálias, jeans e vestidos longos. As subjetividades gays, travestis e andróginas — compreendidas como *queerpunk* — também percorriam aqueles corredores.

Na reportagem “Festa dos punks termina com prisões” (1982), há a tentativa de ilustrar o encontro a partir do destaque de aspectos visuais e suas correspondências com as relações de gênero e classe naquele ambiente. A esse respeito, temos a seguinte fala:

Houve quem tentasse parecer com eles. A mocinha de Pinheiros vestiu minissaia e meias coloridas, passou nos lábios batom cor de uva, arrepiou os cabelos com laquê e ajeitou extravagantes óculos escuros. Qual o quê, não deu certo. O estilo punk-chic, desenterrado das luminosas boutiques da cidade, cedeu sem resistência ao criativo e delirante novo movimento punk paulistano (Festa dos punks, 1982, n.p.).

Em outra reportagem escrita na época, intitulada “Os punk faziam a festa” (1982), também notamos a surpresa com essas performances:

Informados ou não, o certo é que transitaram neste fim de semana pelo Sesc uma infinidade de jovens (a maioria proveniente dos bairros pobres da cidade)

devidamente caracterizados como punk: roupas de preferências pretas, adereços de couro e tachinhas, cabelos em pé no estilo moicano e detalhes mais chocantes como por exemplo o alfinete de pressão literalmente espetado na bochecha, prendendo um dos cantos da boca. [...] A música que eles mostravam não era muito diferente do visual assumido: agressiva, como muitos gritos, batidas monocórdicas, repetição constante de uma mesma frase (Os punk faziam a festa, 1982, n.p.).

No caso da performance de gênero dos rapazes, observamos na documentação audiovisual o uso dos óculos escuros — tipo águia, na moda naqueles anos — cabelos arrepiados, cintos, correntes e braceletes com formas prateadas e pontas agudas. O uso de coturnos militares e jaquetas de couro predominava e era quase uma obrigatoriedade entre os meninos, porém, haviam alguns com sapatos e calças reconhecidas como “boca de sino”, enquanto outros ousavam com roupas xadrez ou calças coladas ao corpo. Em muitos momentos da gravação vemos recortes das relações entre as meninas e os meninos punks. São inúmeras as tentativas dos homens em avançar o rosto nas mulheres para forçar um beijo. Identificamos, por exemplo, abraços forçados, silenciamentos e falas agressivas com tons de brincadeira. Embora a maior parte das coletividades punk se caracterizassem pelo respeito e exaltação da diferença como maneira de afirmação política, elas não deixavam de reproduzir valores patriarcais e machistas que reforçavam as te(n)sões de gênero. Tanto foi assim que, a partir dos anos de 1990, surgiram vários coletivos anarco-punk-feministas no Brasil, com o propósito de tratar das questões de violência presentes não só no tecido social de modo mais amplo, mas também no interior das próprias mobilizações punks e anarquistas (Marques, 2016).

Seguindo os olhos da câmera, percebemos como o festival era um ambiente de experimentação estética, aproximando-se ao travestimento, androginia e performances de gêneros não-binárias. Nos registros, pequenos detalhes como uma meia colorida ou uma dobra diferente na calça ditavam os padrões estilísticos da época e da própria radicalidade reivindicada por determinados grupos punks. Essas composições, às vezes feitas à própria mão nos encontros entre amigas(os), usando dos retalhos e restos de materiais descartados, ressaltavam o principal da atitude punk: estar fora dos padrões normativos e ser capaz de produzir, à sua maneira e junto a seus iguais, um estilo singular. Dessa postura, apareciam as diversas personalidades punks na metrópole. Na etnografia feita por Janice Caiafa (1985) das(os) punks no Rio de Janeiro, ela conta: “como Rosângela, por exemplo, vinha com mais correntes, depois os braceletes de prego e mechas de rinsagem colorida. Cada vez mais o corpo é trabalhado, preparado, transtornado” (Caiafa, 1985, p. 86).

Das fontes consultadas, percebemos como o evento convergiu todas as condições e contradições do punk, dado que, tanto as expressões artísticas e as alternativas econômicas na venda dos produtos “faça você mesmo” quanto as depredações, brigas entre grupos rivais e silenciamentos de gênero fizeram parte desse acontecimento.

TINA RAMOS & MERCENÁRIAS X POLÍCIA MILITAR

Antes da polícia entrar e a tensão aumentar para pôr fim ao evento, Tina Ramos estava com a câmera e entrevistava algumas pessoas. Na gravação, vemos os direcionamentos da jovem, que se apresentava como uma “repórter punk”, interessada nas perspectivas dos entrevistados sobre o que seria realmente o fenômeno punk. Próximo aos 50 minutos de gravação, acompanhamos a conversa de Tina com garotos punks, os quais são interpolados por ela sobre as violências no meio punk, a moda e as posturas políticas assumidas entre seus pares.

Tina Ramos — O que vocês acham dos que não são punks? Os boys, os burgueses?

Entrevistado 1 — Simplesmente eu acho que eles não têm objetivo. Eles não pensam o que está acontecendo pelo mundo.

Tina Ramos — O que vocês pensam chegar com esse movimento?

Entrevistado 1 — Ah! Eu não penso em chegar a nada, esse movimento eu acho que estou fora disso. Eu não estou contribuindo com nada. É que muita gente quer dizer contra alguma coisa.

Entrevistado 2 — A não ser que seja sociedade mesmo, socialismo.

Tina Ramos — O movimento punk é um movimento político, cultural, o que que é?

Entrevistado 1 — Acho que é tudo, certo?

Entrevistado 2 — É tudo. Um movimento cultural e econômico, só que não tem grana.

Tina Ramos — Cultural em que maneira vocês consideram?

Entrevistado 1 — Cultural na maneira de mostrar para o povo, para população, certo? Apesar que agora que estão dando valor, certo?

Tina Ramos — Você tem uma banda?

Entrevistado 1 — Eu tenho.

Tina Ramos — Como que é o nome dela?

Entrevistado 1 — Suburbanos. Que afinal também luta pelas coisas que todos os punks lutam. É isso. Pronto, já chegou, já chegou quem não devia chegar (Filmagens “O começo do fim do mundo”, 1982, 60”).

Assim como na análise do comentário de Meire realizada anteriormente, na fala de Tina Ramos também identificamos a presença de uma posição-sujeita(o) que silencia nomeações como “as punks”, as “patricinhas” ou as “burguesas”, sinalizando uma ausência de consideração dos corpos feminizados como partes do movimento e do que a ele se opõe. Uma outra interpretação é de que, por ser uma entrevista dirigida a rapazes punks, Tina pode ter moldado o seu discurso (Pêcheux, 1969) para que estes a compreendessem. Entretanto, dados os efeitos de silenciamento apontados nas análises realizadas acima, podemos interpretar que esse “modo de dizer que silencia a existência de mulheres no punk” faz parte das produções de sentido do movimento e das falas de suas participantes.

No filme, a câmera se vira e vemos soldados chegarem com escudos e cassetetes à mostra. Eles vão empurrando os jovens para fora. Um policial vai se aproximando até abaixar a câmera e provocar um corte na edição. Em seguida, em outro canto do Sesc, ligam o equipamento e Tina Ramos desabafa:

Depois dizem que os punks são revoltados. O que acontece em todo show de punk? Polícia tentando acabar com nosso show. Que nós achamos que. O que o punk tem? Porque eles não vão caçar bandidos e marginais que a essas horas, quantas e quantas vítimas, estão sendo roubadas? Sendo que nós estamos aqui simplesmente curtindo o nosso som, o que nós gostamos de fazer. A nossa música (Filmagens “O começo do fim do mundo”, 1982, 61”).

A pessoa que estava segurando a câmera pede para que Tina conte o que havia se passado, e ela continua: “A gente estava entrevistando um rapaz punk. E o que eles fizeram? Chegaram agredindo, quase tomaram a câmera, microfone e tudo. Polícia, odiamos essa raça, essa raça maldita. Maldita polícia” (Filmagens O Começo do fim do mundo, 1982, 62”).

Na sequência, presenciamos a tensão daqueles que portavam a câmera andando pelo Sesc Fábrica Pompéia. No tumulto, os cinegrafistas encontram um local privilegiado para continuar a gravação. Por cima do portão de entrada do Sesc, continuam gravando a confusão na rua de acesso para o evento. Enquanto registravam a ocorrência, Tina faz sua denúncia:

Domingo à tarde no Sesc, pela primeira vez um festival punk. Aí a polícia, a maldita polícia, essa maldita lei que impera aqui nesse nosso país. Maldita polícia, veio e tentou estragar nosso festival. Chegou e levou um monte de gente presa, agredindo e batendo. Porque fazem isso? Punk não é marginal. Punk não é bandido. Eles marginalizam nós demais. Mas nós não queremos isso, nós queremos liberdade. Queremos andar livremente. Lutamos pelos Direitos Humanos. Lutamos pelos direitos de todos nós, não só dos punk, como de todo mundo. Mas ninguém nos entende, todo mundo pensa que nós queremos acabar com o mundo, queremos destruir. Por que? Porquê nós andamos totalmente diferentes que eles. Mas não é nada disso. Nós queremos o que? Nós queremos ganhar a liberdade, queremos acabar com essa burocracia que impera em nosso país. Acabar com esse governo. Sem o povo fazer o que é obrigado a fazer. Quem tem dinheiro manda, quem não tem se ferra aí na vida, sabe? A polícia, a polícia não só oprime os punk, como oprime todo mundo. Quem gosta de polícia? Me diga? Ninguém gosta de polícia, todo mundo odeia essa maldita farda aí. Essa lei totalmente errada, por esse governo podre, imundo. Esse sistema podre maldito, que nos destrói a cada dia que passa. (Filmagens “O começo do fim do mundo”, 1982, 64”).

A fala da garota pulsava no ritmo das canções celebradas no “Começo do fim do mundo” e carregava em cada frase, entoadas com ressentimentos e revoltas, as partilhas sensíveis do circuito punk. Nesse discurso certo, entre suspiros e carregado de inspirações da vida punk, notamos o contra-ataque às interpretações que investem na suspeita ameaçadora ou satírica daquelas movimentações. Ela bem sabia a maneira pela qual promoviam os estigmas, por via do *glamour* ou da chacota, quando não o silenciamento dos gritos de dores que essa prática político-cultural expressava. De alguma forma, Tina Ramos acreditava que sua fala, naquele instante e lugar em que se registravam os acontecimentos, ressoaria, tempos depois, como uma manifestação de sua indignação sobre aquele contexto histórico. Ela era uma das meninas que compartilhava os anseios do grupo musical das Skizitas. Sua mensagem não foi fruto de uma simples improvisação emocionada com o que se

passava diante dos seus olhos. Por cima da portaria do Sesc Fábrica Pompéia, a jovem via a Rua Clélia e a confusão de corpos exaltados, correndo em gritos, sirenes e pancadarias.

Na denúncia de Tina, ela fala de “lutar pelos direitos de todo mundo” e por “andar livremente”, como se sofresse as mesmas ou semelhantes opressões que os rapazes punks e/ou como se, em uma sociedade desigual como a brasileira, as lutas por direitos fossem as mesmas. Isso pode derivar do lugar de uma “ilusão do universal” que não nomeia aquilo para o qual se está lutando (Pelo direito dos punks? Pelo direito da classe trabalhadora? Da juventude negra e periférica? Das mulheres?) — o que gera, mais uma vez, o efeito de silenciamento (Orlandi, 2007). Ainda assim, há na denúncia da jovem uma ruptura da performatividade de gênero esperada (Butler, 2019), principalmente pelo seu uso deliberado de palavras significadas como de “baixo calão” (“se ferra aí”, “essa maldita farda aí”, “governo podre, imundo”, “sistema podre maldito”) que, como campo aberto de ambiguidades, pode ter como consequência a adesão de outras jovens insubmissas às coletividades punks por demonstrarem ser espaços “seguros” de expressão de indignação, desobediência e blasfêmia.

Como vemos no documentário “Punk” (1983), gravado entre julho e agosto de 1983, Tina Ramos, na época, já tinha um filho, o qual, com alguns anos de idade, já era vestido conforme a educação materna: um pequeno punk com camiseta de banda, calça jeans e um agasalho preto. As cenas do filme documental tentam retratar o cotidiano da garota. Assim, encenam a chegada da jovem na casa de sua mãe para deixar o garotinho e ir encontrar com as Skizitas e outros punks. No ensaio das bandas, também estavam presentes alguns rapazes de grupos musicais que se apresentaram no festival. Tina aparece tocando contrabaixo, acompanhando as amigas que repetem: “Explorados, Explorados, Explorados”. Na sequência, a documentarista conversa com Tina Ramos e novamente nos deparamos com a sua perspectiva e o seu engajamento nas manifestações do punk.

Apesar dos silenciamentos de gênero no movimento punk de São Paulo, tanto as indignações de Tina quanto a formação de sua banda se relacionavam com os cantos de outras mulheres formadas em ambientes contestadores do rock. Questões que podemos ouvir, por exemplo, em produções de outros países sul-americanos, como no caso do disco “*Llegaron las rebeldes*” (1976), do grupo feminino “*Las Rebeldes*”, que gravaram, pela subsidiária da *Radio Corporation of America* (RCA) na Argentina, canções que exaltavam suas experiências e seus conflitos na sociedade patriarcal. Entre as seis composições postas no Lado A, escutamos “*Dale, dame un beso*” e “*En la cuadra de mi casa*”. No verso, aparecem os termos “*Cara de tramposo*”, “*No llores por esse muchaco*” e “*Me dicen rebelde*”. Nesse material fonográfico, encontramos as paixões e inspirações da rebeldia das mulheres, ressoando nos ritmos do rock n’roll naqueles tempos. A modo de exemplo, na contracapa, vemos as meninas ensaiando em estúdios e, na capa, uniformizadas com capas pretas e roupas

customizadas na cor prateada. Também percebemos os interesses mercadológicos nessas provocações. Assim escreve Cacho Castaña, o produtor:

Noni, Norma, Patri y Yoli... Son cuatro inquietudes de adolescentes que llegaron a volcar en este LP toda la simpatía y el desenfado que arrojan desde los escenarios [...] esta es la primera vez que graban y yo las presento así; con la seguridad de que **ellas** serán **la nota más fresca y diferente** en este loco mundo musical (LP *Las Rebeldes*, 1976, grifos nossos).

Novamente, uma banda de mulheres (“*ellas*”) aparece como parte exclusiva (“*diferente*”) e novidade (“*la nota más fresca*”). Além disso, embora o escrito de Cacho Castaña seja de 1976, identificamos relações entre a sua fala e a de Escobar, de 1982, sobre as Skizitas, uma vez que o reconhecimento das produções de “*Las Rebeldes*” não acontece sem contradições, especialmente no que toca ao ato de marcar a diferença de gênero como uma novidade no cenário musical do rock. Apesar disso, diferente do que ocorreu no relato de Escobar, no texto de Castaña não vemos indícios de sexualização de garotas adolescentes.

Por outro caminho, a banda inglesa “*Girlschool*” gravou “*Take it all away*” (1979) com o selo independente inglês *Cherry Red*. No compacto, com apenas duas canções, elas harmonizam suas angústias e desejos de serem livres e deixarem as coisas melhores — ver Lado A “*Take it all away*” e Lado B “*It could be better*” (*Take it all away*, 1976). No Brasil da época, o equivalente dessa onda de bandas de rock composta por mulheres surgiu em ambientes universitários, onde circulavam os anseios da vida punk e das integrantes da banda *Mercenárias*, composta por Sandra Coutinho, Lou, Ana Maria Machado e Rosália Munhoz, de modo que, em 1986, o grupo lançou o seu álbum “*Cadê As Armas?*”. Nessa produção, auspiciada pela gravadora “Baratos e Afins”, dentre as várias temáticas apresentadas, as *Mercenárias* cantaram sobre a “Polícia”, aparato repressivo de Estado bastante citado pelas sujeitas e sujeitos punks (Lado A, faixa 2):

A polícia vem, a polícia vai
A polícia vem, a polícia vai
Pelas ruas da cidade
Com toda velocidade
Vai matar assaltantes
Vai pedir os documentos
A polícia vem, a polícia vai
A polícia vem, a polícia vai
Onde não é chamada
Ela vai também!
(*Cadê Armas?*, 1986).

Na documentação, não encontramos nenhuma relação direta ou vínculo de amizade entre as *Mercenárias* e as Skizitas. No entanto, quando Tina Ramos é questionada pela entrevistadora do documentário “*Punk*” (1983) sobre as intencionalidades de suas canções, ela comenta que: “em relação a música, não tem como você chegar e falar o que você sente, enquanto a repressão policial, contra o governo, contra tudo. Então, o único meio que a gente tem é pela música. A gente põe tudo pra fora, sabe? Tudo que está acontecendo

atualmente”. Dito isso, ela comunga da atitude das Mercenárias, que é expressar, por meio da linguagem artística — sobretudo através de canções — os seus incômodos com relação aos aparatos de Estado e às possibilidades de expressão da revolta por meio da arte. Em seguida, a documentarista provoca: “Será que o punk está virando moda?”, e ela responde:

Eu acho que sim, com os burgueses. Burgueses andando com cinto, braceletes, os cabelos arrepiados. E o tanto que a gente apanhou de montão por causa de andar com braceletes! Até hoje nós apanhamos por causa de braceletes, cintos. Ficamos sem braceletes, sem cintos, sem botões. Depois eles andam com o nosso visual e com eles tudo bem, porque? Eles são a burguesia (Tina Ramos, documentário Punk, 1983).

No trabalho de Helena Wendel Abramo sobre “cenas juvenis” (1994), a autora entrevista algumas garotas que comentam sobre esses vínculos entre meninas que transitavam nos extremos sociais da cidade. Nele, elas dizem: “a gente tentou se aproximar, ia aos shows, aos encontros na Praça da Sé; a gente queria se enturmar, mas era difícil. As meninas, principalmente, não nos aceitavam mesmo – nos chamavam de burguesinhas, de *new wave*, pejorativamente” (Abramo, 1994, p. 123). Em outro momento, Abramo comenta também sobre o projeto de moda empreendido por essas garotas que:

resultaram na montagem de um brechó especializado neste estilo, o Universo em Desfile, por parte de integrantes da banda Mercenárias e outros amigos, que virou também um ponto de encontro e convívio do grupo. Essa loja teve mais tarde uma razoável projeção nos meios de produção de moda da cidade de São Paulo (Abramo, 1994, p. 131).

Tomando essas falas como exemplos, notamos que, de alguma maneira, apesar de dançar e cantar no mesmo ritmo das Mercenárias, Tina guardava certo ressentimento dos meninos e meninas que afinavam suas revoltas nos *campus* universitários, boutiques e demais ambientes que ela considerava como de “burguesia”. Trata-se de uma tensão de classe que, posteriormente, pode ter influenciado nas mobilizações punks identificadas com o feminismo entre *riot grrrls*, de um lado, e anarcopunks/anarcofeministas, de outro (Marques, 2016).

Tendo em vista os posicionamentos defendidos por Tina, percebemos, além de seu envolvimento com o punk da periferia, um engajamento consciente na defesa de uma perspectiva sobre o movimento. Suas elaborações indicam as prerrogativas que ela e sua turma compartilhavam em torno da est/ética punk. Inflamada por ressentimentos em revoltas, esta jovem compunha a partir de manifestações estéticas que abalavam as im/posições políticas de sua época. Seu ódio pulsava contra o sistema repressivo, aprimorado pelo Regime Militar, e seus vínculos com os dispositivos de captura da indústria cultural. O discurso da jovem indica a fúria cultivada entre punks quando percebiam que suas performatividades estavam servindo como diversão, sátira e deboche por parte de grupos privilegiados da cidade que aderiam ao punk — como ilustrado pelas falas e ações da personagem Rê Bordosa, de Angeli, por exemplo. Assim, vemos o funcionamento de uma

contradição no dizer e na performance das(os) sujeitas(os) desse movimento, pois, ao mesmo tempo em que queriam ser reconhecidas(os) e respeitadas(os) por suas posições, ficavam indignadas(os) quando suas posturas e seus discursos eram usados por admiradores oriundos de outras classes sociais para defender uma ideia de protesto, afinal, estar na moda poderia significar *o começo do fim do punk* — o que tornaria ainda mais difícil a lida com *o começo do fim do mundo*.

ENFIM, O FIM...

A proposta que norteou este texto foi evidenciar a participação das minas punks no festival “O começo do fim do mundo”. Para isso, analisamos alguns documentos históricos, especialmente documentários, imagens, fonogramas e materiais impressos da época, de modo que fosse possível pensar as relações e os res/sentimentos compartilhados naquelas movimentações. Com isso, podemos identificar as distintas te(n)sões e silenciamentos pulsantes nos discursos e nas práticas punks, bem como suas implicações de gênero e classe. Ademais, notamos os vínculos afetivos tramados às produções dessas minas punks que, ao performarem outras feminilidades, constituíram modos de solidariedade política entre mulheres naquele circuito, criando outras formas de ser e de reivindicar outros mundos possíveis.

Dessa maneira, pensamos que este artigo, ao olhar para as narrativas de mulheres punks e os modos como as suas subjetividades foram silenciadas dentro do movimento punk, apresenta alternativas ao silêncio de gênero ainda persistente na historiografia desse movimento, sobretudo no que se refere ao período de redemocratização brasileira. Daqui, partimos então para a pergunta de que se esse ambiente pautado no androcentrismo também pode ter sido a causa do surgimento de diversos coletivos anarcofeministas e anarcopunks de mulheres a partir dos anos de 1990. Até o momento, pensamos que sim, uma vez que demonstramos, através dessa pesquisa, que havia poucas mulheres participando do maior festival de punk do país e, das poucas que circulavam por esse espaço, prevalecia um silenciamento de suas contribuições e demandas. Por outro lado, isso não quer dizer que, uma vez conseguido o acesso a essas coletividades, elas não disfrutavam de certa liberdade performática de gênero a partir de suas indumentárias, ideias e manifestações de revolta, como identificado nas movimentações de Meire, Tina, Dirce, as Skizitas e tantas outras *minas punks* presentes no festival. Talvez, naqueles corredores fabris, remodelados pela perspectiva de Lina Bo Bardi com a mão de obra de trabalhadoras(es) da construção civil, durante a festa punk, começava o fim.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.
- ANSART, Pierre. **A gestão das paixões políticas**. Curitiba: Editora UFPR, 2019.
- BIVAR, Antônio. **O que é punk**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- BUTLER, Judith. **Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 18ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BRASIL. Visita ao Brasil do presidente dos Estados Unidos da América, senhor Ronald Reagan – 1982. Editora Gráfica Brasília LDTA, Brasília, 1982. Disponível em: <https://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/figueiredo/visita-ao-brasil-do-presidente-dos-eua-sr-ronald-reagan-1982/view>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- CAIAFA, JANICE. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.
- CANO, Wilson. **Ensaio sobre a crise urbana do Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp, 2011.
- CARNEIRO, Mariana. **O começo do fim do mundo: uma reportagem em quadrinhos sobre a ascensão do movimento punk em São Paulo em meio à Ditadura Militar**. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://heyzine.com/flip-book/e7c782930f.html#page/1>. Acesso em: 13 dez. 2025.
- ESCOBAR, Pepe. A estreia dos noviços rebeldes. **Revista Pipoca Moderna**, caixa 17, arq. 69, 1982. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.
- Fanzine Lama nº 8, 1983., caixa fanzines Finlândia. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.
- Fanzine MD nº 5, 1984.caixa 38, arq.32. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.
- Fanzine MD nº 2, 1982. caixa 38, arq.30. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.
- Fanzine Kaaos nº 8, 1983. caixa fanzines Finlândia. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.
- Festa dos punk termina com prisões**. Documentação, caixa 17, arq. 54. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.
- GAROTOS do Subúrbio**. Dir. Fernando Meireles. Prod. Olhar Eletrônico, 1983, 42min.
- GIRLSCHOOL. **EP Take it all away**. London: Cherry Red, 1979.
- hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KERN, Leslie. **Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

LAS REBELDES. **LP Las Rebeldes**. Buenos Aires: RCA, 1976.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da “gentrificação”. **Arquitextos**, v. 4, n. 046.03, 2004.

LP O Começo do fim do mundo. São Paulo: Independente, 1983.

PÊCHEUX, Michel. **Análise automática do discurso (AAD-69)**. // GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.) Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Edunicamp, 1997. p. 61-161.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. // ACHARD, Pierre *et al.* **O papel da memória**. Campinas: Ed. Pontes, 1984. p. 49-58

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. **Revista Piauí**, n. 89, p. 36-41, 2014.

MARQUES, Gabriela Miranda. **(Re) invenção do anarcofeminismo: anarcofeministas na cena punk (1990–2012)**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2016.

Mercenárias. LP Cadê Armas. São Paulo: Baratos Afins, 1986.

O FIM do mundo enfim. Dir. Camila Miranda. Produção: Invasores de Cérebro, Questions, Ataque 77. Sesc São Paulo, 2012, 112min.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OS PUNK faziam a festa aí chegou a polícia. Documentação, caixa 17, arq. 57. Disponível em: www.acervopunk.com.br. Acesso em: 13 dez. 2025.

PERROTA-BOSCH, Francesco. **Lina: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2021.

PEDROSO, Helenrose da Silva; SOUZA, Heder Augusto de. **Absurdo da realidade: O Movimento punk**. São Paulo: HUCITEC, Cadernos IFCH/UNICAMP, 1983.

PIRES, João Augusto Neves. **Ruídos na metrópole fragmentada: performances punk, ressentimentos & revoltas em terras Tupiniquins, São Paulo (1978-1988)**. 2023. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2023.

PUNK. Dir. Sarah Yakhni; Alberto Gieco, Prod. Francisco César Filho e Legis Schwartzburd, 1983, 35min.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. São Paulo: Editora 37, 2014.

ROLNIK, Raquel; KOWARICK, Lúcio; SOMEKH, Nadia. **São Paulo: Crise e Mudança**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. //: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 21-36.

SILVA, Edson Alencar. **A música dos rebeldes**: o punk paulistano e a resistência à indústria fonográfica. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC Paulista**. Anjos: Uma vertente radical. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. São Paulo: Editora Record, 2018.

Recebido em 6 de agosto de 2025.
Aprovado em 9 de dezembro de 2025.

