

(RE)VIVER O PASSADO EM SÃO PAULO. NOSTALGIA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO NA CENA PUNK NA CIDADE DE SÃO PAULO

Paula Guerra ¹

Felipe Luna Silvatti ²

Resumo: Interpretar de que maneira a nostalgia e o culto ao disco de vinil se apresentam como elementos constitutivos da identidade da cena punk assume-se como o mote deste artigo, tendo como ponto de partida a importância da dicotomia entre o analógico e o digital na cena punk paulistana. Recorrendo a uma metodologia qualitativa, assente no potencial de duas histórias de vida punks e dos relatos sobre o vinil de uma banda paulistana, intentamos aceder às vivências, experiências e ressignificações dos quotidianos e dos objetos culturais. Desta feita, o nosso foco incidiu nas relações entre a identificação com a cena punk e o objeto disco de vinil como um elemento central deste processo de identificação, tendo como ponto de partida a ideia de que, dentro de cada geração de vida punk, existem modos diferentes de (re)apropriação cultural.

Palavras-Chave: Memória. Nostalgia. Reconstruções Identitárias Punk.

Abstract: The interpretation of how nostalgia and the cult of the vinyl records are presented as constitutive elements of the punk scene identity is the motto of this article, having as a starting point the importance of the dichotomy between analogue and digital in the São Paulo punk scene. Using a qualitative methodology, based on the potential of two punk life stories and the reports about the vinyl record of a band from São Paulo, we tried to access the experiences, the experiences and the re-significations of everyday life and cultural objects. This way, our focus was on the relationships between the identification with the punk scene and the vinyl record object as a central element of this identification process, having as a starting point the idea that, within each generation of punk life, there are different ways of cultural (re)appropriation

Keywords: Memory. Nostalgia. Punk Identity Reconstructions.

1. Introdução

Desde o seu surgimento em meados dos anos 1970, a cena punk vem sofrendo algumas ressignificações nas suas dinâmicas geracionais. O caso do punk na cidade de São Paulo, em particular, evidencia estas ressignificações, entre outras coisas, por meio das narrativas dos sujeitos punks sobre si mesmos. Os punks paulistanos da primeira geração (por volta de 1982,

¹ Doutorada em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Professora de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Portugal. Professora Associada Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália. pguerra@letras.up.pt

² Mestrando em Comunicação pela Universidade Paulista – UNIP. felipe.silvatti@gmail.com

embora já houvessem bandas em atividade em meados de 1978 e 1979), conforme Bivar (2018) e conforme entrevistas de história de vida realizadas por nós demonstram (SILVATTI, 2021; GUERRA, 2010), significavam a identidade punk para si mesmos por meio da expressão de uma revolta incontida com a situação política e social do Brasil de então. Os desdobramentos políticos dessa revolta, no entanto, ainda não eram claros para os próprios punks. A adesão ao anarquismo já existia, mas ainda não estava consolidada e solidificada como uma expressão da identidade punk (FRANCIS, 2019), o que passou a ocorrer com mais força e consistência a partir dos anos 1990. As gerações posteriores ressignificaram o punk por meio da introdução de pautas identitárias e interseccionais: a luta contra o racismo, contra a homofobia, contra a transfobia, pelos direitos dos animais, entre outras, entraram com força no universo dos discursos e das práticas dos punks paulistanos a partir dos anos 2000 em diante.

Isso é apenas um exemplo de ressignificação dos sentidos da cena punk na passagem do tempo. A afirmação de que o punk paulistano se ressignifica a partir da introdução das pautas identitárias e interseccionais em seus discursos e práticas é, de certo modo, uma generalização não isenta de problemas. Leandro Cardoso, um punk de 37 anos que concedeu entrevista aos autores, por exemplo, não deixa de apontar que o antirracismo do punk é, em certa medida, superficial. O que Leandro problematiza na entrevista é o fato de o punk operar por meio de chavões, frases feitas que parecem resolver os problemas, mas, ao contrário, impossibilitam seu aprofundamento. Ao afirmar, por exemplo, que “todos somos iguais”, o discurso punk oculta o racismo estrutural (ALMEIDA, 2019; ROBERTS; MOORE, 2009) inerente à sociedade brasileira e dá como resolvida uma questão que deveria ser melhor discutida, segundo Leandro. Essa crítica, no entanto, embora válida, não muda o fato de que as pautas interseccionais e identitárias hoje são inseparáveis do punk paulistano. Segundo o próprio Leandro, é inadmissível, em 2021, uma pessoa ser machista, homofóbica ou racista no meio punk.

Mas não são as mudanças e ressignificações que nós vamos discutir e interpretar neste trabalho. Ao contrário, há elementos que persistem mesmo diante das mudanças nas dinâmicas geracionais. Embora a identidade punk seja, como toda identidade, não estável e sujeita a mudanças e reposicionamentos constantes, tal como postula Hall (2014), há certos elementos que persistem e atuam, de certo modo, como um fator de estabilização desta identidade. Isso não significa assumir neste trabalho uma concepção essencialista de identidade. Trata-se, tão somente, de apontar um aspecto em particular da identidade punk que atravessa as gerações

(DINES ET AL., 2019) e se mostra, pelo menos até o momento, impermeável às inevitáveis mudanças que a identidade punk sofre ao longo do tempo.

Embora se apresente como uma cena iconoclasta (elemento expresso, por exemplo, por meio da canção *Kill Your Idols*, da banda belga *Agathocles*), que despreza as instituições, há certo culto a um passado idealizado no seio da própria cena punk. Nas entrevistas e nas observações que os autores têm realizado ao longo de mais de vinte anos na condição de pesquisadores *insiders* (HODKINSON, 2005), é possível identificar que é exigido dos punks, para que sejam respeitados pelos seus pares, um conhecimento mínimo das bandas antigas, as consideradas fundadoras do punk, seja em São Paulo, seja em outras cidades de outros países. Nos anos 1980 era comum, segundo relatos dos punks, a prática conhecida como “enquadro”. Quando alguma gangue encontrava um punk desconhecido pelas ruas, aplicavam a ele uma espécie de questionário improvisado sobre bandas fundadoras do punk. Se o desconhecido, a despeito de estar usando o visual punk, vacilasse ou demonstrasse desconhecimento sobre tais bandas, era “castigado”. Os castigos variavam, mas costumavam ir da humilhação verbal à agressão física, passando pelo roubo do visual punk que ele seria indigno de usar, segundo seus inquisidores.

Mesmo em suas origens o punk já expressava esse mal disfarçado culto a um passado idealizado. Bivar (2018), ao tratar dos antecedentes e influências do punk paulistano, deixa claro que há nesta cena uma tentativa de resgate de um passado em que o rock era puro, simples, cru, com poucos acordes, em oposição ao rock “de arena” do início dos anos 1970. Enfim, hoje esse culto ao passado, que pode também ser chamado de nostalgia, encontra expressão em práticas de musealização, tal como no caso da exposição *Nirvana: Taking Punk to the Masses* (2017) (GUERRA; ALBERTO, 2021).

Uma expressão muito evidente da nostalgia punk está no culto ao disco de vinil. Mesmo quando estava em baixa na indústria fonográfica, nos tempos de ascensão do CD nos anos 1990, passando pelo formato digital MP3 até o *streaming* que predomina em 2021, os punks paulistanos nunca deixaram de consumir e produzir discos de vinil. Hoje a indústria voltou a produzir o formato, mesmo que em menor escala, mas os punks não abandonaram o vinil mesmo quando este estava praticamente desaparecido das prateleiras das lojas de música convencionais.

Faremos uma análise e interpretação do culto ao vinil como um elemento persistente da identidade punk mesmo diante das muitas mudanças ocorridas nas dinâmicas geracionais

(GROSSMAN, 1996). A metodologia adotada será a entrevista de história de vida com dois punks paulistanos: Mauro Antunes, de 53 anos, e Leandro Cardoso, de 37 anos. Ambos, ao contarem suas histórias de vida relacionadas à cena punk, apresentaram o disco de vinil como um elemento central da constituição de suas identidades punks. Por fim, analisaremos o caso da banda paulistana *Fear of the Future* (2012-2018), na qual um dos autores deste artigo, Felipe Silvatti, tocou baixo entre os anos de 2012 e 2018. Todos os lançamentos do *Fear of the Future* foram feitos em discos de vinil, seja no formato LP, seja no formato EP, mesmo sendo uma banda surgida em um contexto já dominado pelo *streaming* como forma majoritária de consumo musical.

2. Breves considerações metodológicas

Esta seção do artigo tem como domínio científico as biografias e as histórias de vida de dois punks paulistanos, estando tal aspecto intrinsecamente ligado ao interesse face à compreensão das suas trajetórias (GUERRA, 2015). A história de vida procura dar conta das influências socioculturais sobre indivíduos particulares, inserindo-se na linha das metodologias qualitativas da investigação social e antropológica. Toda história de vida é necessariamente única e individual e, nesse sentido, são um meio de obtermos um conhecimento aprofundado acerca das práticas, das vivências, das ideologias e dos sentimentos, socialmente construídos (MARCUS, 2000). É um relato feito a partir da experiência individual e subjetiva, fundamentado na experiência e na memória. Estes relatos, portanto, são constituídos pela subjetividade do autor, sendo que a história de vida transmite sempre uma visão particular que o narrador tem do mundo e de si próprio (GUERRA, 2010, 2020).

A narrativa que o indivíduo constrói sobre si mesmo é um elemento central de constituição e sustentação da identidade individual (ALBIEZ, 2003). Por conta desta característica, a história de vida nunca é um relato objetivo sobre os fatos e a relação entre eles na vida do indivíduo. Estes relatos estão sempre carregados dos investimentos emocionais e subjetivos do narrador. Narrar a própria história de vida é um meio de recordar e reviver os eventos narrados, o que leva o narrador a experimentar novamente as emoções e afetos que estão associados a estes eventos, portanto, não é um relato objetivo e desinteressado. Ao contrário, ela é um relato dotado de uma afetividade particular. É por meio dessa narrativa que o indivíduo se afirma e se constrói como uma identidade distinta das demais identidades (GUERRA, 2010).

Por conta destas características, enquadrámos as histórias vida apresentadas neste artigo como sendo indiretas, uma vez que as mesmas foram concretizadas a partir da intervenção dos investigadores (ATKINSON, 2002), sendo por isso um produto que resulta de uma interação extraordinária entre objeto de estudo e investigadores, e que permite um re-equacionamento das experiências subjetivas. A história de vida é vista como uma metodologia “menor” por correntes das ciências sociais que se pretendem mais positivistas, objetivistas e dedutivas. A crítica a essa metodologia não leva em conta, no entanto, que as metodologias quantitativas e de carácter mais dedutivo também dependem da fidedignidade das informações fornecidas pelos atores envolvidos. Deste modo, aferimos que a realização de uma história de vida proporciona uma visão endógena, no sentido em que permite que os entrevistados se vejam a si mesmos em pontos específicos das suas vidas, bem como permitem que outros – como os investigadores – possam recorrer a esses momentos para melhor os compreender (FERRAROTTI, 1990). Necessariamente, ao falar de si, de sua vida, o indivíduo falará de seu contexto, da conjuntura social em que ele está inserido. Ao narrar como constituiu a si mesmo por meio de sua história, o sujeito dá ao pesquisador acesso à cultura, ao meio social, aos valores, ao simbólico e ao ideológico que permeiam os discursos e as narrativas (SILVA ET AL., 2007). Importa também ressaltar também que, dada a importância do vínculo entre entrevistador e entrevistado nos relatos de histórias de vida, a nossa subjetividade também está presente no resultado do processo. É parte constitutiva destas narrativas o fato de que são os investigadores, os *insiders* (HODKINSON, 2015), a escutar estas narrativas. Nós escolhemos quem daria os depoimentos.

Não há narrativa sem memória. Excluídas as inevitáveis omissões voluntárias, variável que o pesquisador não pode controlar, o relato necessariamente é “refém” da memória do narrador. Não se pode perder de vista, portanto, que o esquecimento é parte integrante e inseparável do ato de lembrar, pela própria natureza da memória, que é seletiva (PEREIRA, 2004). Como na obra do escritor Proust, *Em busca do tempo perdido*, a narrativa é sempre atravessada pela lógica interna da articulação de três vidas que evidenciam o tecido no qual as narrativas são tramadas: a vida vivida, a vida lembrada e a vida narrada. A memória, conforme a obra de Proust, tem um duplo aspecto, que se manifesta numa espécie de jogo: ela é voluntária e involuntária, ação e experiência. O ato de lembrar se faz e se refaz no presente. A memória voluntária é aquela que o narrador busca conscientemente, motivado pelo presente. Para encontrar o que lhe falta, o presente recorre ao passado. Este nunca é acessado em si mesmo, mas se apresenta de forma linear, sequenciado, como em uma narrativa. Uma vez acessado por

meio da memória, o passado dá outras definições e contornos ao presente, ressignificando-o. Já a memória involuntária surge do imponderável, de modo fragmentado e descontínuo. É um passado que irrompe sem deixar claro com o que ele se articula. A memória involuntária é ativada pela memória afetiva, pode ser despertada por sensações táteis, sabores, cheiros, sons. É uma memória que surge sem ser solicitada, fruto do acaso, da aleatoriedade pura. Justamente por essa característica, ela contém o “tempo perdido”. O narrador lida com essas memórias organizando-as, sobrepondo em uma ordem as imagens, os relatos, organizando o tempo. Memória voluntária e involuntária, no entanto, não são instâncias separadas. Estão articuladas entre si de um modo que uma contribui para dar sentido a outra (PEREIRA, 2004).

3. Mauro “Skarnio” Antunes e o disco que demorou quase vinte anos para ser lançado

Mauro Rogério Antunes tem 53 anos e vive no bairro da Lapa, em São Paulo, onde tem um estúdio e bar chamado *147 Studio Bar*. Ele é guitarrista, vocalista e fundador da banda *Skarnio*, fundada no ano de 1986 e em atividade até hoje. Sobre seus primeiros contatos com o rock, Mauro nos contou o seguinte:

O rock entrou na minha vida por influência da minha mãe, dos meus pais. Há quarenta e tantos anos atrás era normal a mãe ficar em casa, diferente de hoje, que o casal tem que trabalhar para tentar dar o sustento da casa. Minha mãe escutava de tudo: MPB, rock, os rockinhos dos anos 1950 e 1960. E acho que outra grande influência, além disso aí, foi a Sessão da Tarde. Na minha época, quando eu tinha uns dez anos, passava muito filme musical. Passavam tanto os filmes de caras como o Fred Astaire, Dançando na Chuva, como também os filmes do Elvis Presley, do Bill Halley e seus Cometas, do cara que inventou o twist. Então eu fui pegando essas coisas. E o que me chamou mais a atenção sempre foi o rock’n roll. O primeiro disco que eu comprei com o meu dinheiro era do Elvis Presley, em 1976 ou 1977 (10 anos de idade), alguma coisa assim. Eu juntei o dinheiro, fui lá e comprei. Depois eu comprei um compacto dele. Na época estava passando a novela Estúpido Cupido e eu comprei um compacto da Celly Campelo.

Note o leitor que o primeiro contato de Mauro com o rock se dá de maneira não muito usual. Não é pelos discos de rock em si, mas por meio de filmes musicais que passavam em uma faixa de horário considerada mais infantil da emissora de TV Rede Globo. Depois, por meio de uma telenovela da mesma Rede Globo. Essa apropriação dos produtos difundidos por meios de comunicação de massas, que depois vai desembocar no punk, não tem nada de

alienante. O recetor se apropria de modo ativo da cultura de massas e a reinterpreta a partir de sua própria realidade local e material, tal como postulam os estudos de recepção de Martín-Barbero (2015) e as considerações de Appadurai a respeito do papel da imaginação (APPADURAI, 2004). Do rock difundido pelos meios de comunicação de massas para o punk em sua versão paulistana, Mauro passa da releitura do global a partir da realidade local. O disco de vinil, no entanto, também está presente na narrativa. Primeiro, um disco de Elvis Presley, seguido por um compacto da cantora Celly Campelo, comprado em função do interesse despertado por meio da telenovela.

Referências a discos de vinil e vitrolas voltam a aparecer na narrativa quando Mauro rememora momentos cruciais da formação de seu gosto musical ligado ao universo do punk:

E aí eu já estava no meio de amigos que curtiam som punk. Um dia eu estava na casa de um deles e ele pegou uma daquelas vitrolinhas portáteis, da década de 1980, colocou para rolar um compacto do Exploited e um compacto do *Discharge*. Aí fodeu. Aí, mais uma vez: é isso aí mesmo. Olha que som fodido, que som energético, isso e aquilo. Como os caras faziam um som daqueles? Todo mundo espantado: caraca, que som é esse? Isso aí sim transmite toda a nossa revolta, transmite a agressividade.

As bandas citadas, sobretudo o *Discharge*, marcam a passagem do som punk mais melódico e cadenciado para o som mais acelerado e com vocais crispados que caracteriza o *hardcore*. Os punks brasileiros foram fortemente influenciados pelo *hardcore*, principalmente a versão europeia, conforme se pode constatar pelo som tocado pelos punks na coletânea *Sub*, no som do *Ratos de Porão* e do *Olho Seco* e pelos relatos presentes no trabalho etnográfico realizado por Janice Caiafa no início dos anos 1980 (CAIAFA, 1985). Posto isto, podemos estabelecer uma ligação com o que Andy Bennett e Susanne Janssen (2016) nos demonstram quanto à música se ter tornado num objeto de memória, mas também numa herança cultural. Aliás, diversas investigações têm demonstrado que a música possui propriedades nostálgicas (GUERRA; ALBERTO, 2018; DENORA, 2000; FRITH, 1996), bem como a capacidade que a música possui em ligar o passado com o presente e o futuro (HAYES, 2006), sendo sobre este ponto que a ligação com objetos físicos como o vinil é ademais pertinente, pois é através do objeto que se estabelecem as ligações entre as vivências. Então, aquelas que eram lógicas de consumo contemporâneo, passam a ser tidas como visões e materializações patrimoniais a uma cena, que se mantém a partir de recursos de valor pessoal indeterminado. Aliás, o valor oferecido aos objetos, tais como o vinil ou os CDs, por exemplo, possui propriedades

nostálgicas (FRITH, 1996), que, em última instância, permitem a vinculação dos indivíduos aos seu passado de forma permanente, ao passo que o fundamentam emocionalmente.

Partindo destas considerações, o contato de Mauro com o compacto em vinil do *Discharge* se deu no ano de 1982. Bandas como o *Discharge* para Mauro, atestam assim a qualidade museaíca dos vinis, especialmente evidente pelo facto de se tratem de objetos amplamente demarcados por resquícios de memórias, de sentimentos e de vivências. Assim, criam-se as bandas sonoras de uma vida (ISTVANDITY, 2019), indo assim ao encontro das memórias autobiográficas (BREWER, 1986).

Mauro nos contou que o *Skarnio* participou da coletânea em vinil *Contra Ataque*, no ano de 1987. A participação na coletânea rendeu um convite para gravar um LP. Os integrantes entraram em estúdio no ano de 1988 para gravar as faixas do disco chamado *Pobre Natureza*. No entanto, segundo o relato de Mauro, a crise financeira que se abateu sobre o Brasil no mesmo ano levou o selo que lançaria o LP a decretar falência. O disco não foi lançado e a fita de rolo com a gravação original ficou nas mãos de Fábio, um dos sócios do selo. O plano era lançar o material assim que a situação econômica melhorasse para todos. Fábio, porém, acabou falecendo e a fita de rolo com a gravação das músicas do LP nunca foi encontrada. Contudo, Mauro ficou com uma cópia da gravação em fita K7. O técnico do estúdio à época sugeriu que Mauro levasse uma fita no dia da mixagem do disco. A fita K7 ficou guardada na casa de Mauro até o ano de 2006. Em 1988 fazia sentido lançar um disco de vinil, evidentemente, dado que essa era a mídia usual para lançamentos musicais. O CD ainda não estava no mercado fonográfico, e a fita K7 era considerada apenas uma alternativa mais barata e de qualidade inferior. Em 2006, no entanto, o vinil já havia caído em desuso, pelo menos na indústria fonográfica convencional e hegemônica. Os punks, conforme já dito acima, no entanto, nunca pararam de lançar e consumir discos de vinil. E a história do LP *Pobre Natureza* a partir de 2006 é um exemplo concreto disso.

O percurso de Mauro é pautado pela dedicação a um gênero, numa lógica preservacionista, algo especialmente evidente em todo o trabalho de preservação, recuperação e documentação das suas raízes, mas também de si mesmo. De acordo com Timothy Dowd, Trent Ryan e Yun Tai (2016), estas dinâmicas conservacionistas remetem para um trabalho de consagração mas também de uma componente proselitista que necessita de estruturas de apoio, tais como organizações que valorizem o gênero e o que disponibilizem para outros ou instituições educacionais, por exemplo. Então, é neste interstício que emerge Marcelo Batista.

O selo *Absurd Records*, de Marcelo Batista, estava, à época, realizando um trabalho de resgate de gravações dos anos 1980 que estavam perdidas ou haviam sido lançadas em edições muito limitadas. Marcelo Batista já havia lançado o LP *Silêncio Fúnebre*, da banda *Armagedom*, e um dia perguntou ao Mauro se não havia nenhuma gravação perdida da banda *Skarnio*. Como sabemos, havia a fita guardada com Mauro, e esta serviu de base para a gravação do LP lançado em 2006. O lançamento foi feito em uma parceria entre os selos *Absurd Records* e *Jailbreaker*. Em vinil, é claro. Mesmo quase vinte anos depois, a opção dos envolvidos no lançamento foi pelo vinil, numa clara demonstração de que a nostalgia do formato é parte constituinte da identidade punk em São Paulo.

Neste sentido, com um breve entendimento do percurso de Mauro, caminhamos no sentido de compreendermos de forma crítica e analítica, as formas de património musical em São Paulo, ainda que por um olhar individualista. Não só o património em si, relacionado com a importância dos discos e das experiências, mas sobretudo as formas como o mesmo é compreendido, discutido, praticado e apresentado. Procuramos então compreender que o que é a herança e o património, e como esta pode ser definida pelos discursos e pelos objetos (LES ROBERTS; COHEN, 2014). Tendo em consideração que mesmo vinte anos depois o lançamento foi feito no formato vinil, o conceito de *tecnostalgia* (PINCH; REINECKE, 2009) assume-se de forma evidente, no sentido em que o mesmo se refere à preferência pelo “velho”, isto é, pelo analógico em detrimento do tecnológico. Na verdade, autores como Bolin (2016) afirmam que a nostalgia não se refere a um sentimento propriamente dito, mas antes a ao meios que são utilizados para a criação, para a disseminação e para a promoção. Utilizam-se os meios do passado para interagir como o presente, ao passo que se estabelece uma separação e uma crítica às atuais sociedades tecnológicas, trazendo à tona o que foram outrora os meios de socialização mediáticos, tidos como obsoletos nas sociedades contemporâneas. Em Mauro e no seu percurso, vemos antes um sentimento de *regresso a casa*, remanescente de uma etimologia do termo “nostalgia” em si mesmo, historicamente descrito como uma espécie de saudade abrangente, referente a uma época vivida. Paralelamente, o facto de possuir 53 anos também vem atestar que a *tecnostalgia* é um fenómeno geracional, pois referente a uma vasto processo de mediações pessoal e coletivo que decorrente ao longo de vários anos e que pressupõe mudanças e alterações constantes, processo esse que de forma paulatina vem exacerbar ou commodificar a nostalgia, mas também a memória e o património (LEPA; TRITAKIS, 2016).

No que ao vinil diz respeito, a memória e a *tecnostalgia* são elementos chave para que possamos compreender a sua importância contemporânea, especialmente no caso da cidade de São Paulo e do Brasil como um todo, visto se tratar de um contexto que possui ainda uma forte dinâmica *punk* e subversiva *underground*, assente nas lógicas de resistência (GUERRA, 2018). Na senda de Steffen Lepa e de Vlasis Tritakis (2016), o ressurgimento do vinil nas sociedades contemporâneas advém de uma *aura* que lhe foi atribuída. Apesar de ser evidente a presença da *tecnostalgia* (BOLIN, 2016), esta noção de aura remete-nos para os contributos de Walter Benjamin (2006), no advento das reproduções analógicas mediáticas. A aura, associada ao vinil, diz respeito às características estéticas do mesmo, pelo seu formato, pelas capas, mas também pelo fato de o mesmo só poder ser reproduzido num toca-discos. Ora, estas características particulares fazem com que o mesmo se torne ainda mais apelativo, proporcionando ao ouvinte uma sensação de satisfação. Como vimos no caso de Mauro, provoca emoções, prazeres e sentimentos, ao passo que constroi um sentimento nostálgico inerente à noção de *raridade* e de *unicidade*. Outro ponto que contribui para a manutenção da aura do vinil, prende-se com o facto de o mesmo não ser pensado para as massas, logo, cria-se a ideia de que são produtos criados apenas para um grupo específico de indivíduos.

4. Selos independentes e discos de vinil: nostalgia e o apego às mídias “concretas”

Esta nostalgia ou *tecnostalgia* como referimos anteriormente, no entanto, não é um elemento presente apenas na geração de Mauro. Leandro Cardoso, de 37 anos, começou a ter contato com a cena punk de modo consistente na virada do ano de 1999 para o ano 2000. Ele é morador da Vila Liviero, em São Paulo, e mantém, entre outras atividades, o selo *Unleashed Noise Records*, que lança em vinil bandas punks de várias partes do mundo.

O disco de vinil também aparece na narrativa de Leandro sobre seus primeiros contatos com o universo do punk rock:

Eu ouvia *rap*. Todo moleque de quebrada escutava *rap*. Na época várias pessoas ouviam Racionais, com os carros nas esquinas. Era frequente esse hábito de as pessoas ouvirem *rap* nas periferias. Certa vez, com 17 anos, eu fui passar as férias na casa de um primo meu em São Bernardo, no Jardim das Orquídeas. Esse primo meu era roqueiro. Ele tinha vários discos. *Iron Maiden*. *Ramones*. O primeiro contato musical mesmo que tive com o punk foi na casa dele. Ele tinha *Sex Pistols*, *Dead Kennedys*. Ele gravou um tape (fita k7) e me deu. Esse tape tinha alguns discos dos *Ramones* e dos *Dead Kennedys*. Só que eu não sabia inglês e não sabia o que significava aquela música, aquele tipo de som. Então eu fui ouvindo outras músicas,

fui ouvindo rock. *Metallica*, outras bandas de metal. Eu ouvia tudo que o roqueiro de praça típico da passagem de 1999 para 2000 ouvia.

Atendendo ao excerto acima apresentado, aferimos que o vinil, para gerações como as de Mauro e as de Leandro, é visto como um meio de influência das experiências do som, mas também como sendo a força motriz por detrás das relações apaixonadas que os entrevistados desenvolveram pela música e por estes formatos. Aliás, a paixão por objetos como o vinil e outros tipos de memorabilia (QUINTELA; GUERRA, 2017; FEATHERSTONE, 2006) levam-nos a uma concepção dialética do envolvimento pessoal e coletivo em determinada cena, neste caso, na cena punk paulistana. Associado a esta paixão, encontra-se que por inerência, um sentimento de desejo que é alimentado ao longo dos processos de socialização, das vivências e das experiências. Ora, a nostalgia e a memória, do nosso ponto de vista, podem ser encaradas como formas específicas de paixão que, por sua vez, podem ser circunscritos a bandas, a épocas ou a ídolos, pois não nos encontramos perante um conceito estanque e restritamente definido, uma vez que os eixos que lhe são atribuídos dependem não só do contexto social, político, económico e cultural vivenciado, mas também das experiências individuais e coletivas de cada indivíduo. Outrossim, também pretendemos nos afastar das visões reducionistas que enquadram a nostalgia como uma sensação inerente a uma perda, a algo trágico. Pelo contrário, pretendemos antes entender a nostalgia – ligada ao campo musical – como um sentimento de ausência face a um produto, uma prática ou uma ideia que se alterou no tempo e no espaço, indo antes ao encontro da definição proposta por Svetlana Boym (2001), de uma junção entre a *nostalgia restaurativa*, referente a um *patch-up* de um *gap* da memória, mas também uma *nostalgia reflexiva*, relacionada com os processos de registro e de perda momentânea.

Então, a reconstrução memorialística traz à tona alguns discos fundantes, mesmo que o contato mais aprofundado com as gravações tenha se dado por meio de fitas K7. O caminho que leva do garoto que tem um primeiro contato com o disco de vinil por meio de um primo até o proprietário de um selo dedicado exclusivamente ao formato é longo e passa por diversas apropriações e ressignificações do punk. Leandro narra que passa a aprender mais sobre o punk por meio de livros, filmes, passa a frequentar reuniões de grupos anarquistas, troca discos e outros materiais com punks no exterior, até decidir ele mesmo se tornar um distribuidor de discos de vinil, e, posteriormente, uma pessoa que lança estes mesmos discos que costumava consumir.

Eu comecei o selo distribuindo os compactos do *Discharge* lançados pela Havok Records. Peguei um cartão internacional com o limite mínimo e comecei. Esse foi meu primeiro contato com esse mundo de distribuição de discos. O primeiro lançamento mesmo do selo foi o compacto da banda *Helvëtin Viemärit*. E depois desse vieram muitos outros, de bandas do mundo inteiro.

Apesar das inegáveis facilidades que a digitalização trouxe para o universo da produção musical em geral, e para a produção musical independente em particular, os punks se mantiveram fiéis ao formato de mídia musical que vigorava quando o punk tomou forma em todo o mundo nos anos 1970, o disco de vinil. Não que os punks não tenham aderido ao CD e depois ao MP3 e, por fim, ao *streaming*. Aderiram, sim, mas estas mídias se somaram ao disco de vinil, e este nunca deixou de ter a importância que tinha desde o início. Torna-se evidente o que Karl Mannheim (1931) falava acerca da dualidade geracional. Apesar do conceito geração se referir a uma localização de determinado grupo de indivíduos, no tempo e no espaço, tal não é suficiente para reconhecermos e compreendermos todos os modos de atuação dos indivíduos, sendo esta ideia clara no âmbito da cena punk paulista na década de 1970. Por exemplo, bandas como os *Sex Pistols* e os *Ramones* foram uma referência mundial da cena punk, contudo, é certo que os indivíduos não experienciaram estes fenômenos da mesma forma, o que faz com que as memórias e as afetividades sejam distintas. O mesmo se passa para o vinil e a importância que este assume para cada indivíduo da cena punk paulista, mas também mundial.

Quando um dos autores deste artigo tocou na banda *Fear of the Future* entre os anos de 2012 e 2018, sempre foi consenso entre os integrantes que os lançamentos de nossas músicas deveriam contemplar o formato do disco de vinil, sempre. A exceção foi o primeiro material, um CD “demo”, lançado entre 2012 e 2013. Posteriormente lançaram um compacto split em 7 polegadas, junto com a banda *Distürbia Cladis*, um *full LP* de 12 polegadas e outro compacto de 7 polegadas junto com a banda *Anti-Clímax*.

É possível aferir e identificar, por meio da entrevista de Leandro e da atitude dos membros do *Fear of the Future*, a presença de uma *nostálgia analógica*, um conceito cunhado por Laura Marks (2002), intimamente ligado à mão-de-obra que é alocada para a produção do vinil. Mais, tal conceito espelha-se não só na trajetória e nos discursos de Leandro e dos integrantes do *Fear of the Future*, como também no de Mauro e na sua escolha do vinil. Este conceito de Laura Marks, apesar de ter presente uma componente emocional ligada ao gosto e

a um certo sentimentalismo pelo produto final, prende-se com a importância, para os músicos e para os determinantes de determinada cena musical, que o trabalho investido nas composições representa para eles mesmos. Apesar de haver uma óbvia qualidade indexada aos sons e às experiências materiais, emerge um carinho retrospectivo pela decadência e pela perda geracional do analógico, algo que os entrevistados tentam contrariar. Sobre este ponto de vista, Bolin (2016: 256) introduz uma questão fundamental e que, no entender dos autores, devem ser alvo de aprofundamento noutras entrevistas e incursões empíricas e teóricas, principalmente no que ao futuro dos estudos sobre a nostalgia e a retromania dizem respeito. A primeira questão prende-se com a dimensão geracional, isto é, o autor questiona se se poderá sentir nostalgia face a algo que nunca se viveu, estando aqui inerente a problemática dos jovens na atualidade e do ressurgimento do vinil enquanto memorabilia (PALM, 2019). Outra questão, nesse seguimento, é por nós introduzida: até que ponto é que a *tecnostalgia* levada a cabo por Mauro e por Leandro, servirá para influenciar e fomentar sentimentos nostálgicos, mas também a memória e a retromania nos jovens, pensando de forma clara no futuro da cena punk paulista? Apesar de ser uma questão em aberto, procurar compreender de que modo o presente, aliado ao passado, está a influenciar os nossos futuros, parece-nos essencial.

O consenso em torno do vinil, segundo conversas entre os integrantes antes de cada lançamento, se dava por conta das seguintes razões: o formato gozava de prestígio entre os punks e, portanto, era mais vendável e colecionável que um CD; por conta deste prestígio, um lançamento apenas em plataformas digitais não teria o mesmo impacto e nem a mesma “realidade” de um lançamento em vinil, algo mais palpável e mais fácil de ser lembrado posteriormente. Segundo o raciocínio exposto, portanto, um lançamento apenas no *streaming* sequer poderia ser considerado um lançamento de verdade. Um CD, por outro lado, embora fosse “palpável”, seria considerado um lançamento menor, sem tanto prestígio entre os punks. Tal deve-se ao facto de o CD ser visto como sendo um bem massificado, desprovido de significados (BARTMANSKI; WOODWARD, 2015), o que também contribui para que o vinil seja encarado como um símbolo icônico, no sentido em que o mesmo possui a capacidade de ser culturalmente significativo, pois transmite um património musical de grandes ícones, ao passo que mantém – dentro da cena punk – um sentimento de pertença a uma subcultura plasmada na autenticidade de modos de vida, de ideologias políticas, de afastamento dos paradigmas económicos, mas também diz respeito a modos de ouvir música específicos (HENNION, 2001). Deste modo, também no percurso de Leandro e da banda *Fear of the*

Future, a música se assumiu como um espaço proeminente de análise e de prossecução de sentimento nostálgicos, quer numa lógica coletiva, como também individualista, ligada às suas memórias e vivências (VAN DIJCK, 2009), e isto por que a música possui a capacidade de despertar memórias (ISTVANDITY, 2019; JANSEN, 2009).

5. Considerações Finais

Como se pôde constatar por meio dos relatos, embora o punk se ressignifique na dinâmica geracional ao longo das décadas, há certos elementos que persistem e atravessam a identidade punk desde suas origens até os dias atuais. Dentre estes elementos, destacamos aqui a nostalgia analógica (MARKS, 2002) envolvida no culto ao disco de vinil, formato que continuou prestigiado pelos punks mesmo quando a indústria fonográfica hegemônica o desprezava e mesmo diante da ascensão do *streaming*, bem como a importância que a tecnostalgia assume para os nosso entrevistados (BOLIN, 2016)

Através dos discursos de Mauro, de Leandro e dos integrantes da banda *Fear of the Future*, aferimos que se têm reconfigurado os processos de patrimonialização, isto é, têm-se alterado as visões acerca do que é considerado patrimônio (QUINTELA; GUERRA, 2017). Neste caso, o vinil assume-se como pedra de toque para estas reconfigurações. Na verdade, estes processos recentes de patrimonialização de uma iconoclastia do punk, quer seja pelo vinil, pelas fitas cassetes, ou outros elementos de memorabilia, prendem-se, de certo modo, pelas faixas etárias (BENNETT, 2009). Pelas gerações e pelas suas materializações (MANNHEIM, 1931). Este culto ao vinil na cena punk pode ser lido por meio de duas chaves. A primeira chave seria uma interpretação segundo a qual o culto ao vinil é uma contradição com o caráter iconoclasta do punk. Apesar de sua postura contestatória e seu discurso de destruição das instituições estabelecidas, o apego nostálgico ao vinil mostraria uma faceta do punk avessa às inovações e, de certo modo, conservadora, no sentido de que é nítido um apego a certa tradição que tem origem nos primórdios da cena. A segunda chave de interpretação possível, por outro lado, coloca em relevo o caráter de resistência a modismos e às lógicas da indústria cultural impostas de fora aos punks. Os punks gostam de discos de vinil, prestigiam o formato e continuam a lançar e consumir esta mídia independentemente dos movimentos contrários da indústria. Aferimos assim que o vinil se pauta por ser um objeto cultural poderoso que possui uma certa mutabilidade semiótica, com capacidade de se adaptar às gerações e às demandas das cenas musicais contemporâneas, permitem que se conjuguem múltiplos significados e

comunidades (BARTMANSKI; WOODWARD, 2015). Foi nossa intenção, com a elaboração deste artigo, demonstrar que objetos como o vinil e percursos como o de Mauro e o de Leandro, referem-se e cristalizam uma herança e uma memória da cena punk paulistana e que, paradoxalmente, o analógico convive lado a lado com o tecnológico, reconfigurando-se mutuamente e, claro está, contradizendo a hegemonia digital das culturas artísticas musicais.

Não só o vinil foi um elemento de destaque na nossa análise, como também o próprio conceito de nostalgia, principalmente pelo fato de o mesmo não se pautar por uma definição única. Aferimos então que apesar de utilizarmos o conceito de nostalgia para nos referirmos a práticas que remetem para um tempo passado, importa ressaltar a necessidade de utilizarmos este conceito para compreender os modos como o futuro poderá ser influenciado, principalmente a partir dos comportamentos e das ressignificações que são levadas a cabo por parte dos jovens na contemporaneidade. Na senda de Paula Guerra (2018) e Thiago Pereira Alberto (2020), a memória tem sido alvo de vários processos transformativos, sinalizados por novas formas de fazer, de criar e de relembrar, daí que as cenas artísticas, como o punk, se tornem em espaços essenciais para o decorrer deste processos, abrindo-se também eles a novas considerações face ao património e às heranças. Em suma, independente da interpretação que se dê a este fenômeno, o culto ao vinil está presente como um elemento constitutivo da identidade dos punks na cidade de São Paulo e deve ser levado em consideração nas tentativas de interpretação e leitura dos sentidos desta cena.

Referências

- ALBERTO, Thiago Pereira; GUERRA, Paula. Nevermind... What?: memória, nostalgia e os tensionamentos possíveis entre o punk e o museu na exposição *Nirvana: Taking punk to the masses* (2017). **E-Compós** [recurso eletrônico], v. 23, janeiro/dezembro 2020, pp. 1-21. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1849/1974>>. Acesso em 31 mar. 2021.
- ALBIEZ, Sean. Know history!: John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic. **Popular Music**, Vol. 22, n. 3, 357-374, 2003
- ALMEIDA, Sílvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**: a modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004.
- ATKINSON, Robert. The life story interview. In GUDRIUM, Jaber; HOLSTEIN, James (Eds). **Handbook of interview research: context and method**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2002.
- BARTMANSKI, Dominik; WOODWARD, Ian. The vinyl: The analogue medium in the age of digital reproduction. **Journal of Consumer Culture**, Vol.15, n.º1, 3-27, 2015.

BENNETT, Andy; JANSSEN, Susanne. Popular Music, Cultural Memory and Heritage. **Popular Music and Society**, Vol.31, n.º 1, 1-7, 2006.

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: DURHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. (Eds.). **Media and Cultural Studies**. Keyworks. Maiden, 18-40, 2006.

BIVAR, Antonio. **Punk**. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

BREWER, William F. What is autobiographical memory?. In RUBIN, DC (Ed.). **Autobiographical memory**. New York: Cambridge University Press, 1986.

BOLIN, Göran. Passion and nostalgia in generational media experiences. **European Journal of Cultural Studies**, Vol.19, n.º3, 250-264, 2016.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: University Press, 2000.

DOWD, Timothy; RYAN, Trent; TAI, Yun. Talk of Heritage: Critical Benchmarks and DIY Preservationism in Progressive Rock. **Popular Music and Society**, Vol. 39, n.º 1, 1-29, 2016.

DINES, Mike; BESTLEY, Russ; GORDON, Alastair; GUERRA, Paula (Eds). **Punk identities, punk utopias: global punk and media**. Bristol: Intellect, 2019.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

FEATHERSTONE, Mike. Archive. **Theory, Culture & Society**, Vol. 23, n.º 2-3, 591-596, 2006.

FERRAROTTI, Franco. **Histoire et histoires de vie : la méthode biographique dans les sciences sociales**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

FRANCIS, Stewart. 'No more heroes anymore': Marginalized identities in punk memorialization and curation. **Punk & Post-Punk**, Vol. 8, n.º 2, 2019, 209-226.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ Press, 1996

GROSSMAN, Perry. Identity crisis: The dialectics of rock, punk and grunge. **Berkeley Journal of Sociology**, n.º 41, 19-40, 1996.

GUERRA, Paula. Paixões sónicas conservadas em dispostofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. **ArteCultura**, Vol. 22, n.º 41, 2020.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, Vol.12, n.º 2, 241-259, 2018.

GUERRA, Paula. Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. **E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Vol.18, n.º 1, 2015.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do Rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)**. Dissertação (Doutoramento em Sociologia). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira. **Welcome to the 'modern age'**: The imagery of punk from the 1970s in the redefinition of the New York music scene of the 2000s and beyond. In: BESTLEY, Russ; DINES,

Mike; GUERRA, Paula; GORDON, Alastair (Eds). **Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2.** Bristol: Intellect, 2021.

GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira. **NEVERMIND...WHAT?: memória, nostalgia, e os tensionamentos possíveis entre o punk e o museu na exposição “Nirvana: Taking Punk To The Masses.** Compós. XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho, 2018.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2014.

HAYES, David. “Take Those Old Records off the Shelf”: Youth and Music Consumption in the Postmodern Age. **Popular Music and Society**, Vol. 29, 51-68, 2006.

HENNION, Antoine. Music lovers: Taste as performance. **Theory, Culture and Society**, Vol. 18, n.º 5, 1-22, 2001.

HODKINSON, Paul. Insider Research in Study of Youth Cultures. **Journal of Youth Studies**, [recurso eletrônico] vol. 8 (2), 2005. Disponível em: <
https://www.researchgate.net/publication/240533016_Insider_Research_in_the_Study_of_Youth_Cultures>.
Acesso em 31 mar. 2021.

ISTVANDITY, Lauren. The lifetime soundtrack ‘on the move’: Music, autobiographical memory and mobilities. **Memory Studies**, 1-14, 2019.

JANSEN, Bas. Tape cassettes and former selves: How mix tapes mediate memories. In: BIJSTERVELD, Karin; VAN DIJCK, José (Eds). **Memory and Cultural Practices.** Amsterdam, Amsterdam University Press, 43-54, 2009.

LEPA, Steffen; TRITAKIS, Vlasis. Not Every Vinyl Retromaniac is a Nostalgic. A social experiment on the pleasures of record listening in the digital age. **M&Z**, Vol.4, 16-30, 2016.

MARCUS, Greil. **Marcas de baton. Uma História secreta do século vinte.** Lisboa: Frenesi, 2000.

MARKS, Laura. **Touch: Sensuous theory and multisensory media.** Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** Comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

PALM, Michael. Keeping what real? Vinyl records and the future of independent culture. **Convergence: The International Journal of Research into Media Technologies**, Vol. 25, n.º4, 643-656, 2019.

PEREIRA, Simone Luci. **Escutas da memória:** os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960). Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo/Brasil, 2004.

PEREIRA, Simone Luci. Temos nosso próprio tempo: memória, temporalidade, consumo e imaginários juvenis sobre a década de 1980. In: **Congresso Internacional de Comunicação e Consumo, COMUNICOM**, 2013, São Paulo. Anais.

PINCH, Trevor; REINECKE, David. Technostalgia: How Old Gear Lives on in New Music. In: BIJSTERVELD, Karin; VAN DIJCK, José (Eds). **Memory and Cultural Practices.** Amsterdam, Amsterdam University Press, 152-166, 2009.

QUINTELA, Pedro; GUERRA, Paula. Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Vol. XXXIII, 155 – 181, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ROBERTS, Mike; MOORE, Ryan. Peace punks and punks against racism: resource mobilization and frame construction in the punk movement. **Music & Arts in Action**, Vol. 2, n.º 1, 2009, 21-36.

ROBERTS, Les; COHEN, Sara. Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework. **International Journal of Heritage Studies**, Vol.20, n.º, 3, 241-261, 2014.

SILVA, Aline Pacheco; BARROS, Carolyne Reis; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães; BARROS, Vanessa Andrade de. “Conte-me sua história”: ‘reflexões sobre o método de História de Vida. **Mosaico: estudos em psicologia**, v. 1, n.º1, Belo Horizonte, 2007.

SILVATTI, Felipe Luna. **Narrativas sobre o punk em São Paulo**: cosmopolitismos, gerações, temporalidades. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Paulista, São Paulo/Brasil, 2021.

VAN DIJCK, José. Remembering songs through telling stories: Pop music as resource. In: BIJSTERVELD, Karin; VAN DIJCK, José (Eds). **Memory and Cultural Practices**. Amsterdam, Amsterdam University Press, 107-122, 2009.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música - una primera propuesta para entender sus relaciones. **TRANS (Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review)**. n. 2, 1996.

VILA, Pablo (ed). **Music and youth culture in Latin America**: Identity construction processes from New York to Buenos Aires. New York: Oxford University Press, 2014.